

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**O ATLÂNTICO NEGRO DE ANGÉLIQUE KIDJO:
MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE EM UMA TRILOGIA MUSICAL AFRODIASPÓRICA**

MARIELSON DE CARVALHO BISPO DA SILVA

Salvador
2019

MARIELSON DE CARVALHO BISPO DA SILVA

**O ATLÂNTICO NEGRO DE ANGÉLIQUE KIDJO:
MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE EM UMA TRILOGIA MUSICAL AFRODIASPÓRICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, no âmbito da linha Documentos da Memória Cultural, do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau de Doutor em Letras. Aprovada em 15 de março de 2019.

Orientador:

Prof. Dr. José Henrique Freitas Santos
(UFBA)

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Osmundo Santos de Araújo
Pinho (UFRB)

Profa. Dra. Zelinda dos Santos Barros
(UNILAB)

Profa. Dra. Mônica Menezes Santos
(UFBA)

Profa. Dra. Denise Carrascosa França
(UFBA)

Salvador
2019

DEDICATÓRIA

A meu pai, Manoel Natividade, Guar (In memoriam)

 Angélique Kidjo

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Aiméi Carvalho, e ao meu companheiro, Márcio Dias Costa, pelo suporte, cada um de um lado, a me equilibrar emocionalmente durante essa exaustiva pesquisa. Sem eles, eu já teria desistido, frente às várias dificuldades que me cercaram nesse período. Amor que não se mede.

A meu orientador, Prof. Dr. Henrique Freitas, pelo acolhimento e paciência, quando eu não conseguia encontrar as rotas menos dolorosas dessa travessia Atlântico adentro. Sem seu incentivo, essas encruzilhadas teóricas não fariam sentido para mim.

Aos meus amigos beninenses no Brasil, Gildard Myehouenou, Ferréol Bah e Abraham Omoro, que traduziram algumas canções de Angélique Kidjo, do fon para o francês ou português, assim como indicaram pessoas, lugares e instituições que foram imprescindíveis para a minha viagem ao Benim.

Aos meus amigos beninenses no Benim, Wenceslas Padonou e Mauriac Delon que, desde a chegada até a partida, foram meus guias, conselheiros, tradutores por 21 dias de intenso contato com a vida cultural, religiosa e social de Cotonou, Uidá, Abomé e Porto-Novo.

À família de Gildard: sua mãe, Delphine Kpade, seu pai Richard Myehouenou e seu irmão, Gilchrist Myehouenou, que por diversas vezes me fez me receberam em sua casa, sempre solidários e atenciosos.

A meus primos que me receberam em Paris: Ana Cláudia Ramos, Nadjane Carvalho, Daiane Carvalho e Péricles Guimarães. Sem eles, eu não teria feito a pesquisa de campo na cidade com a estrutura necessária.

Aos ex-coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Profa. Dra. Raquel Esteves e Prof. Dr. Marcio Muniz, e à atual, Profa. Dra. Alvanita Almeida, pela compreensão e solidariedade em atender às minhas demandas acadêmicas.

À Prof^a Dra. Maria de Fátima Maia Ribeiro pela orientação nos dois primeiros anos da pesquisa e participação na banca do Exame de Qualificação, na qual também participou o Prof. Dr. Félix Ayoh'Omidire, a quem agradeço pelo incentivo.

Aos colegas professores da UNEB Cristian Sales, Moisés Alves e Joabson Figueiredo, pelo afeto e pela alegria sempre presentes em momentos de tensão e crise. Ao jornalista Hugo Mansur, por sempre me informar sobre fatos, histórias e fofocas sobre Angélique Kidjo. Ao jornalista Marcos Rodrigues e à Profa. Dra. Fernanda Felisberto, pelas indicações bibliográficas. Ao grupo de pesquisa Rasuras pelo apoio e pelos momentos de debates, à época integrado por colegas do PPGLitCult, como os professores Jorge Augusto, Silvana Carvalho, Vércio Verciah e Josy Eloi, e coordenado pela Profa. Dra. Ana Lúcia Silva Souza.

RESUMO

A tese analisa a trajetória artística, ativista e intelectual da cantora e compositora Angélique Kidjo (1960, Uidá, Benim), marcada por uma produção musical cujas referências simbólicas e materiais de tradição fon e iorubá se relacionam com as diásporas africanas nas Américas em termos culturais e religiosos. Reconhecida internacionalmente desde a década de 1980, quando se autoexilou na França em decorrência da situação política e econômica no Benim, Angélique Kidjo tem uma atuação importante dentro e fora da África, tornando-se uma das mais expressivas e influentes vozes contra o racismo e o colonialismo em torno da ideia de África construída pelo Ocidente. Através da música, a artista beninense aciona e articula discursos afirmativos de inscrição feminina, negra e africana em mais de 38 anos de carreira. Pretende-se discutir a diáspora africana a partir da trilogia musical que Angélique produziu em um período crucial de mudanças estéticas e temáticas em sua vida artística. *Oremi* (1998), *Black Ivory Soul* (2002) e *Oyaya* (2004) são três álbuns que, respectivamente, encruzilham as músicas afrodiáspóricas e africanas em uma rede atlântica que abrange Estados Unidos, Brasil e Caribe. Ao expandir sua dicção e *performance* nas Américas e incorporá-las a sua criação pela chave da memória e da ancestralidade, Angélique recria uma experiência que desde cedo a formou no Benim: a música negra norte-americana, afro-brasileira e afro-caribenha. Essas tradições se acentuam na trilogia, como ela mesma descreve, em forma de um link com a diáspora, que mostra o quanto o continente africano contribuiu imensamente para a cultura contemporânea no Ocidente a partir do jazz, do blues, do hip hop, da salsa, do reggae, do samba. As textualidades africanas que a música reinscreve nesse contexto resultam produtos interdiscursivos e midiáticos de alcance global, cujas rotas operadas por músicos, intérpretes e produtores reencenam modalidades de recepção, para além das limitações coloniais. Esse repertório entre as margens do Atlântico transcende fronteiras e nos possibilita entender as próprias estratégias e dinâmicas de constituição de seus fluxos e refluxos. Angélique Kidjo promove com seu projeto musical essa discussão sobre tradução cultural na diáspora africana.

Palavras-chave: Angélique Kidjo; África; Diáspora; Música; Memória; Ancestralidade

ABSTRACT

The thesis analyzes the artistic, activist and intellectual trajectory of the singer and composer Angélique Kidjo (1960, Ouidah, Benin). This musical production has symbolic references fon and ioruba that cross with the African diasporas in the Americas. Recognized internationally since the 1980s, when she self-exiled herself in France as a result of the political and economic situation in Benin that displeased her, Angélique Kidjo plays an important role both within and outside Africa, becoming one of the most expressive and influential voices against racism and other counter-hegemonic confrontations around the idea of Africa built by the West. Through music, the Beninese artist activates and articulates affirmative speeches of feminine, black and African inscription in more than 38 years of career. It is intended to discuss the African diaspora from the musical trilogy that Angélique produced in a crucial period of his artistic life of aesthetic and thematic changes. *Oremi* (1998), *Black Ivory Soul* (2002) and *Oyaya* (2004) are three albums that respectively dialogue Afro-diasporic and African songs in an Atlantic network that covers the United States, Brazil and the Caribbean. By expanding her diction and *performance* in the Americas and incorporating her creation into the key of memory and ancestry, Angélique recreates an early experience in Benin: black American, Afro-Brazilian and Afro-Caribbean music. These traditions are accentuated in the trilogy, as she describes herself, in the form of a link with the diaspora, which shows how much the African continent contributed immensely to contemporary culture in the West from jazz, blues, hip hop, salsa, reggae, samba. The African textualities that music reinscribes in this context result in interdiscursive and media products of global reach, whose routes operated by musicians, performers and producers re-enter modes of reception, beyond the colonial limitations. This repertoire between the shores of the Atlantic transcends boundaries and enables us to understand the strategies and dynamics of the constitution of its flows and ebbs. Angélique Kidjo promotes with her musical project this discussion about cultural translation in the African diaspora.

Keywords: Angélique Kidjo; Africa; Diaspora; Music; Memory; Ancestry

SUMÁRIO

Introdução	8
1 Mapeando o Atlântico negro: rotas e raízes afrodiaspóricas	17
2 “No ventre da cobra” - Angélique Kidjo sob o domínio de Dan: memória e ancestralidade	44
2.1 O canto do rouxinol e o sangue dos guerreiros: música e tradição na casa dos Kidjo	46
2.2 Do Beach Club de Cotonou ao Olympia de Paris: o mundo e a música de uma beninense na Europa	81
3 Oremi: Travessia atlântica pela rota do jazz e da América Negra	105
3.1 Angélique Kidjo visita Jimi Hendrix: “I’m a voodoo child”	107
3.2 No jogo do Ifá: um babalaô na regência da trilogia	117
4 “Black Ivory Soul”: Encruzilhadas musicais e ancestrais entre Benim e Brasil: fluxos e refluxos afro-fon-iorubaianos	126
4.1 Houeda, Uidá e Agudá: narrativas baianas, memórias beninenses	129
4.2 Angélique Kidjo, Carlinhos Brown e Gilberto Gil: vozes e tambores cruzados no Atlântico afro-baiano	140
5 “Oyaya”: Atlântico de salsas e congas: música negra e identidade caribenha	151
5.1 Cuba libre e transatlântica: Celia Cruz ensina salsa aos Kidjos	155
5.2 Redemption songs: música e ativismo no mar do Caribe	165
Considerações finais	173
Anexos	176
Referências	180

Introdução

A pesquisa sobre a vida e a obra de Angélique Kidjo completou 10 anos em 2018. Nesse período, entre o primeiro contato com a sua voz até a finalização desta tese, eu transitei muito pelo território da música africana e afrodiáspórica. Acompanhando sua trajetória como artista, ativista e intelectual, eu conheci parte da produção antiga e contemporânea de música negra na África e nas Américas. Sua intensa atividade artística e cultural nos obriga a estar sempre atentos às suas articulações simbólicas e materiais, porque a rede que Angélique tece a partir desse movimento pelo mundo é a principal forma de entender seu projeto musical. Se isso me pareceu no começo um problema, devido mesmo às próprias dificuldades financeiras e de logística para dar conta de uma pesquisa de campo e bibliográfica tão vasta em termos de deslocamentos e leituras, ainda assim, isso me estimulou bastante a não desistir, porque, desde quando comecei a carreira acadêmica, o meu maior prazer tem sido o de realizar pesquisas que não me acomodassem ao *déjà-vu* teórico. Não falo aqui de vaidade pela originalidade do tema ou da abordagem, mas de como isso possibilita uma compreensão de minha subjetividade como professor e pesquisador negro na Universidade.

Da mesma forma como foi especial na minha carreira pesquisar por 20 anos a obra de Dorival Caymmi, que resultaram dois livros, e dessa pesquisa, como relato no capítulo 5, foi o que me levou indiretamente à Angélique Kidjo, mapear a partir da música de uma africana um novo percurso foi desafiador pelas condições emocionais que durante o processo eu passei e que quase me fizeram desistir. A introdução de uma tese é convencionalmente uma explicação sucinta do trabalho que será avaliado, tem certa formalidade de discurso, objetividade na apresentação da proposta, mas para mim, a fórmula ganha um reforço explicativo quando não somente mostra ao leitor, nesta primeira fase a banca avaliadora, a minha competência argumentativa em torno do tema, mas também como esta experiência de pesquisa mudou a minha noção de finalidade científica de uma tese. Para mim, sobretudo, serviu como cura. Não interessa aqui relatar os motivos. Durante todo esse período de doutoramento, eu via em cada etapa realizada a autoestima me impulsionar para o fechamento desse ciclo e colher não somente os louros acadêmicos, mas também a leveza e a tranquilidade necessárias para o próprio desdobramento desse trabalho em outros projetos.

A viagem que fiz ao Benim, em 2017, após recomendação da banca de qualificação como suporte mais real sobre a carreira e a biografia de Angélique, foi fundamental para esse processo de cura, na medida em que, ao trilhar lugares por onde a artista passou, como Uidá, onde nasceu, e conhecer pessoas de seu convívio íntimo, como sua mãe Ivonne, eu mergulhei numa experiência cultural e espiritual que me reposicionou intelectual e religiosamente. Perceber a dualidade da presença/ausência de uma ancestralidade africana na minha vida passou por esta rota afrodiaspórica que a música de Angélique me possibilita experimentar. Quando a conheci pessoalmente em São Paulo, em 2015, eu já tinha feito o projeto inicial, no qual sua obra seria analisada em apenas um capítulo, porque o corpus da tese abrangia outros artistas africanos e suas relações com artistas baianos. A mudança foi uma sugestão do orientador, Prof^o José Henrique Freitas, pois a música de Angélique Kidjo era muito potente para ser alocada em um capítulo só. Sua produção até aquele momento reunia treze álbuns, dois prêmios Grammy de “melhor álbum de *World Music*”, um livro de memórias e 34 anos de carreira.

Esse encontro não estava previsto, apenas fui para assistir a seu show em um festival de francofonia. Uma semana antes, ela esteve no Rio de Janeiro para um festival de música negra, e embora não seja raro ela fazer shows no Brasil, ainda assim foi um fato incomum ela ficar por duas semanas consecutivas num mesmo país. A dificuldade de aproximação no Rio, devido à restrição de acesso aos artistas, exceto para a imprensa, me fez desistir de tentar o mesmo em São Paulo, mas o tino de pesquisador experiente, com habilidade de comunicação, me infiltrou uma hora antes do show nos bastidores do palco. E ali, nas coxias, eu aguardava nervoso o ensaio terminar. Em minhas mãos, seu livro para autógrafo. Ainda sem maquiagem e sem as roupas de tecido africano, que fazem parte de sua performance, Angélique cantava “Afrika”, uma das canções de *Black Ivory Soul*, o segundo álbum da trilogia da diáspora que vou analisar. Terminada a música, e ela já saindo do palco, eu me aproximei e falei logo quem eu era: professor da Bahia, pesquisador de literatura e cultura afro-brasileiras e africanas, escritor, e no momento escrevendo uma tese sobre sua música. Como ela é mais baixa do que eu, me olhava fixamente, esticando o pescoço para cima, ao tempo em que, com as mãos no queixo, sorria e balançava a cabeça positivamente a cada frase. Ao final, suspirou e perguntou já exaltada: “Really?”. “Yeah!”, respondi. “My music?”, perguntou de novo. “Yeah!”. “Great!”. E me abraçou. Mostrei-lhe o livro para um autógrafo, pediu que eu escrevesse meu nome, que não conseguia compreender, e assinou: “To Marielson Carvalho. *One love*, Angélique Kidjo”. Pedi

uma foto e ela chamou seu marido e produtor, Jean Hebrail, para tirar. Agradecido pela recepção, eu a desejei uma excelente apresentação. E ela, boa sorte na tese. No final do show, quando ela convida o público para dançar e cantar no palco, eu já fui logo subindo e me aproximei dela. Ao me reconhecer, ela piscou um olho e acenou positivamente com o dedo. Bem, a partir daquele instante, eu me senti pronto de fato para escrever sobre ela.

Meu envolvimento com a pesquisa tem que ser nesse nível de vínculo afetivo. Foi assim com Dorival Caymmi, que também conheci pessoalmente; não poderia ser diferente com Angélique Kidjo. Mesmo que não fosse possível esse contato, ainda assim, minha metodologia de trabalho passa por um tipo de aproximação com os sujeitos das pesquisas que realizo. A dosagem entre admiração e crítica é resultado, primeiramente, da possibilidade de que nenhum dos lados pode tolher a liberdade expressiva e criativa do pesquisador se relacionar como quiser com os temas escolhidos. Em Cotonou, quando a mãe de Angélique me recebeu, ela ficou surpresa com tanta informação que eu tinha de sua filha, até mais do que ela mesma como mãe. Por exemplo, o livro autografado que eu levei para mostrar que eu estive com Angélique no Brasil foi motivo de alegria da senhora, por justamente nunca ter visto ele, e mais ainda por uma foto de Angélique bebê, que ela havia levado e não devolvido até então. Encantada com a descoberta, pediu que alguém da família fotografasse a imagem, pois quando Angélique fosse visitá-la da próxima vez, cobraria o livro e a foto. Confesso que isso me emocionou muito. E vendo meus olhos cheios de lágrima, falou sorrindo em fon, depois traduzido por meu amigo e guia Wenceslas Padonou: “Angélique é um vodu, tomou conta de sua cabeça”.

Sim, Angélique é uma “voodoo child”. Seu nome de batismo, Angélique Hounsinou Kandjo Manta Zoggin-Kpassellokohinto Kidjo, não tem uma tradução literal e nem me foi revelado completamente ao ser perguntado a sua mãe, mas traz referência a Loko, um vodu cujo significado é “vodu que mora na árvore”, bastante cultuado no Benim. Além do nome de um ancestral da família que passou a ser seu protetor. Sua ligação com os vodus é genealógica e muito do que canta e verbaliza tem essa ancestralidade como característica basilar em sua *performance*. E não tem como não visualizar isso em Angélique. Em algumas composições cuja referência é um canto a um vodu ou orixá, a imagem da divindade toma o tempo-espço da cantora em ação, e o público “vê” uma outra pessoa no palco. Não falo em transe espiritual, mas de uma encenação do personagem que muito nos impacta. Nesse show de São Paulo, ao cantar “Shango Wa”, do álbum *Ewe* (2015), uma música dedicada a Xangô, ela contagiou todo o

público com sua dança. Sob uma luz vermelha indireta no palco, seu solo foi tão forte, que parecia o próprio orixá. Ao final, quase sem ar e suada, gritou a saudação de Xangô, “Kaô! Kaô!”. Eu, que estava na segunda fileira, no meio da plateia, completei: “Kabiecilê”. Ela ouviu e repetiu: “Kabiecilê”.

Essa experiência de pesquisa permeou parte de minha passagem pelo Atlântico negro de Angélique, tanto no Brasil, quanto no Benim e na França, onde visitei todos os lugares citados por ela em seu livro de memórias. Aliás, se eu tive momentos de forte espiritualidade no Benim, quando estive em um terreiro de vodu ou em outros lugares sagrados ou sacralizados que remetiam a uma ancestralidade, em Paris, mesmo não sendo imigrante africano, pude ver nas ruas a situação de deslocamento forçado ou autônomo dos milhares de africanos ou afro-caribenhos na cidade. Angélique relata vários momentos de racismo em Paris, quando se exilou na década de 1980, saindo de um regime ditatorial que vivia no Benim. Se no Benim, eu me senti em casa, literalmente em casa, porque comi parte do que costumamos comer em Salvador, como acarajé, inhame, mocotó; em Paris, eu senti uma sensação também de estar em casa, porque estava com meus parentes que moram lá, mas numa outra relação, ambígua de empatia/antipatia com o lugar: era um turista negro de pele clara, em meio a uma população negra mais escura, mas para os franceses brancos não fazia muita diferença, porque se não me identificavam (e isso aconteceu algumas vezes) como um africano da região subsaariana, denominada como “África negra”, me colocavam na categoria racial de um árabe do Magreb (Marrocos, Tunísia e Argélia). Meu acento de português brasileiro na pronúncia do inglês ou francês, ainda causava dúvida: “*Êtes-vous vraiment brésilien?*” (“Você é realmente brasileiro?”).

Vivenciar essa dinâmica da diáspora numa outra forma de deslocamento, que não é de expulsão violenta nem de aparte deliberado, não me deixou tranquilo, porque sendo negro, estarei sempre numa condição de apátrida, um desterritorializado, cuja “dupla consciência”, mesmo sendo uma maneira simbólica de identificação étnico-racial, ainda assim, não é uma posição confortável. Paris vivia em estado de alerta vermelho para ataques terroristas, e ser olhado como um possível por parecer um árabe era tenso, ainda mais que, por necessidade de registro fotográfico da pesquisa de campo, eu tinha que andar com meus equipamentos.

Um episódio me fez inclusive repensar o uso de mochilas e sacolas para levá-los, ou mesmo nem isso. Na estação Gare du Nord, a maior de Paris, onde várias linhas de metrô e trem se cruzam, existe uma concentração incomensurável de vendedores ambulantes de várias

nacionalidades comercializando equipamentos eletrônicos. A maioria desses homens e mulheres era africana. Ao sair de um trem para pegar outro num horário de pico, alguém gritou “*Police!*” (“Polícia!”). De repente, todo mundo começou a correr em várias direções e, eu assustado, segurei minha sacola com a máquina, e corri também, e muito. Alguns metros depois, outra pessoa gritou: “*Fausse alarme!*” (“Falso alarme”). Eu me encostei a uma parede, e não me aguentando em pé, devido ao tremor das pernas de susto, sentei-me no chão. Minha preocupação não era ser roubado no meio da confusão, mas ser abordado pela polícia por suspeita de estar vendendo a máquina ou ser alvo de arma de fogo em ação para conter as pessoas. Na hora, me veio à lembrança Jean Charles, o brasileiro morto em 2005, no metrô de Londres por policiais que o confundiram com um árabe suspeito de ataques terroristas. E olha que Jean era branco.

A primeira rota dessa pesquisa sobre a trilogia da diáspora foi realizada, dando preferência para o local de nascimento de Angélique e seu local de autoexílio. Além Salvador, porto de apoio para a cantora realizar seu segundo álbum, onde eu nasci e abro sempre rotas para me redescobrir, a música de Angélique me provocou a curiosidade de conhecer outras diásporas negras. Caribe, especialmente Jamaica e Cuba; e New Orleans, nos Estados Unidos. Como disse, a tese me possibilitou pensar outros projetos, acadêmicos ou não, sobre a música afrodiaspórica.

A música tem sido uma das criações artísticas de maior divulgação da expressão cultural do continente africano na contemporaneidade. Como o cinema e a literatura, a música produzida na África e nas diásporas negras do Atlântico, especialmente a partir da década de 1960, período de independência da maioria dos países africanos, desestabiliza a ideia de tradição africana numa perspectiva transnacional. A música expande, para além de limites territoriais e geográficos assentados, poéticas e narrativas locais, desdobrando-as em traduções e reconfigurações identitárias, cujos dispositivos simbólicos e materiais acionam mecanismos de reversão dos referenciais de degradação histórica sobre a África.

As textualidades africanas que a música reinscreve no contexto pós-colonial resultam produtos interdiscursivos e midiáticos de alcance global, cujas rotas operadas por músicos, intérpretes e produtores rasuram modalidades de recepção, descentrando assim origens e destinos pré-fixados pelas limitações coloniais. O trânsito desse repertório artístico e cultural entre as margens do Atlântico, especialmente entre as Áfricas e as Américas, encena encontros transculturalizados de memórias que possibilitam entender a dinâmica das próprias diásporas.

Foram esses fluxos e refluxos traduzidos por Angélique Kidjo, performatizados com diferentes experiências e gerações, línguas e nacionalidades, estilos e gêneros, dicções e ativismos, que traçaram uma leitura possível e potente da rentabilidade política, cultural e artística dessas diásporas musicais. A escravidão negro-africana resultou males irreparáveis, mas a resistência escrava usou de suas estratégias para que a África de seus ancestrais não afundasse com os milhares de corpos na travessia atlântica. Aos sobreviventes e resistentes, coube a reinvenção em terra estrangeira de outra casa, desterritorializada, mas revificada. O samba, o jazz, o blues, o hip hop, o soul, o funk, o rhythm'n'blues, a salsa, a rumba, o reggae são patrimônio desta saga dissipada através dos cinco continentes, na dor ou no êxtase, mas que moldou a cultura popular mundial e produziu uma das maiores aventuras artísticas do século XX: a música negra.

O “Atlântico negro” (GILROY, 2001), referência tanto teórica quanto geográfica de se analisar como a encruzilhada musical africana é cartografada no espaço das diásporas negras, se apresenta como um operador central de leitura desta potência discursiva e que emerge das mobilidades identitárias dos artistas e seus produtos musicais. Para o autor,

examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2001, p. 161)

Nesse contexto, o mar representa elemento material e simbólico fundacional na construção dessas musicalidades, tanto por ter sido a rota do tráfico no passado escravista (a dor), quanto de migração de um complexo cultural (o êxtase), de uma diáspora “composta de comunidades que são similares e ao mesmo tempo diferentes” (GILROY, 2001, p. 182).

Este território deriva da ideia de que embora geograficamente apreendido no mapa mundi, foi descentrado a partir de uma interface nela inscrita, cujas noções de limite implicam compreender a linha como simulação ou camuflagem: “A linha é o *esconderijo* da faixa, da zona, do espaço de transição que, a qualquer instante, pode se expandir pelos domínios em um ato de subversão de valores”. (HISSA, 2006, p.41, grifo do autor)

As fronteiras do Atlântico negro são porosas e deslizantes, transitórias e interpenetráveis, processo mesmo da própria instabilidade e mutação de identidades (“sempre

inacabadas, sempre sendo refeitas”) que circulam por esse entrelugar de vasto acervo de narrativas da cultura negra (GILROY, 2001, p. 30).

Angélique Kidjo potencializa em seu trabalho essa “autocompreensão” do artista africano no complexo do Atlântico negro. Sua *performance* de auto-inscrição africana é narrada através de seus álbuns, de seu livro de memórias, de seus artigos, de suas entrevistas, de seus shows, de seu ativismo em quase quatro décadas de trajetória artística. O *self* com o qual Angélique se apresenta está visibilizado nas formas móveis, reversíveis e instáveis de uma prática social e cultural para além das irredutíveis formulações raciais e geográficas, mas sem perder a subjetividade que delineou sua referência de distância e contato com a África.

Para Achille Mbembe (2001, p. 199), “a identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas”. No entanto, questiona a retórica da não-substancialidade, da instabilidade e da indeterminação. Para tanto, sugere “reconceitualizar a própria noção de tempo em sua relação com a memória e com a subjetividade” como forma de questionar a tradição no sentido de um “resgate essencialista ou sacrificial do eu”, pois este pensamento está fadado ao fracasso.

Angélique Kidjo “estiliza” essa prática, para continuar na crítica de Achille Mbembe sobre a conduta dos africanos diante da tradição. Nascida em Uidá, Angélique está ancestralmente inserida na geografia da história da escravidão. Um dos mais movimentados portos de embarque de africanos escravizados nos séculos XVIII e XIX, a Uidá atual, segundo Angélique, só remete a esse tempo sombrio devido a um monumento erigido na praia onde existia a “árvore do esquecimento”, ao redor da qual mulheres e homens davam voltas para apagar de suas memórias de onde saíram e quem eram. Chamado de Gate of No Return (Portão do Não-Retorno), essa obra evoca e restaura uma tradição cuja narrativa mostrou-se inclusive rasurada no auge do tráfico transatlântico.

É que mesmo com essa árvore de pé ainda materializando a tentativa de esquecimento dos africanos, nessa praia de Uidá, escravos que não se deixaram esquecer do caminho de casa começaram a retornar a partir de 1835, quando muitos deles foram punidos com a expulsão do Brasil por terem se envolvido na Revolta dos Malês em Salvador ou por terem conseguido a liberdade com seus próprios meios e de outros. Esse contingente de retornados formaram uma comunidade de afro-baianos chamada de “agudá”, reinventando e expandindo esses vínculos com a Bahia também em outros países, como Togo, Nigéria e Gana.

Angélique “reconceitualiza” a noção de tempo e encena uma outra diáspora, uma ponte que liga a primeira e a segunda rotas do tráfico entre o antigo reino de Daomé e a Bahia, mas numa outra chave de tradução, expandindo sua história pessoal e afetiva para outras experiências nas diásporas. Uidá é seu porto-seguro, onde estão ancoradas memórias a partir das quais ela estrutura sua carreira: “*The beach at Ouidah is mystical, powerful, very peaceful – those three things together. (...) If you want to be with yourself and look for inner truth, inner peace, this is where you go*”¹ (KIDJO, 2014, p. 28)

Esse momento de reflexão pode ser exemplificado em uma cena de seu livro, quando, sentada na praia, observa pescadores retornando no final da tarde em canoas antigas de madeira. Aproximam-se deles, mulheres e crianças, que os ajudam no trabalho de retirada das embarcações do mar, cheias de redes e peixes: “*It’s team-work. Family work. While they do this, they sing. Even though their clothes are now **modern** – yellow T-shirts and red baseball caps bob along the blue-green water – their rhythm is **ancient**. Like the waves of the sea, it is a **call and response**. This was the daily life of my **ancestors too***”² (KIDJO, 2014, p. 28, grifos meus).

Nessa passagem, que abre o capítulo intitulado “*Ready for the revolution*” (“Pronta para a revolução”), Angélique apresenta pontos interessantes que gravitam a ideia central desse trabalho de tese. Os termos em destaques na citação anterior sinalizam para essa *performance* diaspórica tanto artística, quanto ativista e intelectual sobre a qual me interessa analisar.

É interessante pontuar a relação que ela faz entre tradição e modernidade a partir de uma atividade que remonta à sua origem fon pelo lado paterno. O senso de trabalho coletivo e comunitário no presente é comparado com o que seus ancestrais faziam no passado. Essa dinâmica social é reinscrita no ritmo do canto de trabalho dos pescadores e das ondas do mar, cuja simbologia de ir e vir, de partida e retorno, potencializa um trânsito constante e renovado de identidades. Isso fica evidente no comentário que ela faz sobre as roupas modernas das pessoas em paralelo com a prática secular daquela cena de trabalho na praia. A ritualização dessa prática tradicional em um contexto de vida contemporâneo é flagrada por Angélique menos como descontinuidade e mais como suplementação.

¹ “A praia em Uidá é mística, poderosa e muito tranquila. Se você quiser ficar consigo mesmo e procurar uma verdade interior, uma paz interior, este é o lugar”. (Tradução minha)

² “É uma equipe de trabalho. Trabalho em família. Enquanto fazem isso, eles cantam. Mesmo que suas roupas sejam agora modernas – camisetas amarelas e bonés vermelhos ao longo do azul-esverdeado da água – seu ritmo é antigo. Como as ondas do mar, é um chamado e resposta. Isso foi também a vida diária de meus ancestrais”. (Tradução minha).

Stuart Hall discute essa questão da tradição como tradução, na medida em que sendo um elemento vital da cultura, ela não está congelada no tempo. Para ele, está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos, adquirindo assim um novo significado: “As abordagens auto-suficientes da cultura popular (...) analisam as formas culturais populares como se estas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado ou valor fixo inalterado” (HALL, 2001, p. 260).

A praia, antes no imaginário ocidental conhecida como “território do vazio” (CORBIN, 1988), se transforma num campo de saber-poder para entender como Angélique Kidjo performatiza um sujeito pós-colonial. A imagem que ela mesma descreve das ondas, como “*call and response*” (“chamada e resposta”), é bem estimulante na construção teórica desse trabalho, na medida já que ressalta a própria ideia de mobilidade e de linguagem transnacional que seu projeto artístico sinaliza:

Cresci numa casa onde tinha todos os idiomas, todas as culturas e todas as músicas. É isso que minha música representa. É o que me representa mais, esse internacionalismo que meus pais trouxeram. [Por outro lado], se eu não guardasse minha identidade africana, não poderia conhecer os outros. Precisa-se ser alguém para poder se posicionar e entender os outros (KIDJO, 2006, p. 68).

A estrutura da tese está assentada em três capítulos principais, que analisam os álbuns da trilogia da diáspora: Capítulo 3, *Oremi* (1998), Capítulo 4, *Black Ivory Soul* (2002) e Capítulo 5, *Oyaya* (2004). Em cada um deles, selecionei entre duas ou três canções do álbum para tratar da proposta específica de cada disco. A escolha dessas letras a um número pequeno em relação ao todo do álbum deve-se ao esforço de concentrar a leitura nas músicas que melhor representasse não somente o tema do disco, mas o interesse de Angélique Kidjo sobre o diálogo entre a música e diáspora. Os capítulos 1 e 2 antecipam essa discussão teórica em diferentes relações com a vida e obra de Angélique. O primeiro investe numa reflexão sobre o conceito de diáspora, memória e ancestralidade, para desaguar no segundo capítulo para traçar um perfil de Angélique no contexto pós-colonial e afro-diaspórico como investimento político, artístico, ativista e intelectual. A minha linha argumentativa segue uma perspectiva de biografia crítica, na qual a vida do personagem é apresentada em paralelo à análise de sua obra.

1 Diáspora, memória e ancestralidade

Wassi wassi wassi wassi
Houeda nou vio
 (...) *Allou wa sio Owo Owo Owo*
*Vi Do Le*³

Angélique Hounsinou Kandjo Manta Zoggin-Kpassellokohinto Kidjo, ou Angélique Kidjo, 58 nasceu em Uidá, Benim. Filha de pai de origem fon e mãe iorubá, Angélique afirma que essa formação interétnica tem sido importante tanto na sua vida pessoal e afetiva quanto na profissional. A filosofia, a religião, as tradições e as línguas desses dois povos são referências em sua vida como mulher, mãe, beninense, africana, artista, intelectual e ativista. Esse perfil vem sendo articulado ao longo de uma trajetória que tem tempo e espaço históricos demarcados, mas também uma dimensão de existência atemporal e mítica. Para uma apresentação de Angélique Kidjo, a partir de uma ideia de diáspora africana na música cultivada por ela, é preciso que o sentido de suas raízes e rotas seja traçado com a articulação de ancestralidades familiares, de memórias culturais e de experiências pessoais. Os três álbuns que compõem a trilogia da diáspora, *Oremi* (1998), *Black Ivory Soul* (2002) e *Oyaya* (2004), têm suas características específicas de criação e produção artística, no entanto, várias referências simbólicas e materiais biográficos perpassam esses e outros trabalhos seus, formando assim um roteiro integrado sobre sua carreira em diversos contextos musicais.

Pretendo mostrar a trajetória de Angélique Kidjo por meio de seus deslocamentos não só espaciais pela África, Europa e Américas, mas também por suas conexões políticas, artísticas e intelectuais, pontuando diversas fases de sua vida, além do campo de atuação e interação de seus projetos musicais. Faço uma análise de sua biografia através de narrativas que ela mesma escreveu no livro de memórias *Spirit rising: my life, my music* (2014), com o objetivo de traçar os contextos colonial e pós-colonial de sua produção. Assim, invisto em uma abordagem sobre suas

³ “*We are so happy happy happy to welcome the child from the lineage of Houeda (...) We are witnessing the gift of life of a child*”/ “Nós estamos felizes felizes felizes pela boa-vinda da criança da linhagem de Houeda (...) Nós estamos testemunhando o presente da vida de uma criança” (KIDJO, 2014, p. 30-31). Trechos em fon com tradução para o inglês feita por Angélique Kidjo e para o português por mim de uma música cantada por familiares durante seu batismo.

relações identitárias em termos de articulações e transações culturais presentes em seu projeto musical.

É interessante observar a agenda intelectual, artística e ativista da cantora em várias frentes ou níveis de execução contra-hegemônicos e o resultado disso como forma/força de enunciação crítica de um sujeito em movimento por territórios de fixidez epistemológicas e limitadores de um pensamento migrante, embora sua dicção esteja também centrada em uma ancestralidade que sustenta sua criação musical como operador discursivo. A expressão dessas atividades artísticas é composta de atos e falas diversificados, mas que tem um liame de condução bastante definido por Kidjo como linha de ataque: a luta contra o racismo, que, por conseguinte, é o enfrentamento de outras questões dela decorrentes, que não só a preocupam, mas também a atingem em sua inscrição feminina, negra e africana. É disso de que fala Stuart Hall sobre o tema da identidade e da representação culturais: “Todos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre ‘em contexto’, *posicionado*”. (HALL, 1996a, p. 68. Itálicos do autor)

“*Diaspora*”, “*contemporary culture*” e “*borders*” são algumas noções mobilizadas por Angélique em seu livro que podemos tomá-las como referência conceitual de seu investimento artístico. Elas formam uma dicção assertiva e engajada, tornando-se palavras-chave para tentar negociar aberturas de portas intransponíveis e a exploração de caminhos insondáveis.

*Africa is often regarded as being superfluous, a continent of savages – not part of the modern ‘enlightened world’. I’ve always wanted to **recreate** that lost link with the **diaspora** to prove that my continent has made immense contributions to **contemporary culture**. In the late nineties, as I began thinking about what I wanted my next recordings to be, I kept coming back to how the **music of slaves transcends borders**⁴ (KIDJO, 2014, p. 139. Negritos meus).*

O título da tese faz referência a esse complexo negro para pensar o agenciamento de Angélique a partir de um mecanismo de tradução da tradição. Diáspora infere questões que estão no cerne dos debates sobre a formação de grupos humanos, articulados em torno de noções como raça, etnia, nação e identidade. Desta maneira, referências de diásporas começaram a ser

⁴ “A África é frequentemente considerada como sendo supérfluo, um continente de selvagens – não fazendo parte de um mundo moderno e esclarecido. Eu sempre quis recriar esse elo perdido com a diáspora para provar que meu continente fez imensas contribuições para a cultura contemporânea. No final dos anos 1990, quando comecei a pensar sobre como eu queria que fossem as minhas próximas gravações, eu trouxe de volta o quanto a música dos escravos transcende fronteiras.” (Tradução minha)

analisadas com base em migrações compulsórias de outros grandes contingentes de pessoas em determinado contexto histórico, como foi o de africanos entre os séculos XVI e XIX. A escravização desses povos nas Américas como engrenagem da economia gerada pelas potências colonizadoras e os efeitos desse sistema no mundo contemporâneo não podem ser dimensionados apenas em termos de quantitativo de gente deslocada forçosamente e de lugares para onde foi levada ou de patrimônios culturais negros criados a partir de repertórios africanos, mas também como a diáspora africana implica repensar os próprios processos de formação de comunidades negras no mundo, especialmente no Atlântico negro, ou seja, como a diáspora possibilita rever as rubricas de nacionalidade, modernidade e colonialidade em um contexto de globalização econômica e cultural.

Jana Evans Braziel e Anita Mannur (2003) argumentam que o termo “diáspora” tem sido usado por antropólogos, críticos literários e culturais para descrever migrações e deslocamentos em massa desde a metade do século XX, especialmente em relação a movimentos de independência em áreas formalmente colonizadas, ondas de refugiados de guerras e fluxos de migração econômica no período pós-Segunda Guerra Mundial, no entanto, ainda que diáspora carregue o peso de aparte violento e negativo como consequência da expansão colonial, sua etimologia sugere positivamente a fertilidade da dispersão, desmontando binarismos identitários e desessencializando discursos nacionais.

Recent theorizations of diaspora also seek to represent (and problematize) the lived experiences (in all their ambivalences, contradictions, migration, and multiple traversals) of people whose lives have unfolded in myriad diasporic communities across the globe. Diasporic subjects are marked by hybridity and heterogeneity – cultural, linguistic, ethnic, national – and these subjects are defined by a traversal of the boundaries demarcating nation and diaspora⁵ (BRAZIEL; MANNUR, 2003, p. 5).

Stuart Hall, ao comentar sobre as consequências da experiência da diáspora nos modelos de identidade cultural, relata a sua própria como jamaicano, pontuando que a cultura caribenha é impelida por uma estética diaspórica e que essa perspectiva subverte modelos culturais orientados para a nação, na medida em que, primeiramente, o Caribe é um compósito de muitos povos de

⁵ “As recentes teorizações da diáspora também procuram representar (e problematizar) as experiências vividas (em todas as suas ambivalências, contradições, migrações e múltiplas travessias) de pessoas cujas vidas se desenrolaram em inúmeras comunidades diaspóricas em todo o mundo. Os sujeitos diaspóricos são marcados pela hibridez e heterogeneidade - cultural, linguística, étnica, nacional - e esses temas são definidos por um cruzamento de fronteiras demarcando nação e diáspora.”

origens diversas e que “longe de constituir uma continuidade com os nossos passados, nossa relação com essa história está marcada pelas rupturas mais aterradoras, violentas e abruptas” (HALL, 2003, p. 30); e em seguida, que somente na década de 1970 a identidade afro-caribenha tornou-se historicamente disponível para a maioria do povo jamaicano através da revolução pós-colonial, das lutas pelos direitos civis, da cultura do rastafarianismo e do reggae:

A presença/ausência da África, desta forma, foi que a tornou o significante privilegiado de novas concepções de identidade caribenha. Todos no Caribe, de qualquer procedência étnica, mais cedo ou mais tarde, sempre têm de se entender com essa presença africana. (HALL, 1996a, p. 72)

O sujeito diaspórico, ou como o próprio autor chamava de “estrangeiro familiar”, é aquele que não está “completamente” na sua terra de partida nem na de destino, é uma experiência de dentro e fora dos dois (ou vários) lugares. A fluidez dessa identidade passou do que se poderia configurar como “alienação” ou “desarraigamento” para uma condição arquetípica da modernidade tardia, segundo ele. Especialmente sobre algumas experiências que seus contemporâneos viveram no período em que esteve no estrangeiro e que foram emblemáticas para uma construção de identidade nacional, Hall confessa que a ideia do “retorno ao lar” não lhe tocava fundo o orgulho de ser jamaicano, mostrando que esse sujeito imaginado não se fixava no contexto pós-colonial em que viveu na Inglaterra. Por isso acreditava que a experiência da diáspora não podia ser confundida com a da tradição, já que esta remete a uma fidelidade às origens, e aquela a uma diversidade e heterogeneidade necessárias, a uma concepção de identidade que vive “com” e “através”, e não “a despeito da” diferença (HALL, 1996a, p. 75).

Edward Said (2005), também em um testemunho diaspórico, fala dessa experiência intermediária, nem de todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, “cercado de envoltórios e distanciamentos pela metade” (p. 57). Embora Said não use diáspora, ao preferir por “exílio” e “exilado” suplementa o debate teórico em torno desse status de comunidades e sujeitos migrantes no século XX. Seu interesse ao tratar do tema é direcionado para a atuação do intelectual exilado como um exemplo de inconformidade, à margem das correntes dominantes. Para ele, o exílio, enquanto condição real, é uma metáfora para entender o intelectual a partir da história social e política do deslocamento e da migração. Pelo fato de não estar totalmente adaptado, o intelectual representa uma resistência às acomodações e às

cooptações: “O exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros” (p. 60).

Ao comparar o papel do intelectual com a condição do exilado, Edward Said expõe a sua própria agenda diaspórica marginal, em termos de afastar-se das autoridades centralizadoras de poder e das barreiras de pensamento, ou seja, o intelectual que encarna a condição de exilado arrisca-se ao novo, foge do habitual e investe no provisório. Neste sentido, diáspora é um movimento identitário de dupla inscrição, política e intelectual, a partir do qual o sujeito aciona de forma interseccional suas referências de gênero, raça, etnia, sexo etc., outrora marcados por princípios imperativos de discurso social e cultural. Para Said, embora o exílio seja um dos destinos mais tristes, cuja habilidade em sobreviver torna-se o principal motivo de sua existência, a estabilidade em demasia é uma ameaça contra a qual deve-se sempre se prevenir, haja vista o intelectual no exílio tem que tentar ver esse destino (ou destinos) não como privação ou algo a ser lastimado, mas como uma forma de liberdade e um processo de descoberta (SAID, 2005, p. 69).

A perspectiva de diáspora de Paul Gilroy (2002) é também a de que o sujeito diaspórico opera no limite, cujo espaço dialógico possibilita a negociação de suas identidades. Ele questiona as formações críticas mais antigas de diáspora africana que veem todos os indivíduos africanos em todos os lugares como ligados por uma herança comum, história e descendência racial. Tais concepções africanas nivelam as diferenças e formam um absolutismo étnico, como apontado no projeto afrocêntrico.

Segundo ele, “a ideia de tradição possui um estranho poder hipnótico no discurso político negro” (p. 351), já que é usado para asseverar a experiência negra a partir de uma noção de pureza como base da solidariedade racial. Assim, o uso da tradição coloca a identidade negra como antítese do sujeito fragmentado, cujos referenciais na modernidade não representam mais a estabilidade e a coerência do eu-racial. Embora a ideia de tradição seja um operador para sublinhar a noção de uma cultura negra distinta e autoconsciente, e é válido também que assim seja contra o racismo que insidiosamente nega tudo isso, ela

também é muitas vezes a culminância ou peça central, de um gesto retórico que assevera a legitimação de uma cultura política negra paralisada em uma postura defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca (GILROY, 2002, p. 354).

Paul Gilroy, ao discorrer sobre o termo “diáspora”, confessa que reiteradamente recorreu aos pensadores judeus para entender como as ideias de dispersão, exílio e escravidão poderiam ajudá-lo a mapear as experiências ambivalentes dos negros dentro e fora da modernidade e a pensar os problemas de identidade e diferença na diáspora do Atlântico negro. Embora essa referência judaica forneça elementos simbólicos e materiais para traçar a diáspora africana, a partir, dentre outros pontos, do sofrimento e da servidão, as comparações fáceis entre as duas diásporas são minadas por fatores como a “falta de unidade religiosa” entre os negros do Novo Mundo e as diferentes maneiras pelas quais os diferentes grupos formalizam seus imaginários, retornos rituais à escravidão e seus terrores. É dessa diáspora preocupada com os fluxos, as trocas e os elementos intermediários que Gilroy contrasta com o movimento afrocêntrico, que se baseia na ideia linear de tempo. O tempo da diáspora é outro; é o da dispersão e não o da fixidez, que transforma a tradição em uma temporalidade de cruzamentos sucessivos de memórias, narrativas e expressões.

A música se apresenta nessa diáspora tal como ela é acionada na tradição africana, mas numa outra clave de interpretação. Usada como recurso mnemônico na *performance* oral dos contadores de histórias, a música possibilita uma outra forma de coesão de imaginários nas comunidades diaspóricas: “A circulação e a mutação da música no Atlântico negro explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento” (GILROY, 2003, p. 371).

Para o autor, a música tem sido refinada e desenvolvida de maneira tal que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além das palavras faladas ou escritas, pois não somente o som, mas outras formas de sentido também se fazem presentes nas *performances* musicais como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário. Outrora negligenciadas como cultura expressiva em meio a visões etnocêntricas de consolidação do racismo científico, essas criações musicais são a medida da resistência e o canal de intersecções étnico-raciais em contextos pós-coloniais.

Para Homi Bhabha (1998), as perspectivas pós-coloniais surpreendem por desestabilizarem os pilares do discurso colonial que tenta deslegitimar as histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades e povos, dando uma feição de “normalidade” hegemônica institucional e ideológica a essas experiências de marginalidade social ou formas culturais não-

canônicas dos países periféricos e descolonizados ou mesmo dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul:

Elas formulam **revisões** críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade. (BHABHA, 1998, p. 238. Negrito meu)

A nação, em termos de entidade política, preenche nos séculos XVIII e XIX o vazio deixado pelo desenraizamento e deslocamento de povos, mas que no século XX, com as duas grandes guerras mundiais, começa a perder esse *locus* de reunião de dispersados ou de experiências migratórias para viver uma outra temporalidade de representação, cujas formações culturais e processos sociais se espalharam para além das comunidades imaginadas fissuradas por suas fronteiras cada vez mais porosas. A nação é em si uma dificuldade de existência, pois entra em choque com sua própria noção de unidade. A história da nação ocidental moderna é refletida sob a perspectiva de suas margens e dos seus exílios.

Os limites epistemológicos das ideias etnocêntricas são também as “fronteiras enunciativas” de uma gama de outras vozes e histórias dissidentes,

[...] isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente (BHABHA, 1998, p. 24. Itálico do autor).

A amplitude do campo dos estudos pós-coloniais é resultado de uma variedade de contribuições com orientações distintas, que por si só não constitui uma matriz teórica, conforme pontua Sérgio Costa (2006), no entanto, apresenta uma característica comum com a tentativa de esboçar uma referência epistemológica de desconstrução de essencialismos inerentes às concepções dominantes de modernidade.

Intelectuais da diáspora negra ou migratória levantaram a partir de suas experiências de imigração essa perspectiva ao longo do século XX, com influência nos meios acadêmicos europeus e norte-americanos, como os da crítica literária, antropologia, sociologia, ciência política etc., especialmente nos idos dos anos de 1980:

A abordagem pós-colonial constrói sob a evidência (...) de que toda enunciação vem de algum lugar, sua crítica ao processo de produção do conhecimento científico que, ao privilegiar modelos e conteúdos próprios àquilo que se definiu como a cultura nacional dos países europeus, reproduziria, em outros termos, a lógica da relação colonial. (COSTA, 2006, p. 83)

O interesse de Costa ao falar dos estudos pós-coloniais é mostrar como seus referenciais teóricos contribuíram com alternativas epistemológicas para pensar a constituição das ciências sociais, desestabilizando suas bases ou mesmo enriquecendo-as. Tomando a tese de Edward Said sobre orientalismo, o autor faz uma reflexão da produção do conhecimento pautada pela distinção binária forjada pelo Ocidente como definidora de sentido entre um *nós* e um *eles*.

[...] No interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo em que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser. (COSTA, 2006, p. 83)

Essa crítica ao discurso ocidental é também extensiva aos fundamentos da sociologia moderna, pois, ao tomar as normas sociais, estruturas e valores típicos de sociedades ocidentais como paradigma universal para definir o modelo de sociedades modernas, as ciências sociais postulam valores de civilização com base no binarismo “*West/Rest*”, e a Europa como exemplo daquilo que o extraeuropeu figura de ausente ou incompleto, ou seja, seu antípoda ou avesso obscuro.

O que destaco aqui na explanação de Costa sobre o pós-colonial é o que essa perspectiva teórica oferece na abordagem das relações entre metrópole e colônia ou “*West/Rest*”. Essa relação assimétrica como referência de um discurso pós-colonial possibilita ajustar os conceitos de Edward Said, Stuart Hall e Homi Bhabha para entender o trânsito de Angélique Kidjo nesse sistema e como ela se relaciona ou inscreve essa experiência em sua trajetória. Embora não seja filiada a uma corrente teórica pós-colonial, ou aquelas com as quais os pensadores pós-coloniais dialogam sua visão, como o pós-estruturalismo, o pós-modernismo ou os estudos culturais (COSTA, 2006, p. 84), a atuação de Angélique Kidjo apresenta uma posição intelectual de crítica ao cerceamento e ao silenciamento de vozes dissonantes dentro dessas construções identitárias homogeneizadoras nas quais ela vivenciou ou transitou.

Angélique opera um discurso de afirmação pessoal a partir de uma referência em tradições locais, mas também em sintonia com outras culturas:

Temos que aceitar a diversidade cultural para podermos viver juntos. Não se pode impor uma única visão do mundo. (...) Acredito que cada ser humano nasce com uma dose de **felicidade** em sua alma. A sociedade na qual vivemos consegue pôr uma tampa em cima dessa felicidade, porque com a felicidade podemos ser criativos, positivos, lutar contra tudo. Isso é o contrário da sociedade de consumo, que usa o medo como um motor para que não possamos ter o tempo de parar, de nos posicionar e de questionar. (...) Dizemos que nós somos seres evoluídos e civilizados, mas me pergunto: qual é o sentido da palavra civilizado, quando se aceita sacrifícios que só beneficiam uma minoria no planeta? (KIDJO, 2006, p. 69 e 73. Negrito meu)

Esse elemento importante da subjetividade que Angélique chama de “felicidade” pode ser entendido como um elemento de identificação e pertencimento, cujo traço ontológico, embora pareça inalterado, ainda assim se reconfigura com a mobilização do sujeito em outros contextos de criação para que a própria referência de humano possa construir projetos em termos de realização pessoal ou coletiva. Assumir essa “felicidade” é inscrever uma identidade como metáfora interessante para pensar a atuação dela nessa trajetória de embates epistemológicos, ou seja, de discurso e poder.

Ao falar em diversidade cultural, Angélique coloca em seu livro de memórias essa experiência de tradução dentro e fora do Benim, da África, da Europa... Em busca de sua “felicidade” ou em defesa dela, Angélique aciona recursos simbólicos e materiais que instauram uma diferença em seu projeto de vida, contrário aos medos que o “*West*” criou para o “*Rest*”, ou seja, a música de Angélique excede os binarismos e incorpora as margens numa operação de tradição aberta, sem perder a narrativa de uma essencialidade como base de sua identidade.

Ao questionar o sentido de “evoluídos” e “civilizados”, Angélique incita a discussão sobre o lugar de identifições fixas e monolíticas criado pelo discurso colonial, no qual sua história foi alocada como menor. O que se vê é que a civilização ocidental, segundo a cantora, manipula a existência dos homens, direcionando-os para a própria solidificação de suas amarras globalizantes. A minoria ao mesmo tempo em que é subsumida emerge das fraturas que a modernidade não deu conta de abarcar, mostrando as relações neocoloniais remanescentes no interior da “nova” ordem mundial e da divisão de trabalho multinacional (BHABHA, 1998, p. 26).

Anibal Quijano (2010, p. 84-85) fala da colonialidade como um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Segundo ele, colonialidade é um conceito diferente de colonialismo, embora estejam imbricados nos últimos 500 anos de operação, já que o primeiro foi engendrado dentro do segundo. Isto prova o quanto essa estrutura de exploração sob controle de uma autoridade política e econômica, mesmo em outro contexto temporal e geográfico, ainda se desdobra como um novo universo de relações intersubjetivas de hegemonia eurocentrada. Tal concentração de poder tem o objetivo de dominar a existência social como:

1) o trabalho e os seus produtos; 2) dependente do anterior, a ‘natureza’ e os seus recursos de produção; 3) o sexo, os seus produtos e a reprodução da espécie; 4) a subjetividade e os seus produtos, materiais e intersubjetivos, incluindo o conhecimento; 5) a autoridade e os seus instrumentos, de coerção em particular, para assegurar a reprodução desse padrão de relações sociais e regular as suas mudanças (QUIJANO, 2010, p. 88).

A partir da tese de que o capitalismo mundial teve seu início com a dominação da América e a conseqüente inclusão do elemento racial na classificação social das pessoas, além de sexo, idade e força de trabalho, Anibal Quijano afirma que essa colonialidade de poder-saber foi mundialmente imposta, legitimando assim a referência eurocentrada da cor como produção social de diferença externa (material)/interna (simbólica) de larga e poderosa influência na constituição do sistema-mundo. Tal sistema vai impactar na colonialidade geocultural, pois a territorialização do mundo será ajustada pela medida racialista de civilização avançada. Povos extraeuropeus não-brancos foram incorporados à ideia de atraso, cuja saída seria pela via da colonização, depositária do modelo de desenvolvimento europeu. Neste sentido, a África, como se vê em Yves Mudimbe (2013), será inventada com base na representação definidora de progresso, rebaixando-a ao estigma negativo de primitivo.

Na esteira dessas colonialidades, a relação de trabalho aumentou o fosso entre centro e periferia, na medida em que a exploração da colônia pela metrópole era uma estratégia que visava ao grau máximo de dominação e acumulação, sem chance de saídas autossuficientes de economia. Ao abrirmos o leque de mecanismos de centralidade epistêmica do discurso europeu, se atingirá também as relações de gênero e família, com a quebra da genealogia e das unidades de parentesco diferenciadas do patriarcalismo ocidental, como Oyeronke Oyewumi (1997) em *The invention of women: making an african sense of western gender discourses*, ao tratar dos

feminismos africanos e as relações de gênero na África. Quijano destaca ainda a colonialidade das relações culturais que corresponde à destruição da estrutura social colonizada, cuja população foi despojada dos seus saberes intelectuais e dos seus meios de expressão. Onde a colonização não conseguiu total destruição, ainda assim esse modo eurocêntrico de percepção e produção de conhecimento foi insidiosamente testado, demonstrando o poder invasivo da colonialidade nos interstícios das subjetividades oprimidas, com resultados especialmente sobre seus corpos. Segundo ele,

a “corporalidade” é o nível decisivo das relações de poder. Porque o “corpo” implica a “pessoa”. (...) Na exploração, é o ‘corpo’ que é usado e consumido no trabalho e, na maior parte do mundo, na pobreza, na fome, na má nutrição, na doença. É o “corpo” o implicado no castigo, na repressão, nas torturas e nos massacres (QUIJANO, 2010, p. 126).

Sem uma linearidade cronológica, mas também sem descontextualizar os fatos referenciados pela própria artista, meu objetivo é flagrar como Angélique Kidjo construiu sua carreira a partir da tradução de uma tradição e o desdobramento desse projeto como negociação de sua realidade/identidade com o mundo por onde mais circula, ou seja, a cena transnacional de música negra contemporânea e afrodiaspórica. Denise Carrascosa (2017, p. 65) pontua a noção de “afrodiáspora” como um conceito que opera com “deslocamentos e ressignificações politicamente estratégicas”, resultando assim movimentações e reversões contraculturais negras que se disseminam em vários espaços e tempos. A tradução que Angélique opera em suas músicas parte de sua intenção de reverter imaginários eurocentrados sobre as tradições africanas. Esse exercício é uma integração de linguagens cujas *performances* verbal, sonora e visual compõem o estilo de Angélique como tradutora não só de

um trabalho instrumental comunicativo de ampliar a acessibilidade e o diálogo. (...) [Mas um trabalho tradutório] de uma *performance* de si, a partir da qual emergem subjetividades transformadas e transformadoras, coisas de uma construção identitária ética em sua relação a si e sua abertura amorosa para a alteridade (CARRASCOSA, 2017, p. 73).

Angélique é considerada pela crítica especializada e pelo mercado fonográfico a cantora africana de maior visibilidade artística e midiática dos últimos vinte anos. A recepção de um grande público consumidor de *afro-pop* ou *african music* tem dado a seus trabalhos uma

repercussão tanto comercial quanto filantrópica e humanitária. Seu papel social como embaixadora mundial da UNICEF e fundadora da Batonga Foundation, com ações em cinco países africanos (Mali, Benim, Serra Leoa, Etiópia e Camarões) em prol do empoderamento de mulheres pela educação, integra a *performance* de Angélique como mediadora cultural e política em várias partes do mundo.

Ganhadora de três *Grammys* na categoria *Best Album of World Music*, prêmio da maior indústria musical do mundo, ela questiona a formulação preconceituosa a partir da qual sua música tem sido categorizada, na medida em que esse gênero ressalta o exotismo ou o “desejo colonial” (YOUNG, 2005) do Ocidente por produções de artistas vindos do “Resto”, que, segundo Achille Mbembe (2014), se constituiu em “figura, se o for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo, (...) a manifestação por excelência da existência objectal” (p. 28). Para Stuart Hall (1996b), “*the West*” e “*the Rest*” são duas palavras que ao se relacionarem mudam de sentido a todo momento a depender do contexto em que se mobilizam: “*More importantly, there are many different discourses, or ways in which the West came to speak of and represent other cultures*”⁶ (p. 188).

Nessa discussão, Angélique se apresenta bem e mostra ainda mais seu posicionamento crítico contra a globalização econômica e o multiculturalismo predatório do *show business* e da indústria fonográfica. Para acompanhar a música negra e africana nesse circuito mundial, Timothy Taylor (2016) fala de “*genrification*” capitalista na música e trata especificamente da relação de Angélique com esse mercado a partir do álbum *Oremi*. Michel Nicolau Netto (2014), por sua vez, aborda o discurso da diversidade e a criação da *world music*, ou seja, como esse gênero reflete uma ideologia de diferença cultural na música contemporânea, especialmente “não-ocidental”, como a africana. James Winders (2006) destaca a imigração africana em Paris, nas décadas de 1980 e 1990, e o surgimento de movimentos musicais diaspóricos nesse contexto, assim como a importância de artistas africanos na reconfiguração da música negra no mundo a partir da Europa, com Angélique Kidjo entre os mais conhecidos e ainda atuantes.

As experiências musicais de Angélique em vários espaços do “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” – tal como classifica Ramón Grosfoguel (2010), os paradigmas eurocêntricos – têm dado um viés “ativista” (RAPOSO, 2015; SAUNDERS, 2015;

⁶ Mais importante ainda, há muitos discursos diferentes, ou formas pelas quais o Ocidente veio a falar e a representar outras culturas.

DI GIOVANNI, 2015; TAYLOR, D., 2016) aos seus trinta e oito anos de trajetória profissional e, consequentemente, às identidades com as quais tensiona suas intervenções e posições na música ou a partir dela. Artivismo, segundo Paulo Raposo, é um neologismo conceitual que não tem ainda uma consensualidade teórica, mas que nas ciências sociais e nas artes tem sido operado para pensar as práticas de reivindicação social e de ruptura artística, ou seja, “apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polêmicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão” (RAPOSO, 2015, p. 5).

Coletiva ou individualmente, o artivismo se apresenta de várias formas e suas estratégias de inscrição fogem às esferas padronizadas ou institucionalizadas de contestação, pelo fato de elas também serem um dos alvos, devido à incapacidade de resolução das demandas ou à insuficiência de suas respostas. Para Julia Luiz Di Giovanni, para além de se preocupar com a “natureza” do artivismo como categoria analítica, o mais interessante é flagrar o instante desta prática como possibilidade de auto-organização, denúncia e reivindicação sem a fixidez dos protocolos ideológicos político-partidários, por justamente a *performance* artista articular instrumentos autônomos de mobilização e que “contravêm e manipulam as fronteiras entre os dois termos” (DI GIOVANNI, 2015, p. 15).

Tanya Saunders (2015), em sua análise sobre o movimento *hip hop* cubano, acentua o caráter artista de seus membros a partir da discussão sobre raça, gênero e sexualidade na história dos afro-cubanos. Segundo a autora, “*Hip-hop serves as cultural conduit for exchange ideas, memories, local histories, and strategies with Afro-descendent population in various American contexts*”⁷ (SAUNDERS, 2015, p. 9). Não seria diferente em Cuba, onde essa experiência de ativismo político e artístico do *hip-hop* transformou o movimento em manifestação contra o legado histórico do eurocentrismo da cultura cubana e a subordinação dos negros cubanos a este modelo de colonização. Os artistas do *Cuban Underground Hip-Hop Movement* (CUHHM) atuavam para descolonizar as mentes e os corações de si mesmos e de seus colegas cubanos. Desta forma, o artivismo que Tanya Saunders observa no movimento cubano é o de “revolução” centrada numa profunda e paulatina mudança de normas, práticas, crenças e estruturas de sentimentos que reproduzem privações de direitos políticos e sociais.

⁷ “O *hip-hop* serve como canal cultural para troca de ideias, memórias, histórias locais e estratégias com a população afro-descendente em vários contextos americanos.”

*The CUHHM's culturally based activism has focused on "knowledge-practices". (...)The movement aimed to help its members and its audience develop a critical consciousness, a key component in envisioning an alternative Society and spurring citizens to act for social change. Through hip-hop, The CUHHM empowered a generation of youth, now adults, in Cuba to name and understand the various forms of oppression that they face.*⁸ (SAUNDERS, 2015, p. 10)

Se “ativismo” é um neologismo, a palavra *performance* também não existe em algumas línguas, como a portuguesa, por isso, segundo Diana Taylor, o termo em si implica um ato político e artístico de negociação e tradução, justamente pela subversão ou desobediência que ele potencializa na composição morfológica de gênero. Em espanhol, por exemplo, varia entre feminino, masculino e neutro, o que faz a palavra ter um sentido mais aberto, ou seja, transnacional, transdisciplinar e multilinguístico (TAYLOR, D., 2016, p. 7).

Ainda para autora, *performances* operam como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimentos sociais, memória e um senso de identidade através de reiteradas ações. Essas ações embora impliquem repetições também incluem possibilidades de mudança, de crítica e criatividade: “*Diverse forms such as performance art, dance, and theatre as well as sociopolitical and cultural practices such as sports, ritual, political protest, military parade, and funerals, all have reiterative elements that are reactualized*”⁹ (TAYLOR, D., 2016, p. 15).

Angélique faz de seu trabalho espaço para exposição/exibição dessa *performance* artista, cuja duração pode ser dois segundos para uma *selfie* com um fã na plateia, poucos minutos de discurso ao receber seu *Grammy*, duas horas ou mais de show ou de gravação de um DVD, até dias de atividade humanitária em comunidades pobres da África, ou ainda meses pesquisando e produzindo repertório para seus próximos trabalhos, bem como anos de travessia transatlântica entre África e suas diásporas. Essa *performance* manifesta-se em um só lugar como no estúdio de gravação, mas também em vários lugares simultaneamente e ao vivo dando entrevista em um programa de televisão, virtualmente, respondendo mensagens de seguidores em redes sociais e até fazendo comida beninense para amigos em seu apartamento no Brooklyn, Nova York.

⁸ “O ativismo cultural da CUHHM tem se concentrado em "práticas de conhecimento". (...) O movimento visava ajudar seus membros e seu público a desenvolver uma consciência crítica, um componente-chave na visão de uma sociedade alternativa e seduzindo os cidadãos a agir em prol da mudança social. Através do *hip hop*, o CUHHM capacitou em Cuba uma geração de jovens, agora adultos, para identificar e compreender as várias formas de opressão que eles enfrentam.”

⁹ “Diversas formas, tais como arte de performance, dança e teatro, bem como práticas sociopolíticas e culturais como esportes, ritual, protesto político, parada militar e funerais, todos têm elementos reiterativos que são reativados.”

O uso do corpo em parte ou no todo é a inscrição mais evidente de uma *performance*, pois ocupa, invade e instala a mensagem. Interessa-me na biografia de Angélique essa *performance* criativa e crítica sobre questões culturais, sociais, religiosas, políticas, raciais e de gênero que emergem tanto em seus produtos artísticos, quanto em sua agenda política. A publicação de suas memórias já configura em si uma forma de inscrição discursiva importante, na medida em que suplementa fontes orais, as quais têm sido um dispositivo recorrente, senão principal, de registro de suas referências de mundo mais profundas, como genealogias, histórias e tradições do Benim.

Inaicyrá Falcão (2009), em uma proposta pluricultural sobre corpo e ancestralidade, trilha um caminho que entrelaça a herança africana de forma técnica e criativa, “instaurando um campo de ressignificação, na contemporaneidade, de valores míticos que influenciam os pensamentos, a natureza e a forma da tradição africana brasileira e as histórias individuais” (SANTOS, 2009, p. 33). O corpo como construção cultural é repositório e mediador de saberes engendrados, por isso nesse processo de retorno materializa memórias ancestrais a partir da intertextualidade, cuja base de investigação, segundo a autora, é também criativa em relação às ações cotidianas do homem. Isso corresponde, primeiro, a uma intenção de procura pela essência e pelas raízes ritualísticas. Em um segundo instante, pelas narrativas míticas, elemento vital da tradição, que resulta a criação de imagens e a ideia de identidade e comportamentos, articulando as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade: “É o momento em que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas” (SANTOS, 2009, p. 35). A *performance* corporal pensada por Inaicyrá para o contexto afro-brasileiro tem ressonâncias estéticas na ideia de criação gestual que Angélique leva para os palcos do mundo, pois ambas lidam com a “tradução poética intertextual” dessas matrizes culturais não só na “técnica corporal” e cênica, mas também na “transcendência” (SANTOS, 2009, p. 37).

Em seu primeiro videoclipe de divulgação do álbum *Logozo* (1991), Angélique já mostra essa possibilidade criativa e expressiva com a música “Batonga”, ao apresentar coreografias beninenses e máscaras de outras culturas africanas com inscrições em tintas fluorescentes coloridas nos corpos dos dançarinos, criando juntamente com a canção de estilo afro-pop eletrônico, um efeito visual de *pop art*, subvertendo o estereótipo de exótico e instaurando uma nova imagem sem perder a essência da mensagem nela agenciada:

*The spirit and the strenght of Benim are clear, but it is a modern and self-assured Africa ready to conquer the world. I realized many yers later that this vídeo really made an impact on the continent showcasing a proud, modern African woman with very short hair who didn't seem afraid of anything*¹⁰ (KIDJO, 2014, p. 88-91).

Seu discurso de “dupla consciência” (GILROY, 2001) reconfigura a imagem da África na arena artística mundial ao “transcender” binarismos étnico-raciais com o desmonte de estereótipos relativos ao continente como os de dependência cultural e econômica, de alienação política, de escassez de conhecimento científico e de excesso de crenças e línguas. Em sua discografia, a maioria das canções é composta por ela e cantada em fon e iorubá, além de mina e goun. Embora fale fluentemente francês e inglês, Angélique justifica: “*In my music, I wanted to show the beauty of the Beninese languages*”¹¹ (KIDJO, 2014, p. 62).

Essa escolha não tem sido somente por conta de sua beleza verbo-sonora, mas também por transmitir a riqueza poética, a potência filosófica e a grandeza ancestral de sua história. A questão das línguas africanas como produto de intervenções sociais e históricas é um debate que envolve a própria noção de língua e linguagem nos contextos do colonialismo e do pós-independência na África, o que demanda entender a relação entre registro oral e escrito na construção de uma identidade tradicional e nacional e sua busca por uma autonomia epistemológica (MAKONI; MEINHOF, 2008, p. 191-213).

Para Alfa Sow e Mohamed Abdulaziz (2011), a situação das línguas africanas a partir de 1935 até o século XXI é marcada por contingências políticas e sociais resultantes do fortalecimento geral do colonialismo e do racismo, da luta dos povos africanos por autodeterminação, do neocolonialismo e da tomada de consciência pela preservação do patrimônio linguístico africano. Nesse quase um século de contatos entre línguas europeias e africanas, as estratégias de assimilação não só validaram o pensamento colonial de controle linguístico, mas também influenciaram modos de comportamento dos africanos que imitavam o modelo dos colonos brancos como se fosse a medida de civilização.

¹⁰ “O espírito e a força de Benim estão evidentes, mas é uma África moderna e autoconfiante pronta para conquistar o mundo. Eu percebi muitos anos depois que este vídeo realmente causou um impacto no continente, apresentando uma mulher africana orgulhosa, moderna, com cabelo muito curto que parecia não ter medo de nada.”

¹¹ “Em minha música, eu quis mostrar a beleza das línguas beninenses.”

A literatura oral exerceu um papel importante de percepção de como as línguas tradicionais poderiam recuperar a autoestima do africano obrigado a aprender as línguas europeias, mas a partir de um novo estágio comunicativo e de identificação étnica dessas línguas:

Recolhidos, analisados, recontextualizados e transmitidos pela escrita, assim como pela imagem e pelo som, desde o fim deste segundo milênio, os conhecimentos ancestrais dos africanos permitirão às gerações futuras voltarem às suas fontes e manterem os indispensáveis laços íntimos com o seu passado (SOW; ABDULAZIZ, 2011, p. 662).

Pathé Diagne (2011), ao abordar a ligação entre história e linguística na tradição dos povos da África negra, aponta para a insuficiência dos paradigmas de reconstrução das civilizações africanas a partir da classificação ocidental de suas línguas, sobretudo quando se observam os critérios genético, tipológico e geográfico. A abundante tradição oral da maioria dos povos em relação ao repertório escrito menor, mas não inexistente, por exemplo, entre os bantos, igbo e susu, estabelece novos métodos de investigação que rasuram as técnicas etnocêntricas. Segundo ele, a ausência de uma análise profunda da estrutura, do léxico e da possível intercompreensão é um fato corrente no estudo da imensa maioria dos falares africanos, muitas vezes classificadas como línguas, quando na verdade são variantes de um mesmo idioma, o que altera constantemente, a depender da observação, o levantamento da quantidade de línguas no continente.

A migração dos povos africanos no sentido leste-oeste e norte-sul tornou confuso o quadro étnico, racial e linguístico do continente. (...) As línguas do Senegal, como o wolof, o diula, o fulfulde ou o seereer, atestam semelhanças mais profundas com as línguas bantu da África do Sul, da Tanzânia, de Camarões e do Zaire do que com as línguas da família mandinga no interior das quais são geograficamente inseridas. O léxico, a estrutura e mesmo os princípios da escrita egípcia antiga, (...) estão mais próximos da realidade de línguas como o wolof e o haussa ou da tradição gráfica daomeana que das estruturas linguísticas semíticas ou indo-europeias às quais são anexadas sem critérios. (DIAGNE, 2011, p. 262-63)

A versão de uma Angélique Kidjo autobiografada é a continuidade de sua expressão escrita e intelectual iniciada em composições próprias, desde o primeiro álbum em 1981, quando ainda morava na África. Em suas criações mais antigas já germinava um interesse pelas liberdades sociais como as relativas à condição das mulheres no Benim, além daquelas liberdades

individuais em relação às suas próprias escolhas políticas, culturais e artísticas, neste caso, inserindo e compondo um repertório musical de diferentes línguas e referências culturais africanas ao longo de sua formação sempre provocativa e intensa como cantora e compositora.

Para ela, viver em um ambiente familiar fon e iorubá, além de outras (in)formações culturais dentro e fora da casa de seus pais, foi um aprendizado especial e particular de hibridações e ressignificações identitárias:

Cresci numa casa onde tinha todos os idiomas, todas as culturas e todas as músicas. É isso que minha música representa hoje. É o que me representa mais, esse internacionalismo que meus pais me trouxeram. (...) [Por outro lado], se eu não guardasse minha identidade africana não poderia conhecer os outros. (...) Temos que aceitar a diversidade cultural para podermos viver juntos. Não se pode impor uma única visão do mundo. As visões do mundo são diferentes, ligadas à *nossa própria história*. Primeiro a história da nossa família, e a história intelectual: aonde vamos com a vida? Qual é a *nossa filosofia de vida*? (...) Para eu me mostrar ao mundo, não é por ser africana que preciso andar com uma tanga e os seios ao ar livre. (...) Não quero ser vista como uma boneca exótica. A mulher africana, *o ser humano africano é complexo*, como qualquer ser humano. (...) Sou um ser humano, digno desse nome e com inteligência, não uma boneca. E isso incomoda muito. Não posso fazer nada. Fui à escola, eu posso e sei falar várias línguas. Se o fato de eu ser bem articulada incomoda as pessoas, o problema é delas (KIDJO, 2006, p. 68 e 71. Itálicos meus).

Paulin Hountondji (2010) critica a etnofilosofia africana, tal como foi concebido primeiramente o campo de investigação pelos estudiosos ocidentais ou africanos sobre “a mundivisão dos antepassados africanos ou os pressupostos coletivos de suas comunidades” (p. 135). Para ele, a ideia de unanimidade de valores morais em que os pesquisadores se baseavam para descrever a identidade desses povos era um equívoco, na medida em que isso não poderia ser visto como virtude – tampouco o inverso como perigoso à harmonia social. Cunhada por ele de “ilusão unânime”, ou seja, o senso de que todos de uma comunidade étnica pensavam univocamente, obedecendo aos mesmos rituais, adorando os mesmos deuses, agindo sob os mesmos princípios, o filósofo beninense completa que tanto na África moderna quanto na tradicional o pluralismo sempre esteve presente e em vários domínios: “No que diz respeito à filosofia, este tipo de pluralismo pareceu-me ser algo muito valioso e frutífero” (p. 137). Assim, para que a ancestralidade africana seja considerada como filosofia crítica e não um ramo da etnologia e suas descrições eurocêntricas de comportamento, é preciso que esse conhecimento passe por um processo próprio de reflexão sobre problemáticas originais baseadas numa “sólida

apropriação do legado intelectual internacional e profundamente enraizados na experiência africana” (p. 141).

Anthony Appiah (1997), embora reconheça a provocação encetada por Paulin Hountondji sobre o que seja filosofia africana – “conjunto de textos *escritos* pelos próprios africanos e descritos como filosóficos por seus próprios autores” (HOUNTONDI apud APPIAH, 1997, p. 127. Itálicos meus) – e que marcou seu investimento intelectual contra a etnofilosofia africana, ainda assim o questiona sobre o que considera como “filosofia” e o que é ser africano para validar essa composição epistemológica. Hountondji contesta o método e a motivação da etnofilosofia como europeus e não como africanos, ou seja, de que ela existe para um público europeu e não para um africano. Com isso, Appiah concorda, mas critica certo radicalismo que essa conclusão de Hountondji pode tender, com o argumento de que se os filósofos africanos têm que apresentar um sistema conceitual africano e ajudar na inserção da África como contributo na filosofia ocidental, é preciso que já comecem “por uma compreensão profunda dos mundos conceituais tradicionais em que habita a vasta maioria de seus compatriotas” (APPIAH, 1997, p. 153). E isso passa também pela “ideia da etnofilosofia como propriedade de comunidades inteiras” e da “possibilidade de uma tradição oral de filosofia” (p. 153), a qual Hountondji só três décadas depois reconhecerá (e ajustará) a oralidade como uma das bases dessa estratégia de campo filosófico (CASTIANO, 2010, p. 101). O que Appiah identifica como positivo em Hountondji é que ele vê como errado o papel dos etnofilósofos que não passaram adiante do projeto descritivo de sua investigação, do exótico para o crítico, e conseqüentemente para uma autoconsciência do filósofo africano comprometido com os problemas da África contemporânea a partir dessa tradição viva.

Outros filósofos africanos como José Castiano (2010) e Valentim Yves Mudimbe (2013) trazem argumentações sobre o pensamento africano e sua constituição como uma nova episteme na história da filosofia mundial. Castiano, por exemplo, defende a criação de “espaços de intersubjetivação” como estratégia de redefinições sobre o papel da filosofia em contexto africano, e, neste ponto, a relação entre a filosofia tradicional e a acadêmica como um diálogo possível de “críticos”:

A filosofia africana profissional tem a responsabilidade epistêmica de se abrir para o conjunto de saberes de natureza filosófica sugerida pelas tradições africanas. (...) Os filósofos profissionais africanos devem (...) convencer-se que

os seus colegas tradicionais são também críticos em relação à realidade natural, social e espiritual. (CASTIANO, 2010, p. 222)

Para o filósofo moçambicano, o primeiro passo para isso é desfazer o mito de que esses sábios são intransigentes à abertura de suas tradições ou que não possuem “competências reflectivas e críticas em relação ao próprio ato de filosofar”. (Idem)

Já Mudimbe prefere usar gnose africana à filosofia africana para discutir esse repertório tradicional de saberes como sistema de conhecimento. Seu foco é o construto científico sobre a África. Ele questiona o tipo de conhecimento que esse discurso inventou ou influenciou: “Quem está a debater isto? Quem tem o direito e a credibilidade para a produzir, descrever, comentar ou, pelo menos, apresentar opiniões sobre ela?” (MUDIMBE, 2013, p. 11). Se a resposta for o próprio africano, Mudimbe ataca esse particularismo com o argumento de que tanto os intérpretes ocidentais quanto os analistas africanos têm usado sistemas conceituais com base em uma visão europeia, mesmo aqueles de viés afrocêntrico deixam escapar um paradigma epistemológico ocidental em sua abordagem, ou seja, é como se fosse impossível entender a tradição africana dentro de sua própria ordem ou sistema sem questionar as estratégias discursivas de invenção da África.

O filósofo congolês, que já foi seminarista e se doutorou por uma universidade católica, é um dos exemplos de experiência africana dentro e fora da estrutura colonizadora que emergiu, segundo ele, um sistema dicotômico e, com este, muitas oposições paradigmáticas: “tradicional versus moderno; oral versus escrito e impresso; comunidades agrárias e consuetudinárias versus civilização urbana e industrializada; economias de subsistências versus economia altamente produtivas” (MUDIMBE, 2013, p. 18). Esses binarismos introduzidos pelo projeto colonizador atingem, a nível cultural e religioso, as sociedades africanas através de suportes como escolas, igrejas, imprensa e meios audiovisuais. Segundo Mudimbe, as novas atitudes desestabilizaram e desintegraram essas comunidades cujas organizações sociais tinham um modo de vida diferente dos modelos ocidentais em termos de cultura, valores espirituais e, no que diz respeito à sua transmissão, também fragmentou o esquema culturalmente unificado e religiosamente integrado de grande parte das tradições africanas: “A partir desse momento as formas e as formulações da cultura colonial e dos seus objetivos serviram de alguma forma de meio de banalização de todo o modo de vida tradicional e da sua estrutura espiritual” (MUDIMBE, 2013, p. 19).

A expansão preliminar dada aqui às questões sobre filosofia africana deve-se a um desenho bibliográfico a partir do qual pretendo esboçar uma compreensão de memória e ancestralidade articulada por Angélique como elementos que compõem uma filosofia de vida individual e coletiva da qual ela descende e reatualiza: “Qual é a nossa filosofia de vida?”, pergunta Angélique.

É importante destacar que, devido aos limites teóricos de apreensão dessas referências, tanto do ponto de vista linguístico (tradução das línguas fon e iorubá) quanto cultural (e também religioso, social, de gênero etc.), a minha versão será obviamente uma seleção do que eu puder alcançar simbólica e materialmente sobre o que Angélique Kidjo apresenta como pensamento e conhecimento tradicionais, ou seja, o que são essas ancestralidades e a forma de sua reencenação/reinvenção, assim como essas imagens de identidade étnico-racial se deslocam com a cantora e fundamentam o campo de possibilidade de seu projeto, portanto, “circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes” (VELHO, 1999, p. 27).

Busco, por exemplo, em estudos de memória, alguns fundamentos sobre sua função e alcance, como em Pierre Nora (1993), para quem

a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. (NORA, 1993, p. 9).

Contrário à racionalidade e às causalidades temporais da história, Nora fala ainda que a memória é “afetiva e mágica”, “instala a lembrança no sagrado” e “é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente”. (Idem)

Michael Pollack (1989) trata de algumas noções de memória próximas às de Nora sobre história, em especial quando este fala dos “lugares da memória” como representação histórica de um passado coletivo. Para Pollack, a memória como essa “operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado do que se quer salvaguardar” (p. 9) é afetada constantemente em seus sentimentos de comunidade por enquadramentos ideológicos que visam a não só manter as fronteiras sociais e a coesão interna de suas sociedades, como também modificá-las ou reinterpretá-las a partir de um discurso especializado de invenção. O nacionalismo é uma das

narrativas de identidade que, não raro, solapa as memórias divergentes (individuais e coletivas) a esse objetivo de unificação de memórias. Pollack denomina de “memórias subterrâneas” aquelas de excluídos, de marginalizados e de minorias que subvertem a ordem de apagamento ou de nivelamento cultural do nacionalismo:

A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência (...) ao excesso de discursos oficiais. (POLLACK, 1989, p. 5)

Jacques Le Goff (1990) analisa diversos conceitos e funções da memória, tanto como propriedade psíquica do ser humano de conservar ou atualizar certas informações passadas ou que ele represente como passadas – portanto, objeto de estudo da Biologia e da Psiquiatria – quanto como fenômeno de interesse da Sociologia e da Antropologia, que as analisam sob argumentações de que nenhuma sociedade ou cultura humana se forma sem uma memória coletiva a partir da qual os indivíduos criam e recriam suas próprias identidades de classe, gênero, etnia, sexo, lugar, idade etc. Interessado na relação entre história e memória, em especial, de como as tradições alimentam as historiografias, Le Goff pontua que a memória coletiva tem que servir para libertação e não para a servidão dos homens, na medida em que ela

faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (LE GOFF, 1990, p. 250).

Ainda sobre memória, cito o trabalho de Maurice Halbwachs (1960), do qual Le Goff retirou boa parte de sua leitura sobre o tema. Para Halbwachs, memória coletiva e memória individual têm a mesma função de reviver o passado, mas a partir de diferentes modos de conexão de lembranças operados pelos sujeitos de um grupo. Dessa forma,

a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. (...) Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (HALBWACHS, 1960, p. 34).

O autor ainda analisa a relação entre memória coletiva e memória histórica, entendendo que a primeira é relativa a um grupo visto de dentro, a partir de suas tradições e antepassados, com todas as suas simbologias coletivas e individuais; e a segunda, como um quadro de acontecimentos gerais visto de fora por especialistas empenhados em criar uma didática de esquematizações temporais, justificada pela causalidade dos fatos no decorrer da constituição do grupo.

Nesses trabalhos sobre memória, *a priori*, o termo ancestralidade não é abordado diretamente. Le Goff fala em “passado ancestral” ao comentá-lo sobre o “tempo das origens e do herói mítico” presentes em muitas sociedades de “memória étnica” ou “selvagem”, tal como são classificados os povos sem escrita por alguns autores citados por ele. Não raro, é recorrente a visão de que a ancestralidade é uma característica somente de sociedades ágrafas, como se a oralidade fosse recurso imprescindível de transmissão de suas ritualidades e sacralidades. De fato, a oralidade na tradição, aqui em conceito transversalizado com memória, é importante na construção de uma ideia de comunidade. A escrita em contextos africanos me interessa também, especialmente em relação a tempos e espaços colonizados e descolonizados vivenciados por Angélique Kidjo. A escrita tem relações de coexistência e disjunção com a oralidade, como testemunharam dois dos maiores intelectuais africanos do século XX.

Chinua Achebe (2012) relata a história de seu pai Isaiah, de origem igbo na Nigéria, convertido ao cristianismo, e de seu tio-avô, um ancião de elevada moral e líder em sua comunidade, com quem o sobrinho-neto, órfão, foi criado. O pai de Chinua tentou converter o tio, o mesmo que havia aceitado a visita dos missionários anglicanos em sua aldeia e até encorajado Isaiah a frequentar a escola religiosa. Mesmo de mente aberta e tolerante, o tio Udoh respondeu ao sobrinho que não deixaria seus títulos, suas tradições, ou seja, ele mesmo e sua ancestralidade, para aceitar o que alguns estranhos diziam ser a verdade em negação da sua. O escritor toma essa relação entre seus familiares como instrutiva em sua vida profissional, pois a educação dos missionários lhe foi também benéfica intelectualmente, mas diferentemente de seu pai, não foi tão condescendente ao lembrar que os antepassados desses mesmos cristãos, séculos antes de levar o Evangelho e “salvar” os igbos da escuridão, também levaram seus antepassados como escravizados no tráfico transatlântico, lançando o mundo africano nos subterrâneos da

História (p. 43-45). Seu conhecimento do que a colonização europeia causou à África, difamando seu nome, o tornou cético também dessa educação colonial.

Joseph Ki-Zerbo (2006) e outros historiadores africanos encamparam a refundação dessa História ocidental com base na matriz africana, revertendo paradigmas, procurando novas fontes de redefinição científica na tradição oral, como fizeram epistemologicamente os filósofos com a etnofilosofia. Ou seja, “tínhamos de partir de nós próprios para chegar a nós próprios. (...) Não digo que fizemos tudo, mas partimos da metodologia, da problemática, da heurística da nossa disciplina para renová-la” (p. 15). O historiador de Burkina Faso declara ainda que o conhecimento africano em várias áreas como agricultura e farmacopeia poderia ser uma contribuição à ciência atual, porém, vários cientistas africanos viraram as costas por terem sido influenciados pelo racionalismo econômico e científico e não terem dado crédito a esses saberes ancestrais, como os dos curandeiros, por serem classificados de esotéricos ou ultrapassados. Acredita que pessoas que foram educadas pela tradição estão mais preparadas para viver no meio africano do que aquelas que foram desenraizadas. Sua argumentação parte da constatação de que a ideia de inovação introduzida na África não relacionava a tradição como conhecimento fundada em técnicas e tecnologias de um tempo mítico, cujo desenvolvimento tinha uma referência de progresso menos como avanço material e mais de acúmulo de experiências.

Segundo Fabio Leite (2008), em trabalho sobre as circunstâncias materiais que configuram a dimensão ancestral de sociedades africanas, como a dos iorubás da Nigéria, o “conhecimento esotérico” está ligado a

certas instâncias diferenciais da explicação da realidade, como no caso dos jogos divinatórios, sociedades secretas, bruxos, mágicos, médicos, músicos profissionais do uso da oralidade, manipuladores de elementos primordiais da natureza, notáveis por certos ritos de comunicação e interação com divindades e ancestrais (p. 375).

Esse conhecimento se manifesta em narrativas que incluem contos, fábulas, discursos, cantos e abrangem a memória coletiva, portanto, um importante instrumento de identidade social e das práticas históricas. Para o autor, ancestralidade não pode ser confundida com religiosidade – “limitada a definições emanadas dos dogmas do conhecimento ocidental” (LEITE, 2008, p. 19), embora nesta, divindades e ancestrais estejam presentes devido à ritualização como essas forças e energias próprias e específicas da natureza, de essências diversas estão em relação constante e

material com a ordem natural e social (p. 372). Sua definição mais detalhada de divindades e ancestrais, descrevendo certos aspectos que os diferenciam, me interessa para entender como inclusive eles se interagem na iniciação do indivíduo. Veremos como isso acontece com Angélique Kidjo e como seu processo particular de interação social e cultural está relacionado a uma ideia de ancestralidade.

Hampatê Bâ (2010) comenta que a oralidade é elementar na vida das tradições africanas, pelo menos naquelas que ele conheceu na região sul do Saara: “A palavra falada se empossava, além de um valor fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nela depositadas” (p. 169). Para ele, fatores religiosos, mágicos, sociais etc., ajudam a legitimar a oralidade como transmissora especial das realidades, dos conhecimentos e das ciências, na medida em que a tradição oral representa a grande escala da vida e dela recupera e relaciona todos os aspectos de uma existência. Mais: é onde o material e o espiritual não estão dissociados, já que essa dualidade remete a um conceito de “Unidade primordial”. Bâ ainda defende que, ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, ou seja, uma vez que se liga ao comportamento do homem e da comunidade, essa “cultura” (ou ancestralidade) não é, portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ao contrário, fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade (p. 169).

Angélique Kidjo possibilita em seu projeto aberturas para uma constante alteração de suas linhas de pensamento e ação, com um repertório de sentidos em processo de relaboração e reorganização intensos, sempre lidando com a multiplicidade e a fragmentação da realidade em que vive, ou melhor, com as circunstâncias e possibilidades resultantes de seu trânsito. Beatriz Sarlo (2005), ao falar sobre relatos de experiência, esclarece que a narração funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar: “a narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado de seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepitível), mas a da sua lembrança” (p. 25); daí que a memória desconfia da história quando em sua reconstituição os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça e de subjetividade) não sejam os pontos centrais de qualquer perspectiva sobre o passado.

Frente à dificuldade de um sujeito recuperar tudo o que viveu, embora na seleção de suas memórias ele tenha a intenção de torná-las completas e plenas, outras referências são integradas ao projeto no decorrer de uma narrativa de vida. Por isso, além do livro em si, como

fonte primeira, informações extras serão inseridas a partir da própria exposição de Angélique em entrevistas de televisão, comentários em redes sociais na *web* e artigos em jornais e revistas internacionais sobre esse período que recortei de sua biografia.

Andreas Huyssen (2000), ao abordar a sedução (e a obsessão) pela cultura da memória no final do século XX e como, paradoxalmente, o esquecimento se apresenta nesta relação como ameaça ou mesmo necessidade, aponta a mídia – “desde a imprensa e a televisão até os CDs ROMs e a *Internet*” (p. 18) – como um suporte que faz com que a memória fique cada vez mais disponível:

As velhas abordagens sociológicas da memória coletiva – tal como a de Maurice Halbwachs, que pressupõe formações de memórias sociais e de grupos relativamente estáveis – não são adequadas para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento. (HUYSSSEN, 2000, p. 19)

Essa ligação externa com outros recursos de memória é muito importante para uma melhor compreensão do projeto artístico de Angélique e como ele se reinscreve nas demandas de sua carreira.

Indiscutivelmente, Angélique Kidjo é uma artista midiática, e isso mobiliza o interessado que queira conhecê-la melhor, a lidar com referências que a cantora expõe em suportes informativos variados. A pesquisa sobre sua obra alcança uma bibliografia extensa e acompanhamento sistemático de suas ações. A análise dos três álbuns que compõem o *corpus* desse trabalho lida com esses temas que foram apresentados anteriormente, até porque um recorte teria que ser feito, e a justificativa baseada na identificação de que memória e ancestralidade têm maior evidência em sua obra. Ao tomar a decisão de mudar a fase de sua carreira, ainda morando na França, e que representa a primeira rota de sua diáspora, para se estabelecer nos Estados Unidos, ou seja, na América, ela estabelece com as textualidades musicais afrodiáspóricas no continente uma outra relação de identidade africana. A rede de elementos simbólicos e materiais que a cantora teceu com a produção de *Oremi*, sobre a música negra norte-americana; *Black Ivory Soul*, a brasileira; e *Oyaya*, a caribenha, amplia o que teoricamente foi descrito por Paul Gilroy como Atlântico Negro, mas numa outra relação de construção narrativa, pois a trajetória de Angélique lida com um repertório identitário que assume essa diáspora em diferença com a ideia de origem africana inacessível. Ela experimenta nos álbuns da trilogia uma genealogia de

pertencimento, cujas referências têm fundamento na sua própria concepção de memória e ancestralidade africana e afrodiaspórica.

2 “No ventre da cobra” - Angélique Kidjo sob o domínio de Dan: memória e ancestralidade

Wassi wassi wassi wassi
Houeda nou vio
 (...) *Allou wa sio Owo Owo Owo*
*Vi Do Le*¹²

Na primeira parte deste capítulo, mostro como uma identidade beninense e uma herança familiar se cruzam na dicção de Angélique Kidjo. Esta relação tem níveis de proximidade e afastamento à medida que ela seleciona e articula referências pessoais e artísticas em sua trajetória, especialmente quando inicia a carreira ainda no Benim. É nesse período, que abrange desde a infância até os primeiros anos da fase adulta, que sua memória individual e coletiva interage intensamente com as ancestralidades fon e iorubá se afirmando em sua subjetividade. A relação de gênero é uma referência a ser destacada na construção de sua identidade, na medida em que a maternidade e o matriarcado nessas tradições se apresentam como contraponto a um tipo de ativismo feminino ocidental que Angélique, assim como as feministas africanas, questiona.

A experiência feminista de Angélique em casa e fora dela corresponde a uma prática para além da Academia, mostrando outras estratégias de defesa dos direitos da mulher a partir mesmo de seus próprios meios simbólicos e materiais de enfrentamento, ou seja, mesmo em uma sociedade patriarcal e machista, as mulheres fons gozam de certa igualdade e superioridade em relação aos homens, direta e indiretamente nas instâncias onde o poder masculino não se firma sem a atuação delas. A biografia de Angélique é a constituição, como de todo sujeito social, de universos de parentesco e vizinhança, de grupos e instituições, de origens e pertencimentos, de mitos e histórias. Mesmo que cada pessoa apreenda diferentemente o sentido de sua existência, com suas diferenças e alteridades, é uma manifestação de vida inerente à compreensão que o homem tem de si mesmo e do mundo à sua volta. Tanto memória quanto ancestralidade esteiam

¹² “*We are so happy happy happy to welcome the child from the lineage of Houeda (...) We are witnessing the gift of life of a child*”/ “Nós estamos felizes felizes felizes pela boa-vinda da criança da linhagem de Houeda (...) Nós estamos testemunhando o presente da vida de uma criança” (KIDJO, 2014, p. 30-31). Trechos em fon com tradução para o inglês feita por Angélique Kidjo e para o português por mim de uma música cantada por familiares durante seu batismo.

as bases de sua trajetória, porque sem essas narrativas o sujeito não dá consistência às suas mediações e projeções, qualquer que seja a motivação de seu projeto. (VELHO, 1994)

Na segunda parte, destaco a experiência de Angélique Kidjo na Europa, quando decidiu morar na França, onde, *a priori*, gostaria de estudar Direito, mas a vocação artística incentivada pela diversidade cultural e musical de Paris dos anos 1980 deu-lhe outro rumo. Neste sentido, sua entrada em um dos centros mais importantes da indústria fonográfica também muda o sentido da relação comercial que vinha tendo com o mercado. Pretendo articular os conceitos de diáspora para pensar primeiramente o trânsito de Angélique entre o Benim e a França, especialmente no período de descolonização da África e de deslocamentos de africanos pela Europa em meio às tensões da Guerra Fria e o avanço da globalização econômica a partir de uma renovada relação de dependência entre países outrora metrópole e colônia nas décadas de 1970 e 1980. A recepção de Angélique na França foi marcada por xenofobia e racismo arraigados nas relações pessoais e coletivas, mesmo com um governo socialista mais aberto aos imigrantes africanos. O contato com essa sociedade lhe deu uma versão mais realista e menos deslumbrada do colonialismo francês vivido no Benim. O efeito disso na construção de uma consciência diaspórica é já notada nas redes de solidariedade entre os africanos que Angélique fortalece ao se integrar ou mesmo ao criar as suas próprias e se transformar em referência não só musical, mas também ativista.

Em Paris, Angélique Kidjo começa a explorar essa ideia de diáspora nas Américas como parte de sua autoinscrição africana, mas em termos de trans/reterritorialidades identitárias: “Eu não estou aqui para tranquilizar as pessoas, nem para satisfazer as suas fantasias. (...) Reivindico minha imagem. Tenho o controle total sobre minha imagem” (KIDJO, 2006, p. 70-1). Essa fala de Angélique é uma resposta à expectativa de que ela como artista negra e africana atenderia aos estereótipos de uma imagem inventada pelo Ocidente. Para ela, essa fantasia racial da dessemelhança e do exótico pode ser o “medo” que sua *performance* provoca:

Eu falo sempre para as pessoas que querem me colocar numa caixinha – porque as pessoas têm tendência a fazer isso – que minha imagem, que a pessoa que eu sou as deixa desconfortáveis. (...) Eu não as coloco numa caixinha. (...) Assim, obrigatoriamente se cria um problema para elas, não para mim (KIDJO, 2006, p. 68-69).

É interessante destacar que antes de se fixar nos Estados Unidos como plano de uma carreira internacional, Angélique retorna ao Benim para produzir *Fifa* (1996) com músicos de

diversas partes e etnias do Benim, além de se inspirar em canções e ritmos ancestrais que ouviu na infância e na adolescência. Embora nos seus discos anteriores já viesse trabalhando essa tradição musical com outros gêneros de música negra, a volta às suas raízes sonoras (“*I’ve been away for so long that I wonder/ if the sound of the drums/ Still has its power*”)¹³ representou não só uma redescoberta cultural como também uma reavaliação dos doze anos em que ficou afastada do cotidiano político do país. Foi, portanto, um rito de passagem para uma outra fase de sua carreira, que começaria com a trilogia da diáspora, que analiso nesta tese.

2.1 O canto do rouxinol e o sangue dos guerreiros: música e tradição na casa dos Kidjo

Enquanto aguardava a hora do nascimento de sua única filha Naïma, em um hospital de Paris, com equipamentos e conforto necessários para o bem-estar da mãe e do bebê, Angélique Kidjo se perguntava como seria se ela estivesse no Benim naquele mesmo instante. Ela pensava nas condições precárias de atendimento pelas quais passava a maioria das gestantes no seu país, cujo resultado era sempre um alto índice de mortalidade maternal e infantil. Lembrou especialmente de sua mãe Ivonne em duas situações: a primeira, quando ela estava dando à luz e quase morreu porque tinham dado uma medicação errada no hospital; e a segunda, quando ela foi a parteira de uma vizinha, porque não tinha mais tempo de levá-la ao hospital, tendo a própria Angélique, aos 15 anos, ajudado a mãe no parto.

Embora não tivesse presenciado e participado do nascimento da neta, Ivonne já chegou no dia seguinte do Benim usando sua experiência de mãe de dez filhos no cuidado de Naïma e Angélique. A avó deu um banho no bebê como se fazia comumente em um recém-nascido no Benim, massageando todos seus músculos e depois lançando-o três vezes para cima para observar seus reflexos: “*It is a science taught from mother to daughters*” (KIDJO, 2014, p. 105. Negrito meu). Já para a filha, Ivonne, deu chá de uma planta nativa do oeste da África, chamada calcedra, cujo ativo medicinal melhora a produção de leite materno, além de servir na cicatrização do parto. Dez dias depois, Angélique já estava no estúdio gravando seu quarto álbum, *Ayé* (1994), que em iorubá significa “Vida”, segundo a cantora.

¹³ “Eu estive longe por tanto tempo que eu quero saber / se o som dos tambores / Ainda tem o seu poder” (tradução minha). Trecho da canção *Sound of the drums*, de Angélique Kidjo e Jean Hebrail, do álbum *Fifa*.

O batismo de Angélique, como de todos os seus irmãos, seguiu um ritual cultuado no mínimo por três séculos pela família. Com dois meses de idade, acompanhada de sua mãe, ela ficou sete dias no quarto do *asen*, um espaço dentro ou fora da casa, espécie de panteão onde são guardados pedestais feitos de metal, que reproduzem objetos, provérbios ou figuras humanas em memória dos parentes mortos. Cada antepassado tem o seu, de modo que a depender do tamanho da família e do cômodo, vários *asen* se acumulam no quarto, cobertos de pó e ferrugem. Aliás, as peças são intocáveis, jamais podem ser limpas, pois acredita-se que essa ação do tempo faz parte do próprio espírito dos ancestrais.

É nesse isolamento no quarto sagrado que os ancestrais são invocados para proteger os vivos desde o nascimento até a morte. O batismo é feito por mulheres. Uma das tias de Angélique foi a responsável tanto por abrir os caminhos até o quarto, varrendo com um ramo de palmeira, considerada árvore sagrada na crença local; quanto por ser a voz que chamaria os ancestrais para perguntar quem seria o guia da criança, cujo nome também seria adicionado à sua certidão.

A escolha da tia certa para esse papel teve uma razão profundamente simbólica na formação tanto espiritual quanto cultural e de personalidade de Angélique. Chamada de Rouxinol, essa *tanyin* (tia) era quem conhecia todas as cantigas e histórias da família, uma guardiã da tradição oral, função essa de memorização e transmissão considerada importante, reservada só àqueles que tinham aptidão e especialização para tanto, como os griôs (VANSINA, 2011, p. 151). A voz de Rouxinol era bonita e suave como o próprio canto da ave, sem contar com seu alto astral que contagiava a todos. Quando visitava Ivonne ainda grávida, ela costumava cantar diretamente para a sua barriga. Essa foi a resposta que a mãe de Angélique lhe deu quando a menina queria saber o porquê de gostar tanto de cantar. Uma saída indireta para explicar a vocação artística apreendida no convívio das práticas e educação familiares dos Kidjo. Mas por trás dessa resposta tem a verdade de que a tia foi também a mensageira de um pedido feito ao ancestral, além do que ele próprio reservara para a criança.

Na consulta ao Fa, oráculo divinatório na tradição fon, revelou-se quem seria o ancestral protetor de Angélique, que por sua vez herdaria seus princípios a serem seguidos por toda a vida. Em mais de cinco gerações, um caso incomum aconteceu com um bebê do sexo feminino: seu ancestral protetor era um homem. Diante da surpresa, foi várias vezes perguntado e, na mesma medida, confirmado. Seu nome é Linhounhinto, descendente de Hounsinou Kandjo Manta Zogbin, um guerreiro da parte de seu avô paterno, muito antigo. Segundo a oralidade circulante

na família, Linhounhinto viveu de acordo com valores estritos de honestidade, um dos ancestrais mais respeitados, por isso, quem ele protegesse teria uma responsabilidade enorme de valorizar o seu nome. Ao saber do destino que a aguardava, a tia de Angélique pediu que desse à menina a graça de ser uma cantora, pois, revela a artista, “*singing would help me to carry that load, to transcend those challenges*”¹⁴ (KIDJO, 2014, p. 35).

Ao completar dois meses de idade, Naïma foi levada ao Benim para os parentes conhecerem o mais novo membro da família. Embora não passando pelo mesmo ritual de batismo de Angélique, a criança teve uma bênção especial de sua bisavó materna. Mama Congo e Angélique eram muito ligadas. Conselheira e defensora da neta desde a infância até a adolescência, a senhora sempre falava que, para Angélique ser uma mulher completa, era preciso ter um filho. Isso era um desejo tão importante para ela que, ao pegar a criança nos braços, disse que não poderia morrer sem vê-la como mãe. Ao final da visita, uma foto registrou o encontro de quatro gerações de mulheres da família. E com isso, Angélique introduziu e batizou simbolicamente a filha na sua linhagem africana.

Ao narrar essas passagens sobre o batismo de Angélique Kidjo, minha intenção é mostrar a importância das mulheres na constituição de sua memória individual e coletiva, a partir das quais sua ancestralidade se ritualiza. Algumas imagens dessa presença feminina na tradição fon é fundamental para se conhecer a Angélique artista e ativista, ou seja, a sua própria condição como mulher em sociedades patriarcais africana e europeia e a sua forma de inscrição nesses sistemas com base em suas negociações e trânsitos. Como Angélique articula sua experiência de gênero no Benim e em outros contextos socioculturais na construção de seu projeto? Ao lado dessa questão, uma outra permeia e dá a medida de sua trajetória: através de que fios dessas memórias e ancestralidades ela alinhava uma perspectiva de gênero em seus trabalhos artísticos e ativistas?

Pudemos observar que a tia de Angélique, chamada de Rouxinol, era considerada a *tanyin* principal por ser voz de ligação com o mundo dos espíritos e dos deuses. Esse *status* de mediação ancestral se não rivaliza com a do adivinho de Fa, também presente no batismo de Angélique, é visto como uma autoridade suplementar nesse trabalho espiritual, com atribuições e poderes específicos. Segundo Luis Nicolau Parés (2016, p. 47), os membros de um *hennu*, uma das três principais formações sociais que configuram o sistema de parentesco entre os fons,

¹⁴ “Cantando me ajudaria a levar aquele peso e a vencer esses desafios.”

comportam submissão à autoridade de um chefe ou às “velhas tias paternas”. Se tomarmos o perfil geográfico de um *hennu*, um conjunto de vários *huedos* (coletividade familiar de base, diferente da unidade mínima do *hué*, casa ou família conjugal), dispersos por um território largo, imaginamos a dimensão do poder dessas mulheres no cotidiano das comunidades, cuja composição é de descendentes patrilineares de um ancestral de três a cinco gerações, o mesmo tempo de formação da família de Angélique. Ou seja, mesmo numa sociedade onde o patriarcalismo era forte, essas mulheres compunham uma hierarquia superior em alguns níveis de sociabilidade. Chama a atenção os vínculos genealógicos delas pelo lado paterno e não materno, reforçando indiretamente o poder masculino dessa tradição familiar. O período de investigação de Nicolau Parés sobre as práticas religiosas na antiga Costa dos Escravos, especificamente nos reinos de Aladá, Uidá e Daomé, e que corresponde à parte meridional do atual Benim, é de 1650 a 1850, portanto, desde o final desse período, são cento e dez anos antes de Angélique nascer, o que demonstra a continuidade dessas práticas ainda no século XX, mesmo em um contexto histórico diferente.

Por se tratar de um ritual doméstico, devido às particularidades de linhagem ancestral que a família carrega e à intimidade entre mãe e filho que necessita de recolhimento, cada casa costumava ter seus consultores espirituais de confiança. Embora as mulheres, como a tia de Angélique e a sua própria mãe, pudessem ouvir vozes dos espíritos quando em estado de transe, a palavra final era do *bokonon*, como é chamado em fon o especialista dedicado ao Fa, correspondente em iorubá ao *babalawo* (babalaô) do sistema divinatório Ifá. Antes, porém, do surgimento deste tipo de adivinho e curador, devido à interação cultural com o reino iorubá de Oyó no século XVIII e de onde o Ifá foi difundido, existia em Uidá a figura do *bokanto*, que dominava o oráculo Bo, utilizado para identificar o *djoto*, ou espírito ancestral que acompanha os recém-nascidos, mas também para identificar a causa da morte das pessoas.

É provável que a família de Angélique, assim como as outras linhagens de Uidá, tenha mudado do Bo para o Fa por esta motivação política de Daomé ou mesmo pela popularização de um sistema mais completo que atendesse outras demandas espirituais, mas sem perder, portanto, a importância do primeiro oráculo na tradição de batismo das crianças. A influência do Ifá (Fa seria uma redução fonética dessa palavra) e a figura do babalaô entre os fons, será inclusive tema de uma canção de Angélique no álbum *Oremi*, que oportunamente será analisado, para mostrar o quanto a cantora apreendeu essas referências iorubanas em seu trabalho. Destaca-se ainda que sua

mãe é de origem iorubá, o que reforça o caráter trans-étnico nessas ritualidades de cultos familiares. Embora a dinâmica do culto fon seja recorrente nas memórias e ancestralidades de Angélique, o lado iorubá subjaz em vários momentos de sua formação étnica e criação artística.

A maternidade é um dos elementos de identificação da África. A figura da Mãe África como representação de criação da humanidade é uma das mais recorrentes no imaginário ocidental e africano. A idealização de um passado harmonioso, mas desencantado pela colonização e conseqüentemente pela escravidão, é um mito de identidade cultural e racial bastante produtivo de narrativas de libertação e independência. A Negritude e o Pan-africanismo, dois movimentos anticolonialistas de grande influência ideológica nos africanos e nos negros da diáspora, miravam em certo sentido esse tempo mítico da África autônoma e livre. Ao voltar, física e mentalmente para a África, todos os negros dispersos do mundo encontrariam no colo da mãe um lugar de abrigo, ou seja, voltariam às suas origens e a uma consciência de existência humana em reação à desumanização do negro pelo colonialismo. Angélique, inclusive, fará uma leitura dessa imagem feminina mitológica em seu álbum *Eve* (2013), mas numa chave que celebra a mulher africana por sua resiliência diante das adversidades provocadas pelo machismo, ou seja, o potencial delas de reverter a violência e a submissão em autoestima e respeito. Sua mãe, cujo um dos nomes é Eve, foi a principal inspiração dessa homenagem.

Para feministas africanas, como Oyèrónké Oyěwùmí (2004), gênero é uma categoria cuja eficácia é duvidosa em se tratando de sociedades africanas e até mesmo ocidentais, especialmente nos Estados Unidos, onde feministas afro-americanas questionam essa referência de investigação sem que se pense na articulação com raça e classe, o que demandaria outras formas de teorização, dada as condições particulares desse grupo de mulheres negras e suas condições sociais nessa sociedade, que de fato são muito diferentes das mulheres brancas. Para ela, a concepção de família nuclear ou generificada é uma forma especificamente europeia e sobre a qual se baseiam muitos conceitos usados nos estudos de gênero, não levando em consideração experiências africanas de formação familiar:

I wish to suggest that feminist concepts are rooted in the nuclear family. This social institution constitutes the very basis of feminist theory and represents the vehicle for the articulation of feminist values. This is in spite of the widespread belief among feminists that their goal is to subvert this male-dominant institution and the belief amongst feminism's detractors that feminism is anti-family. (...) Thus the three central concepts that have been the mainstay of feminism woman,

*gender, and sisterhood are only intelligible with careful attention to the nuclear family from which they emerged*¹⁵ (OYĒWÙMÍ, 2004, p. 2).

A autora, que é nigeriana, exemplifica seu questionamento sobre a família nuclear patriarcal com a formação não-generificada na sociedade iorubá do sudoeste de seu país. Nesse tipo de família tradicional, os papéis de parentescos e de categorias não são diferenciados por gênero, formando assim uma centralidade difusa de poder bastante complexa. A base desta relação familiar é a ancianidade, o que dá fluidez e dinamismo, pois é mutável devido à substituição na hierarquia quando um membro antigo morre, independentemente de ser homem ou mulher. Se fosse pela categoria de gênero, só o homem teria esse prestígio. Ela destaca que o único papel-identidade que definia as fêmeas era o de mãe, a partir do qual os membros da casa são agrupados em diferentes unidades mãe-filhas/os. Chamados de *omoya*, literalmente, “filhos nascidos de um mesmo ventre”, não há distinção de gênero, como poderia existir em torno da sororidade na cultura euro-americana branca, ou uma irmandade compreendida aqui a partir de interesses comuns nascidos de uma experiência compartilhada. No caso dos *omoya*, essa união se dá pela lealdade e amor incondicional a partir do ventre da mãe. Essa categoria, inclusive se estende aos primos matrilineares, ampliando assim a rede de laços afetivos para além daquele núcleo, alinhavando formações familiares cada vez mais abertas e sucessivas (OYĒWÙMÍ, 2004, p. 4).

As pesquisas de gênero de Oyèrónké Oyĕwùmí se alinham àquele debate intelectual sobre a construção de um conceito de filosofia e de história africanas levantado por Paulin Hountondji (2010), José Castiano (2010), Severino Ngoenha (1993) e Joseph Ki-Zerbo (2006). Não se pode considerar o repertório acadêmico dessas ciências criadas pelo etnocentrismo europeu sem a inscrição de uma epistemologia ou metodologia africanas. Todo arcabouço teórico clássico em voga nas universidades europeias foi paulatinamente implantado nos currículos dos

¹⁵ “Gostaria de sugerir que os conceitos feministas estão enraizados sobre a família nuclear. Esta instituição social constitui a própria base da teoria feminista e representa o veículo para a articulação de valores feministas. Isto é, apesar da crença generalizada entre as feministas que seu objetivo é subverter esta instituição dominada pelos homens e a crença entre os detratores do feminismo que o feminismo é antifamília. Assim, os três conceitos centrais que têm sido os pilares do feminismo, mulher, gênero e sororidade, são apenas inteligíveis com atenção cautelosa à família nuclear da qual emergiram” (Tradução Juliana Araújo Lopes). Disponível em: <http://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD__conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceit_os_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf>. Acesso: 10 dez. 2016.

centros africanos. Mas, concomitantemente a essa importação, pesquisadores começaram a apresentar uma outra verdade àquela imposta pelo pensamento ocidental.

Amina Mama (2010), em ensaio sobre a ética nos estudos africanos, informa que, a partir dos anos 1950, nos primeiros anos das independências na África, vários artistas, escritores, historiadores, etnógrafos, cientistas políticos, economistas e cientistas da natureza, motivados e alimentados por energias nacionalistas e pan-africanistas, “confluíram num movimento intelectual à escala continental visando a recuperação, a restauração, a libertação e o avanço da África” (p. 614). Embora todos sejam celebrados por esse envolvimento no trabalho de revisão de premissas e paradigmas científicos sobre a África, as mulheres eram minoria nessas universidades, assim como em número de pesquisas de gênero. Isso deixou um espaço vago para que sobre as mulheres africanas recaíssem teorias que não correspondiam à realidade delas na África, como bem destaca Oyèrónké Oyèwùmí em seus textos. Muito do que as feministas ocidentais lutavam em termos de emancipação das mulheres em suas sociedades, esse empoderamento já era recorrente na África. Portanto, ao se falar em teoria feminista, tem que se perguntar que gestos e falas das mulheres africanas ajudam nos estudos de gênero: “*Analysis and interpretations of Africa must start with Africa. Meanings and interpretation should derive from social organization and social relations paying close attention to specific cultural and local contexts*”¹⁶ (OYÈWÙMÍ, 2004, p. 4).

Para ocupar esses espaços altamente masculinos e ao mesmo tempo desestruturar suas demarcações institucionais e científicas, tem crescido dentro e fora da África, nos últimos vinte anos, a formação de redes independentes e multidisciplinares de intelectuais, em sua maioria mulheres, na qual reforçam teorias e metodologias feministas de raiz africana, além da formação de novas pesquisadoras (MAMA, 2010, p. 621). O resultado desse movimento é o que apresenta Bibian Pérez Ruiz (2016) em seu artigo “*Otra manera de sentir: feminismos negros, género y estudios literarios en el África subsaariana*”. A autora destaca a diversidade de teorias africanas sobre a mulher, até porque, assim como se questiona uma teoria geral feminista que não reflete o mundo africano, dentro da própria África, as relações também não são iguais, portanto,

¹⁶ “Análises e interpretação sobre a África devem começar a partir da África. Significados e interpretações devem derivar da organização social e das relações sociais, prestando muita atenção aos contextos culturais e locais específicos”. (Tradução Juliana Araújo Lopes). Disponível em: <http://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD__conceitualizando_o_g%C3%AAnero_os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf>. Acesso: 10 dez. 2016

dependendo da sociedade de que se fale, questões de gênero serão diferentes em cada uma. Isto diz respeito também à própria concepção das escritoras e pensadoras sobre o que é ser feminista. Para elas, o modelo de sujeito político e crítico contrário à hegemonia masculina não pode ser apenas o que foi criado pelas feministas ocidentais e brancas, na medida em que há outras formas de feminismos a partir dos quais as mulheres negociam seu *status* nas sociedades africanas.

Um ponto interessante que Bibian Ruiz aborda nesse contraponto feminista africano é que a questão de gênero não é a única forma de opressão da mulher, como na relação binária homem/mulher, mas também por outros mecanismos de tipo político, econômico e social resultantes do racismo, do neocolonialismo, do imperialismo, do fundamentalismo religioso e dos sistemas políticos corruptos. O acesso à água potável e à casa, por exemplo, são demandas que também são discutidas nesses feminismos, pois dizem respeito à própria saúde das mulheres e à sua dignidade, direitos inalienáveis do ser humano. (PERÉS, 2016, p. 11) Mesmo radicalizando o discurso contra o alto feminismo e formulando suas próprias teorias, as feministas africanas reconhecem que, se não houver também uma abertura de pensamento nas instituições tradicionais e pós-coloniais africanas para que haja mais proteção e assistência social às mulheres, a situação não mudará. Infelizmente, o patriarcalismo ainda impera na maioria dessas relações.

Em quase todos os pensamentos feministas apresentados pela autora, a maternidade é uma das características principais em seus protocolos de ativismo. Na teoria de Filomina Chioma Steady, a importância dos filhos e dos distintos tipos de maternidade, além da cooperação e autonomia femininas, faz parte de sua agenda (PERÉS, 2016, p. 13). Alice Walker, embora seja afro-americana, cunhou de *womanrism* a teoria que acompanha em certo nível de enfrentamento o pensamento das africanas, em especial, na articulação de operadores de raça e classe em suas posições, mas sem negar a mulher como mãe, por considerar sujeito basilar na estrutura social de povos africanos (PERÉS, 2016, p. 17). No entanto, Chikwenye Okonjo Ogunyemi critica a linha de pensamento de Alice Walker ao considerar que sua teoria ainda está aquém da realidade das mulheres africanas, por isso, sua contribuição ao debate foi usar o termo *African Womanism* como delimitação de suas falas, por exemplo, centradas na família e na maternidade. Uma das críticas mais polêmicas a Alice Walker é relativa à homossexualidade como afirmação feminina também contra o machismo. Para Ogunyemi, esse seria um debate inócuo, pois “*las actitudes*

*africanas son incompatibles con él y, por ello, (...) African womanism lo rechaza*¹⁷ (PERÉS, 2016, p. 18).

Numa tendência de direcionar a discussão para fora do campo exclusivamente sexual, o STIWANISM, acrônimo de *Social Transformations Including Women in Africa*, pontua que a questão da independência econômica das mulheres africanas, ou seja, a luta de raça e classe no continente é uma das chaves principais para combater a desigualdade social. Para Molaria Ogundipe-Leslie, vários fatores agudizam essa situação, dentre eles a própria tradição patriarcal, cuja supremacia impede as mulheres de ascensão ao poder. Mas, a despeito disso, essa ideologia não propõe oposição aos homens e reconhece a maternidade como uma força importante na autoestima dessa mulher (PERÉS, 2016, p. 19-20). Outra corrente importante dessa representação da maternidade africana já traz no nome a ideologia de suas seguidoras: *Motherism*. Catherine Obianuju Acholonu, idealizadora desse pensamento, defende que o feminismo africano redescubra a essência da mãe como matriz de toda a existência. Segundo ela, essa negação da maternidade foi um erro no feminismo ocidental, pois levou à desintegração da família e ao abandono de crianças, além da explosão de pessoas sem lar, moradores de rua, nas grandes cidades (PERÉS, 2016, p. 21). Uma *motherist* é humanista, crê em Deus e protege a natureza. Sua militância teria como fim a integridade da mãe África, em particular a mulher rural, que consistiria na personificação da terra e da natureza divina, com todo seu amor, conhecimento, vida, paciência e espiritualidade (PERÉS, 2016, p. 22). A nigeriana Obioma Nnaemeka traz de sua etnia igbo a filosofia do dar e receber como mote para a teoria do *Negofeminism*, entendendo assim o termo como “feminismo de negociação”. Para ela, independentemente de ideologias acadêmicas, o feminismo é praticado pelas africanas a partir de seus próprios recursos e estratégias de vivência. Essa perspectiva reconhece a multiplicidade de feminismos existentes, com mais diálogos e trocas do que confrontação, portanto, sem radicalismos e com vistas a uma resistência partilhada, mesmo que haja entre as correntes africanas e ocidentais posições contrárias de ação, por exemplo, em relação à maternidade. O *Negofeminism* talvez neste sentido seja firme: “*la maternidad no se considera negativa ni se percibe como una cuestión ajena al feminismo*”¹⁸ (PERÉS, 2016, p. 23).

¹⁷ “as atitudes africanas são incompatíveis com isso, portanto, *African Womanism* o rechaça”. (Tradução minha)

¹⁸ “A maternidade não deve ser considerada negativa ou percebida como uma questão estranha ao feminismo.”

Ao fazer questão de cuidar de Angélique e de Naima, em Paris, Yvonne, além de mostrar seu afeto maternal pela filha e neta, reforça uma rede matrilinear de apoio e poder das mulheres de origem iorubá na família, já que, do lado paterno, as *tanyin* formavam uma outra relação de autoridade entre os fons. Por todos os lados, Angélique se sentia protegida e inserida na continuidade dessas tradições femininas. Ela relata que, quando a mãe a viu pela primeira no quarto abraçada com a recém-nascida, não precisaram trocar palavras para demonstrar a cumplicidade sobre aquela experiência de ser mãe e como uma consciência de gênero se afirmava a partir desta condição:

*We both knew how hard it had been to get to that moment. We exchanged a look that said, 'This is miracle.' With all the power men have, they can't have this. I think the strength and power this gives women sometimes threatens men. They are part of the process of making a baby, but the relationship a woman has with her child from the moment that child is conceived to the delivery is between the two of them – men are on the outside. I think the explanation of male insecurity, of the need of some men or some patriarchal cultures to deny women the right to do what they want, lies there. They want to break down what they don't have, but they will never be able to break this*¹⁹ (KIDJO, 2014a, p. 105).

O “milagre” a que se refere Angélique tem dois significados: o primeiro remete à desconfiança de que a cantora não teria filho, já que casar não era sua intenção quando jovem. Ter filhos, muito menos. E o segundo foi o fato de ter tido um parto delicado, embora tivesse passado por uma gravidez tranquila mesmo em intensa atividade profissional. Angélique estava, havia dois anos, fazendo turnê pela Europa e Estados Unidos do álbum *Logozzo* (1991), quando ficou grávida. Por recomendação médica, ela deveria se apresentar sentada a partir do quinto mês de gestação, o que foi difícil no começo, já que toda sua *performance* de palco envolvia também dança e movimentos. Aos poucos, ela decidiu parar e se dedicar à gravidez, aproveitando inclusive a alteração hormonal que melhorou a sua voz para treinar mais seu canto. Mas não só isso, Angélique confessou uma mudança inclusive em sua perspectiva de futuro a partir de pequenas ações ou de atividades corriqueiras, como a frequência com que descartava o lixo de

¹⁹ “Nós duas sabíamos o quão difícil tinha sido chegar até aquele momento. Trocamos um olhar que dizia: ‘Isto é um milagre’. Com todo o poder que os homens têm, eles não podem ter isso. Acho que a força e o poder que isso dá às mulheres às vezes ameaçam os homens. Eles são parte do processo de fazer um bebê, mas a relação que uma mulher tem com seu filho a partir do momento em que a criança é concebida até o parto, é entre os dois - os homens estão do lado de fora. Acho que a explicação da insegurança masculina, da necessidade de alguns homens ou de algumas culturas patriarcais de negar às mulheres o direito de fazer o que querem, está lá. Eles querem quebrar o que eles não têm, mas eles nunca serão capazes de fazer isso.”

casa. Ela pensou na poluição constante que esse consumo sem controle causa na natureza, além de estimular a exploração comercial no seu continente:

In Africa, countries that weren't even industrialized were already affected by climate change because Europe was exporting industrial waste to Ivory Coast and neighboring African nations. The trash needed to go somewhere and this was their solution. It struck me that, all of us, were silently watching our planet suffering. I wondered what would be left for my child, for my grandchild, if we were destroying our world²⁰ (KIDJO, 2014a, p. 99).

Tanto nessa última fala quanto na anterior, Angélique nos remete a algumas características das correntes de feminismo africano, como o *Motherism* (a relação da maternidade com a natureza, a mulher como extensão da terra mãe, ou seja, a África e o planeta, e a preservação da natureza para o bem-estar dos filhos) e o *STIWANISM* (a luta contra os privilégios masculinos que obliteram à ascensão da mulher ao poder, contra os estereótipos que introjetaram na mulher africana uma autoimagem de submissão e dependência e contra a exploração do trabalho feminino).

A formação feminista de Angélique a partir da experiência da maternidade teve a influência e participação efetiva de sua mãe, que lhe ensinou a ser solidária com as outras mães, como no caso da vizinha que deu à luz em casa, além de passar a “ciência” de dar banho em um bebê. Essa técnica podia ser até ensinada aos homens, na medida em que, como sinaliza o *Negofeminism*, a participação deles nessa teoria é também importante no enfrentamento ao machismo, mas ainda é o protagonismo da mulher que sustenta a ideologia feminista de uma África coesa, forte e independente. A “insegurança masculina”, segundo Angélique, é decorrência dessa potência feminina de ser responsável pela concepção humana e, conseqüentemente, pelos homens não conseguirem sobrepujá-la. É certo que essa opinião marca certa naturalização da mulher, mas assumir seus papéis biológicos é uma estratégia de radicalização a feminismos contrários que tentam falar pelas mulheres africanas, mostrando que a maternidade é também um empoderamento em seus espaços de relações de gênero.

²⁰ “Na África, países que nem sequer eram industrializados já eram afetados pelas mudanças climáticas, pois a Europa estava exportando resíduos industriais para a Costa do Marfim e países vizinhos africanos. O lixo precisava ir a algum lugar e esta era a solução. Pareceu-me que todos nós estávamos observando silenciosamente o nosso planeta sofrendo. Eu me perguntava o que seria deixado para meu filho, para o meu neto, se estivéssemos destruindo nosso mundo.”

Em entrevista ao site PBS (*Public Broadcasting Service*), fundação norte-americana de televisões públicas, Angélique acentua seu ativismo na mesma direção dos feminismos africanos em termos de formação de ativistas através da educação. Isso seria um dos resultados da mudança de comportamento das mulheres africanas quanto a uma autoconscientização mais ampla e participativa de poder:

Women are the backbone of Africa. And when you educate a young girl, once she becomes a mother, she put boys and girls equally to school, she understands sanitation importance, she understand vaccination, she understand a lot of things that would help her kids grow up to be healthy and to be well-educated. The woman that is educated raises the GDP of the country. Child death at birth is reduced drastically. Diseases disappear. I mean, we transform Africa completely by educating more women, because we need new leaderships²¹ (KIDJO, 2014b).

Sua mãe Ivonne mantinha o papel de cuidadora dos filhos e do marido, mas tinha autonomia intelectual e de comportamento de gênero tanto em casa quanto fora. Ensinou seus filhos homens a cozinhar, costume muito raro no Benim. Ela era diretora e atriz de uma companhia de teatro de cultura popular, comercializava as próprias roupas que costurava e fundou uma associação de mulheres protetoras de crianças abandonadas. Angélique lembra que esse grupo de senhoras fez uma versão em fon da canção “Jikeli Maweni” (“The retreat song”), de Miriam Makeba, cantora sul-africana, conhecida como Mama Africa, na qual cantavam sobre respeito às mulheres em versos como: “*Don’t hurt, don’t abuse women. You must give them respect because a woman is a jewel*”²² (KIDJO, 2014, p. 42).

Por essas ações de Yvonne, Angélique acredita que a mãe foi uma feminista a seu modo, e que esse convívio lhe deu certos ensinamentos para já na adolescência não aceitar que um homem lhe desse voz de comando, como no episódio da briga com seu namorado, que, mesmo elogiando seu talento para cantar, disse que ao se casarem ela pararia de se apresentar em público. Angélique teve uma reação fulminante, expulsando-o do quintal onde estavam, com recomendações de nunca mais voltar a vê-la. Até sua mãe, que ouvia a conversa da cozinha, se

²¹ “As mulheres são a espinha dorsal da África. E quando você educa uma menina, uma vez que ela se torna uma mãe, ela coloca os meninos e as meninas igualmente na escola, ela compreende a importância do saneamento, ela compreende a vacinação, ela compreende um monte de coisas que ajudariam seus filhos a crescerem saudáveis e bem-educados. A mulher que é educada aumenta o PIB do país. A morte infantil ao nascer é reduzida drasticamente. As doenças desaparecem. Quer dizer, transformamos a África completamente educando mais mulheres, porque precisamos de novas lideranças.”

²² “Não machuque, não abuse das mulheres. Você deve lhes dar respeito porque uma mulher é uma joia.”

surpreendeu com a filha. Ela respondeu: *“Papa and you have always told us to choose our partners freely. For four years now I’ve been extremaly patient but this is it. I’m not going to stop singing just to become Monsieur’s sweet little housewife”*²³ (KIDJO, 2014, p. 47)

O pai Franck Kidjo era um oficial dos correios, mas tinha também um pequeno estúdio de fotografia como atividade amadora, porém, rentável. Seu interesse pela música tanto como tocador de banjo quanto como interessado em artistas africanos e afro-americanos foi passado aos filhos e se transformou em investimento artístico e profissional com a formação de uma banda, primeiramente só com os rapazes da casa, que tocavam instrumentos eletrônicos modernos, algo novo para Angélique que, até então, só conhecia os tambores das cerimônias religiosas. Franck e os filhos se inspiravam, entre outros artistas, no Jackson Five. Esse aprendizado sonoro de Angélique não era dado a meninas, muito menos de sua idade. Ao chegar da escola, em vez de fazer os deveres de casa, observava o ensaio dos irmãos. Por volta dos nove ou dez anos, ela se integraria ao grupo como vocalista, se apresentando em clubes e festas. Como ainda era menor, o dono de um *night club* de Cotonou, amigo de seu pai, permitia apenas que ela cantasse duas músicas introdutórias. Ele a acordava à meia-noite, levava e trazia a filha, que sempre ia vestida com uma roupa especial feita pela mãe. Adquiria assim experiência até lançar seu primeiro álbum.

Mesmo dedicado ao vodu, o pai negociou práticas religiosas a favor dos filhos. É que o culto às serpentes, dentre as quais Dan é a mais recorrente, tem certos sacrifícios e obrigações como prova da dedicação e fé à sua força espiritual. Uma delas é fazer escarificações no rosto. Para os filhos não terem as marcas e, conseqüentemente, problemas no futuro com rejeição social ou dificuldades de trabalhar, Franck fez uma doação em dinheiro aos sacerdotes do Templo dos Pítons, em Uidá, por cada criança sua nascida. Isso também eliminava as mulheres de serem submetidas aos rigores da religião, após os ritos iniciáticos comum a todos, já que muitas delas eram escolhidas pelos sacerdotes ou entregues pelas famílias para serem “esposas” (vodúnsis) da divindade quando chegavam a certa idade na adolescência – de preferência, virgens. A iniciação das mulheres correspondia às próprias relações de gênero em Uidá, onde a poligamia, entre os séculos XVII e XVIII, era uma prática matrimonial recorrente entre os mais poderosos, pois

²³ “Papai e você sempre nos disseram para escolher nossos parceiros livremente. Por quatro anos, eu tenho sido extremamente paciente. Eu não vou parar de cantar apenas para me tornar a doce dona de casa de Monsieur.”

patrilinaramente, com a procriação de filhos homens, haveria garantias hereditárias de poderes políticos, econômicos e religiosos na comunidade.

José Nicolau Parés esclarece que, embora houvesse certa imposição religiosa às mulheres como noviças (“*beta*”) na iniciação do culto de Dan, ainda assim elas gozavam de enorme prestígio no povo e respeito dos homens, especialmente seus maridos, a quem exigiam fiel obediência e a satisfação dos seus caprichos, atribuindo a demanda à vontade divina, já que como vodúnsis não podiam ser desrespeitadas, do contrário seriam desprezados pelos “*vodunons*” (sacerdotes):

Essa dinâmica de “guerra dos sexos” suscitou comentários irônicos dos escritores europeus, mas na verdade sugere um uso político do espaço religioso, como forma de contestação e empoderamento feminino, numa sociedade patrilinaramente fortemente dominada pelos homens (PARÉS, 2016, p. 148).

O destino dos filhos, escolhido pelo pai de Angélique, não impediu que eles depois, se quisessem, retomassem os caminhos iniciados no vodu, ainda que também batizados no Catolicismo. A rigidez maior de Franck era com a educação, especialmente das meninas, e isso Angélique expõe na dedicatória de seu livro ao pai, quando o agradece por ter resistido aos costumes da religião e colocado as filhas na escola, dando-lhes liberdade de pensamento e ação.

Joseph Ki-Zerbo, ao comentar sobre a situação das mulheres africanas no período pré-colonial e colonial, ressalta que isso depende de uma visada mais específica sobre cada país, religião, etnia, assim como sobre a capacidade pessoal delas mesmas de articulação com as tradições, mas, de qualquer modo, elas eram o esteio das sociedades no continente por dominarem a economia informal, principalmente na alimentação, desde o cultivo à gastronomia, passando pela logística de distribuição e comercialização (KI-ZERBO, 2006, p. 103).

Carlos Moore (2011, p. 48-53), autor de biografia sobre Fela Kuti, músico e cantor nigeriano, relata, por exemplo, o ativismo da mãe do artista, Funmilayo Ransome-Kuti, conhecida por Bere, em Abeokuta, Nigéria. Um dos movimentos políticos dela foi contra um nobre da cidade, espécie de administrador colonial da coroa britânica, que decidiu cobrar impostos das mulheres que vendiam seus produtos no mercado, de miudezas a alimentos. O protesto teve manifestação de rua e invasão de sua casa. Isso o derrubou ao ponto de ser expulso de Abeokuta por alguns anos. A repercussão foi tanta que ela se transformou na mulher mais

importante da Nigéria. À frente de sua associação nacional de mulheres, ela mobilizava políticos para atender as demandas de seus direitos no país.

Esses saberes e práticas tradicionais têm, comparativamente, uma importância maior em relação ao papel dos homens, porque as mulheres compunham toda a cadeia produtiva, além da própria atividade doméstica que, segundo Ki-Zerbo, é “a principal fonte de opressão à mulher” (2006, p. 108). É no recôndito lar, na intimidade, onde a violência contra elas mais agrava sua sobrevivência. Angélique vai atuar na expansão de outras linhas de inscrição social das mulheres, ainda negados como a formação intelectual, política e profissional. Essas limitações constituem em grave domesticação de suas mentes e corpos.

Angélique, ao falar de suas avós, destaca o empreendedorismo que norteou a vida delas após ficarem viúvas, tornando-se comerciantes de roupas e comidas. Essa independência financeira correspondia a certa superioridade de número e grau na família que a cantora identifica como um matriarcado resistente em meio ao poder dos homens tanto do lado paterno quanto materno. A presença ativa dessas mulheres fez a diferença na personalidade de Angélique, pois, segundo revela, o comportamento delas não era de submissão, e sim de complementaridade e parceria em relação aos maridos na educação dos filhos e na economia da casa. Isso ajudou muito na própria relação matrimonial e de gênero dos pais de Angélique, que durou mais de cinquenta anos. E hoje é reencontrado na sua própria casa, já há quase trinta anos, com Jean Hebrail, seu marido, produtor artístico e parceiro musical:

Elas me falaram para trabalhar, estudar. No momento que você é independente, você pode se segurar firme, e assim se um dia algo acontecer ao seu marido você pode segurá-lo firmemente. Não é uma questão de vaidade. (...) É assim que meu casamento funciona (KIDJO, 2006, p. 72).

Patricia Hill Collins (1990) analisa a maternidade no feminismo afro-americano e considera que, embora essa ideia da mãe como símbolo de poder seja uma referência importante tanto na África quanto nos Estados Unidos, ainda assim não tem uma boa recepção em algumas feministas negras, na medida em que a maioria dos pesquisadores negros do sexo masculino glorificam a mãe negra sem se darem conta dos problemas que elas enfrentam dentro de suas famílias. Ao afirmar que as mulheres negras são dotadas de devoção, autossacrifício e amor incondicional, atributos associados à maternidade arquetípica, inadvertidamente promovem uma imagem de controle diferente para as mulheres negras, reforçando certos estereótipos como a da

“*superstrong Black mother*” (“mãe negra superforte”). Assim, a despeito de todos os problemas por que passarem, a ideia de que as mães devem ter vidas de sacrifício passou a ser vista como uma norma em algumas comunidades de afro-americanos. A autora defende a necessidade de uma análise da maternidade que desconstrua essas imagens a partir de uma análise feminista afrocêntrica. Mesmo que os homens negros tenham boas intenções em defender e proteger a mulher negra, glorificar o estereótipo da mãe negra forte representa, segundo Patrícia Hill Collins, “*Black men’s attempts to replace negative White male interpretations with positive Black male ones*”²⁴ (p. 116), ou seja, inverte o sinal mas continua o mesmo controle masculino sobre o comportamento delas, daí que é necessário que as definições sobre maternidade negra não sejam externas às próprias demandas das mulheres.

Ao explorar o ponto de vista das mulheres negras sobre a maternidade como ativismo, Collins destaca que, desde a escravidão até depois da Segunda Guerra Mundial, esse é um campo de permanente renegociação entre as mulheres afro-americanas. Isso resultou duas tendências de debates: uma acredita que a instituição da maternidade negra beneficia sistemas de raça, gênero e classe a partir das imagens das figuras maternas da *mammy* ou da matriarca; a outra vê a maternidade como um espaço onde as mulheres negras expressam e aprendem o poder da autodefinição, a importância de avaliar e de respeitarem a si mesmas, a necessidade de autossuficiência e independência, além da crença no empoderamento das mulheres negras. A tensão entre esses dois pensamentos suscita uma série de questões, mas a autora destaca duas delas: a de que algumas mulheres consideram a maternidade uma condição sufocante que restringe sua criatividade, explora seu trabalho e as torna parceiras da própria opressão; para outras, a maternidade é vista como base para a auto-realização, *status* na comunidade negra e um catalisador para o ativismo social (COLLINS, 1990, p. 118).

A diversidade de pensamento sobre a maternidade no feminismo negro fora da África é reflexo da própria complexidade do feminismo africano, como foi apresentado por Bibian Pérez anteriormente ao destacar, por exemplo, essa questão na teoria *Negofeminism* de Obioma Nnaemeka. Em artigo próprio, Obioma reforça a prática feminista na África a partir de diferentes modos de engajamento, por isso, defende a expressão “feminismos africanos” como proposta de

²⁴ “(...) tentativas dos homens negros de substituírem as interpretações negativas dos homens brancos pelas suas positivas.”

desconstrução da referência monolítica e subordinada da atuação das mulheres africanas quando comparadas ao ativismo das mulheres ocidentais:

*Feminist attempts to tame and name the feminist spirit in Africa fail to define African feminism on its own terms; instead, they define in the context of western feminism. Such a contextualization of african feminism argues in effect that African feminism is what Western feminism is not. In other words, that African feminism establishes its identity through its resistance*²⁵ (NNAEMEKA, 2005, p. 32).

Um dos campos de luta desse feminismo é a maternidade. Embora ressalte a resistência como linha de ação, a autora fala que o feminismo africano não é radical no sentido da intransigência. A resistência é dirigida à estridência do feminismo radical contra a maternidade. Neste sentido, para a maioria dos feminismos africanos, ser mãe é uma forma de ativismo no qual teoria e prática integram a realidade das mulheres africanas em seu contexto próprio de existência, o que caracteriza também mediações singulares nas instâncias de poder e saber: “*To be or thinking feminist is to act feminist.*”²⁶

Ao se casar com um homem branco e com ele ter uma filha numa sociedade racista, xenófoba e patriarcal como a francesa, Angélique surpreendeu a todos de sua casa, mas esse feminismo de ação de que fala Obioma e que apreendeu de sua mãe, avós e tias, ela não abriu mão na sua relação com Jean Hebrail, que nasceu em uma família de classe média do subúrbio de Paris. Na apresentação aos familiares dele, cujos pais nunca tinham tido contato mais próximo com um africano, Angélique já mostrou sua personalidade forte ao falar para todos os presentes sobre o *apartheid*. Ela relata que, embora os seus sogros fossem liberais e antirracistas, ao ouvirem silenciosos a enfática imigrante beninense, cantora e compositora, devem ter achado que o filho estivesse namorando uma Angela Davis, a ex-ativista dos Panteras Negras e feminista afro-americana, conhecida pelos grandes embates desde a década de 1960 nas esferas pública e política pelas garantias dos direitos civis de negros e negras nos Estados Unidos. Ainda sobre seu casamento, Angélique comenta, ironicamente, mas com a assertiva de uma crítica ao racismo à

²⁵ “As tentativas de domesticar e nomear o espírito feminista na África não conseguem definir o feminismo africano em seus próprios termos; em vez disso, o fazem com base no contexto do feminismo ocidental. Tal contextualização do feminismo africano só mostra de fato o que ele é em relação ao feminismo ocidental. Em outras palavras, o feminismo africano estabelece sua identidade através da resistência”.

²⁶ “Ser ou pensar como feminista é agir como feminista”.

francesa, a expressão do prefeito na foto no momento da troca de alianças: “*The mayor seemed to think this was a mariage blanc, a sham marriage*”²⁷ (KIDJO, 2014, p. 72-73).

O fato de Jean Hebrail ser músico e se interessar por música africana foi importante na empatia entre os dois. O contato profissional inicialmente foi a medida da relação, mas aos poucos foi se tornando para além das trocas sobre conhecimentos musicais. Hoje, principal parceiro das canções de Angélique, ele representa na carreira dela tanto a base empresarial quanto criativa – porém, a dicção e a identidade dos trabalhos são de Angélique. Sua imagem, como já foi citado aqui por ela mesma, lhe pertence. Isso corresponde a um conjunto performático não só artístico, propriamente dito com relação à experiência sonoro-verbo-visual de sua criação estética, mas também intelectual e ativista no sentido de exposição de gestos e falas interventivos como demanda política e cultural. Essa forma de participação discursiva de Angélique é a exibição de um corpo que enfrenta e ocupa espaços cerrados à potência transformadora da mulher africana, dentro e fora da África. O empreendedorismo de Angélique é seu próprio corpo em evidência, que aciona valores não só em forma de dinheiro, mas também de investimento crítico e intelectual. Embora seja uma referência de poder material e simbólico, esse protagonismo não tem sido problema para o casal, já que ele sabia de onde sua esposa vinha e de qual tradição ela descendia:

Venho de um país onde tem um matriarcado. As mulheres têm muito mais dinheiro que os homens, elas controlam os comércios. Elas reconhecem o lugar do homem, porém não permitem que sejam manipuladas. (...) A mulher tem inteligência e fala. Tem que ter o lugar que ela merece no mundo. Um homem que for o suficiente inteligente para entender que ter uma mulher igual a ele é uma força, esse é o homem mais rico do mundo (KIDJO, 2006, p. 72).

Toda religião ou culto sagrado tem um mito de origem, a partir do qual a permanência/continuidade de rituais coletivos ou individuais é cultuada. No Cristianismo, a referência a um ser onipresente, onisciente e onipotente é a característica maior que justifica o *status* de Deus como criador do Universo. Entre os fons, a criação de sua cosmologia deve-se a Nanã Buruku.

Como a própria Angélique cita em seu livro, “*in the belly of the snake*” (“na barriga da cobra”) (KIDJO, 2014, p. 14) é o significado do antigo nome do Benim, chamado de Daomé até a

²⁷ “O prefeito parecia pensar que era um *mariage blanc* (casamento branco), um casamento fingido (ou de conveniência).” Na França, o casamento é feito na *mairie*, o correlato mais próximo à prefeitura no Brasil, mas que também faz o papel de cartório civil. Quem conduz a cerimônia é o prefeito ou alguém designado por ele.

mudança de regime do país em 1974. Ele foi um dos mais influentes e belicosos reinos da África, especialmente na região oeste do continente, entre os séculos XVIII e XIX, além de um importante entreposto do tráfico de escravizados com as Américas devido ao fluxo intenso de entrada e saída de navios de comerciantes portugueses. Para Pierre Verger (1987), esse período corresponde aos terceiro e quarto ciclos do tráfico, respectivamente, o ciclo da Costa da Mina (os três primeiros quartos de século XVIII entre o rio Volta, em Gana, e o Lagos, na Nigéria) e do Benim (especificamente o litoral deste país e a seus portos Uidá e Porto Novo), resultando a massiva entrada de africanos de origem iorubá e fon (ou jeje, como ficaram conhecidos) no Brasil através do porto de Salvador.

Após migrações e anexações de territórios menores durante quatro séculos de conflitos, o Daomé se tornou um complexo cultural, religioso e linguístico de maioria étnica fon. Uma das origens de seu nome, além da referência à cobra, tem relação com o reino do monarca Dan. Em investida para ampliar seu território, o rei Houégbadja, de etnia adja, vinda do reino de Tado (atualmente no Togo) e que fundou o antigo reino de Aladá, já no atual Benim, invadiu o reino de Abomé mais ao norte, no início do século XVII, matando o rei Dan quando este teria resistido em anexar seu potentado ao do rival. Se o reino de Aladá já era poderoso (antes o rei teria investido no de Uidá), com o de Abomé tomado, o novo reino de Daomé já nascia um império. Para simbolizar seu poder, construiu o palácio real sobre a sepultura de Dan, morto esfaqueado, rebatizando o reino de Daomé, traduzido por “na barriga de Dan” (ASANTE; MAZAMA, 2009, p. 270).

Como a língua fon é tonal, a pronúncia diferenciada para duas palavras homógrafas pode ter ampliado os significados de Daomé, que de qualquer modo não se excluiriam, na medida em que a simbologia do ventre estaria em ambas as representações. Primeiro, as fundações de Daomé teriam sido erguidas nas entranhas de um rei destronado e Abomé se elevado como centro de nação. Segundo, Dangbe é a serpente sagrada cultuada originalmente no reino de Uidá, cuja capital era Savi, um dos reinos que comporiam Daomé. “*Dan*”, na etimologia, significa cobra, e “*gbe*” se refere a todos os falantes fon, houeda, mahi etc. da região. José Nicolau Parés (2007) comenta: “Dan como símbolo da continuidade tem sua expressão em vários baixos-relevos do palácio de Abomey, onde Ayido-Hwedo (um dos nomes de Dan) aparece representado como uma serpente engolindo a sua cauda” (p. 300). Essa imagem simboliza que todo final é princípio e

vice-versa. A autofagia, longe de ser aqui autodestruição, é retroalimentação e germina no ventre sempre uma nova vida.

Nos estudos de Lia Dias Laranjeira sobre as práticas religiosas em Uidá, a serpente era o principal culto do local entre os séculos XVI e XVII. Esse destaque a Dangbe deve-se à sua estreita relação com o poder monárquico, a uma participação maior da população, à mobilização de meninas e mulheres em seus ritos de iniciação, às oferendas e sacrifícios constantes pela população e às interdições que envolviam penas rigorosas (LARANJEIRA, 2015, p. 97). Era comum os reis de Daomé absorverem os cultos dos reinos subjugados. Essa estratégia de autoridade estava relacionada a uma concepção de patrimônio pela aquisição da terra desses povos conquistados e isso contribuía inclusive para um tipo de negócio que Luis Nicolau Parés (2016) chama de “economia do religioso”, ou seja, a relação entre escravidão e religião:

No caso de Daomé (...), o modo de produção de escravos consistia na guerra ou em incursões punitivas na busca de prisioneiros. (...) As campanhas militares eram, a propósito, rigorosamente precedidas de oráculos, sacrifícios e oferendas, que invocavam o apoio dos deuses para propiciar a vitória (p. 393).

Na epígrafe deste capítulo, reproduzi alguns versos que foram cantados durante o batismo de Angélique no quarto dos *asen*: “*We are so happy happy happy to welcome the child from the lineage of Houeda*”. É interessante observar que *Houeda*, o antigo nome do reino, transformou-se por alteração fonética em Uidá, que por sua vez substituiu o topônimo original Glehue, a cidade-porto do tráfico de escravizados de Daomé. É também como se conhece a etnia Pedah, do lado paterno de Angélique, além de ser a serpente sagrada, a divindade protetora da família da cantora (HOUNGNIKPO; DECALO, 2013, p. 203; KIDJO, 2014, p. 30).

Embora a família pudesse ter uma linhagem de culto à Houeda, a mais importante delas era a Grande Serpente Dan ou Dangbé. A origem do culto em Uidá, segundo narrativas mitológicas recolhidas por viajantes estrangeiros nos séculos XVII e XVIII e analisadas por Laranjeira (2015), se refere à batalha entre os reinos de Uidá e Aladá. Na iminência de serem derrotados, os guerreiros de Uidá teriam sido “abençoados” por uma cobra que saiu do exército rival e se deslocou para o deles. Não sendo venenosa, a píton interagiu com o grupo, que começou a sentir-se protegido e motivado por sua presença. O fato da cobra mudar de lado foi uma forma de reconhecimento de que o rei de Aladá estava sendo injusto e cruel com o povo de Uidá. A batalha era uma reação de Uidá a seu despotismo. A vitória contra Aladá foi devotada a

Dan e Uidá que até hoje tem o mais importante templo dedicado ao animal no país e onde se realiza anualmente o festival nacional de vodu no Benim, após um período de proibição nas décadas de 1970 a 1990, numa investida do presidente Mathieu Kérékou de restringir a prática das religiões tradicionais.

A interseção de cultos e divindades no antigo Daomé constituiu o vodu como religião dos fons, na qual a adoração de Dan é um dos elementos espirituais mais representativos. Simbolizando a fertilidade e a saúde, a serpente sagrada aparece em forma de arco-íris, ligando o Céu e a Terra. Ela compõe um dos quatro grandes panteões das divindades públicas do vodu assim representados: o panteão celeste de Mawu-Lissá, o panteão da terra de Sakpata, o panteão da serpente Dangbe e o panteão do trovão de Hevioso: “Os voduns são concebidos como formando *grupos*, às vezes ligados por vínculos genealógicos, e que os seus assentos ou altares são agregados num mesmo templo ou espaço sagrado” (PARÉS, 2007, p. 273. Itálico do autor).

Nanã Buruku gerou Mawu-Lissá, uma divindade de dupla identidade, feminina-masculina, que reúne princípios fundamentais para a vida e a espiritualidade dos fon, hierarquizados em divindades menores, mas nem por isso menos importantes, já que compõem um panteão de forças integradas sob sua energia. Dangbe é integrado a esse sistema de vodus e constitui um elemento de devoção surpreendente, pois em tempos de necessidades individuais e coletivas, como doenças e seca, é a serpente que interdita para amenizar ou curar os males.

Embora a figura feminina de Nanã Buruku esteja presente na criação do vodu, além de Mawu-Lissá, a equilibrar a presença dos gêneros na ordem dos vodus, a organização social nos povos de língua *gbe* é intrinsecamente patriarcal e patrilinear. E essa relação pai-filho tem formas de linhagem não apenas biológica, mas também social e religiosa, na medida em que o pai genitor e chefe da unidade doméstica está subordinado ao chefe da coletividade familiar, considerado como seu “pai” na hierarquia social que, por conseguinte, estão todos sob a paternidade espiritual de um homem mais velho. A senioridade é um sinal de autoridade pelo fato de os anciãos representarem o nível mais importante de precedência hierárquica em relação aos ancestrais, seguindo assim uma concepção de quanto mais velho, mais perto da morte, portanto, mais perto dos ancestrais divinizados.

A lógica paterno-filial inerente ao culto aos antepassados (...) teria sido projetada no sistema de legitimação política do Estado, conferindo às monarquias de Aladá, Uidá e Daomé seu caráter patriarcal. (...) Lembro que o rei daomeano era

designado como Dadá, o “o pai do povo”. Outra analogia seria pensar o monarca como o “*hennugan*” ou o “pai social” do povo e, por extensão, os reis defuntos como os “*tohuiyo*” (“pai adorado” ou ancestral primordial) do reino. Mesmo num sistema “patrimonialista” que privilegiava o território ao vínculo de sangue, o princípio da autoridade paternal promovido pela ideologia da descendência permanecia inalterado e, em decorrência, a autoridade dos ancestrais constituía o idioma compreensível, convincente e conveniente para o exercício do poder (PARÉS, 2016, p. 62).

Transitando entre Cotonou, a capital e a cidade mais cosmopolita do Benin, e Uidá, mais rural, onde nasceu e passou a maior parte da infância, a “*cit e historique*” do vodou, Ang elique viveu at e os 23 anos nessa sociedade, embora as mulheres, como ela mesma declarou, tivessem outras formas de autoridade e prest igio nas rela oes de g enero. Ainda assim, em casa, seu pai tinha costumes que variavam entre valores étnicos e estrangeiros, decorrentes mesmo de uma forma ao colonial diversa, cujas refer encias de diferentes culturas se relacionavam na sua vida social e profissional.

O medo de Ang elique por cobras não a afastou da tradi ao   qual sua família toda está ligada ancestralmente. Se não se transformou em *vodunsi* (devota ou “esposa” de vodou), em outro nível de vincula ao mítica ela tinha na memória as *ahosi* (em fon, “esposas do rei”), especificamente as amazonas ou “esposas-soldado” do rei. Essas mulheres, muitas delas também “esposas” de vodou, tinham várias fun oes no palácio, entre domésticas, diplomáticas e militares, no entanto, em exibi oes públicas, quando o rei mostrava seu poder político e bélico, as guerreiras formavam um contingente maior e mais destacado. Era essa refer encia de mulheres africanas fortes e destemidas que Ang elique idealizava como sua personalidade: “*I was never the model of the well-behaved little girl*”²⁸ (KIDJO, 2015, p. 39).

Não muito tempo depois da funda ao do reino no século XVII, as mulheres do círculo mais íntimo dos reis de Daomé foram treinadas para caçar elefantes e extrair marfim, quando o principal negócio do reino não era ainda o tráfico de escravizados, mas o bom desempenho delas fez com que também fossem convocadas para serem guardas-costas no palácio real. Já no século XVIII, com a intensifica ao das lutas entre reinos, elas passaram a ser presença marcante entre os homens no campo de batalha. As grandes baixas de homens nas fileiras dos conflitos obrigaram os reis a recrut -las, sendo até mais resistentes do que eles pela dura rotina de treinamento. Elas eram organizadas em vários regimentos, cada um tinha suas próprias comandantes, uniformes e

²⁸ “Eu nunca fui o modelo de uma pequena garota bem-comportada”.

armas (lanças, baionetas, foice, arco e flecha e revólveres), como também seus espíritos guardiões, danças, cantigas e paradas militares. Durante sua existência, as divisões variavam, de acordo com o rei no poder, mas desde seu surgimento, nenhum monarca deixou de ter o seu exército feminino (JOUBEAUD, 2014). No século XIX, essa tropa feminina era também composta por mulheres que voluntariamente se apresentavam, obrigadas por familiares como castigo por alguma falta grave ou ainda cativas de outros povos que não serviam para o tráfico. O número chegou a seis mil combatentes durante a guerra contra a França pela conquista do reino de Daomé, tendo sido elogiadas até pelos inimigos por sua disciplina e bravura. Nesse período, elas correspondiam a quase 40% de todo o exército daomeano. As últimas formações chegaram às primeiras décadas do século XX e algumas *ex-ahosi* morreram nas décadas de 1960 e 1970 com mais de cem anos (DASH, 2011).

Quando Angélique diz que o sangue das Amazonas corre nas suas veias, ela ativa uma consciência de gênero que pode ser contraditória com a crítica que ela mesma fazia a certos padrões sociais impostos às mulheres locais, mas, como já foi comentado anteriormente por José Nicolau Parés sobre as tias-paternas e as iniciadas no vodu, e até mesmo pela própria Angélique sobre o matriarcado no Benim, as mulheres fons compunham essa sociedade patriarcal, no entanto, nos interstícios dessas relações hegemônicas de poder masculino, elas resistiam e impunham seu papel de elemento fundamental na consolidação do reino, na coesão social das comunidades e na afirmação do vodu como religião. É certo que as guerreiras, mesmo que fossem corajosas, ainda assim estavam sob um comando masculino, sem uma independência formal, tendo sua fidelidade ao rei como chefe e “marido” constantemente testada através de cumprimento de ordens e o retorno positivo dessas demandas, em geral, patrimonialistas, de aumento da riqueza real através da captura de cativos para o tráfico. Essa submissão era negociada, na medida em que o rei dependia das mulheres para sua própria sustentação política e econômica. Por outro lado, a sucessão e a acumulação de funções até a definição delas como guerreiras exemplares as faziam orgulhosas de defender a sua própria casa, neste caso, tanto o palácio quanto o reino como extensão de seu círculo doméstico.

Obioma Nnaemeka, ao comentar sobre a resistência dos feminismos africanos contra a universalização das noções e conceitos feitos pelo feminismo ocidental, dá o exemplo do movimento chamado “Guerra das Mulheres Igbo”, em 1929, na Nigéria, do qual a mãe de Fela Kuti, na década de 1940, daria continuidade e se destacaria, conforme já relatamos (MOORE,

2011). Obioma toma esse episódio ocorrido durante a colonização britânica como referência para mostrar o quanto uma posição de fora do contexto africano sobre a ideia de ativismo feminino e de direitos humanos pode desvirtuar os motivos e a realidade das mulheres africanas:

Some feminist scholars who claims human rights as feminist issues dismiss the Igbo's Women War as a non-feminist uprising because, accordind to them it, was motivated not by for gender equality but by economic considerations²⁹ (NNAEMEKA, 2005, p. 32).

Com a mudança da estrutura administrativa na Nigéria, no início do século XX, houve uma intransigência por parte da Coroa britânica sobre algumas tradições, como a de não cobrar impostos de viúvas que tivessem propriedades. Diante desse desrespeito, houve protestos de mulheres em Oloko, que se expandiram a outros territórios igbos da colônia, incorporando outras demandas e direitos das mulheres. O que a autora defende é que o enfrentamento dessas mulheres foi motivado pela violação de seus direitos humanos tradicionais e que isso atingia em cheio sua sobrevivência, ou seja, sua própria autonomia financeira e liberdade de ação.

Numa hierarquia social entre as mulheres fons, as amazonas eram vistas como uma das mais influentes devido à proximidade com o rei e à intrepidez de seu comportamento autoconfiante, como a dos homens, o que podia ser comparável a uma igualdade de gênero em termos de fidelidade e bravura. Fora do palácio, quando circulavam pelas vilas, uma outra mulher, também “esposa” do rei, porém, numa posição inferior, tinha a função de abrir o caminho para elas como se fossem batedores de uma autoridade, algo que não acontecia com os guerreiros. É interessante pontuar que elas eram também chamadas de “*mino*” (nossas mães). Segundo Stanley Bernard Alpern (1998, p. 44), esta denominação não tinha a ver com a maternidade biológica, propriamente dita, mas com uma referência de respeito de *status* feminino dentro daquela estrutura patriarcal, ou seja, a maternidade como base de toda a comunidade, sem a qual não perpetuaria a geração patrilinear.

Angélique reencena em sua fala a imagem das amazonas como reflexo de seu jeito “*enfant terrible*” (criança traquina) na família, por exemplo, o de fazer o que os meninos faziam e que às meninas era negado ou restrito. Rodeada de sete irmãos, que tocavam guitarras,

²⁹ “Algumas estudiosas feministas afirmam que os direitos humanos como questões feministas descartam a “Guerra das Mulheres Igbo” como uma revolta não-feminista porque, de acordo com elas, foi motivada não por igualdade de gênero, mas por considerações econômicas.”

consertavam motores e jogavam tênis de mesa, basquete e futebol, Angélique não queria muito seguir o que as irmãs gostavam ou a elas era permitido, como brincar de bonecas, se vestir muito arrumadinha com os modelos de roupa, de cabelo e sapato que sua mãe escolhia. Ela fala em “*boyish tendencies*” (tendências de garoto) ao relatar brincadeiras e aventuras com seus irmãos durante a infância, como a de ser goleira em peladas ou se passar por menino devido a seu cabelo baixo e dançar fantasiada com máscara em uma festa de carnaval que só meninos podiam fazer para ganhar uns trocados. Como Angélique já dançava em algumas apresentações do grupo folclórico de sua mãe, ser recompensada com dinheiro seria fácil. E foi o que aconteceu. Ela e os irmãos fizeram uma pequena fortuna nesse dia.

Clifford Geertz (2013) explora uma observação interessante sobre saberes locais e tradição, ou melhor, sobre o senso comum como um sistema cultural. Segundo ele, o senso comum diferentemente do que se configurou entender não é uma mera apreensão da realidade feita casualmente ou uma sabedoria coloquial que julga e avalia esta realidade, mas um complexo de elementos simbólicos culturalmente organizados em uma escala de valores que a tradição se encarrega de colocar em constante atividade por meio de uma série de rituais. Uma das qualidades que ele descreve como propriedade do senso comum é a “naturalidade”, ou aquilo cujos temas são retratados como inerentes a uma situação, intrínsecos a uma realidade, porque fazem parte da natureza das coisas ou como naturalmente as coisas funcionam (GEERTZ, 2013, p. 79-89).

Para Jan Vansina (2011), toda tradição tem uma “estrutura mental” que seria entendida como as representações coletivas inconscientes de uma civilização, a partir das quais formas de expressão e concepção de mundo são construídas e idealizadas. Poesias e narrativas tradicionais tendem a ser tornar modelos de comportamentos e valores. Verdadeiros ou não, esses textos criam estereótipos populares, cujos conteúdos mitificam personagens com exemplos de conduta a serem seguidos ou respeitados: “Os papéis estão relacionados às posições sociais, e estas às instituições, e o conjunto constitui a sociedade” (VANSINA, 2013, p. 152).

Numa sociedade oral, a fala é reconhecida como comunicação e meio de preservar a sabedoria dos ancestrais. Isso corrobora a ideia de que as tradições requerem um retorno contínuo às suas fontes para garantir a função de repositório de ensinamentos e a de validade desses testemunhos:

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido (VANSINA, 2013, p. 146).

Mas numa série de transmissão, lacunas podem ocorrer e serem preenchidas por outras versões, criando assim uma nova tradição. Da mesma forma que uma língua é variável, a oralidade, que é a substância da tradição oral, amplia a interpretação da memória coletiva através de um indivíduo, de um sujeito, cujo testemunho ou *corpus* de histórias é o que materializa a experiência de uma tradição.

Em seu livro, Angélique Kidjo questiona essa “naturalidade” do senso comum de que fala Clifford Geertz. Em relação às condições sociais e de saúde das mulheres africanas, principalmente assuntos como excisão, estupro e gravidez na infância e na adolescência, ela comenta com veemência essa “verdade histórica”, umas das “representações coletivas que mais influenciam a tradição” (VANSINA, 2013, p. 153):

*In Africa, respect for one's elders is sacred, and my parents taught me the importance of also having respect for people's traditions. But those that endanger the health of young girls – those that hurt women's bodies physically and symbolically – must be challenged. This conflict between tradition and modernity is felt all over the continent. The question is always how we can we find a third path – one where tradition is adapted to today's world without losing its identity*³⁰ (KIDJO, 2014, p. 197).

Como embaixadora da UNICEF, a cantora tem sido uma das vozes de contestação e de diálogo com essas tradições na África. A sua “falta” de bom senso é, nesse sentido, o outro lado de quem se arvora “ter” a convicção do bom senso, ou seja, aquele/a capaz de lidar com os problemas cotidianos de uma forma cotidiana e com alguma eficácia, pois previamente está posto o que deve ser feito dentro de um quadro de orientações de conduta social como prescreve a tradição. A “falta” é uma variante contrária a essa certeza do senso comum e é o que se destaca na personalidade de Angélique Kidjo.

A tradição, embora se queira perene e eterna, arquivisticamente organizada em leis, assegurando a continuidade de um passado até o futuro, não dá conta do movimento irruptivo

³⁰ “Na África, o respeito pelos mais velhos é sagrado, e meus pais me ensinaram a importância de ter também respeito pelas tradições das pessoas. Mas aqueles que colocam em perigo a saúde das raparigas - as que ferem física e simbolicamente os corpos das mulheres - devem ser desafiados. Este conflito entre tradição e modernidade é sentido em todo o continente. A questão é sempre como podemos encontrar um terceiro caminho - onde a tradição é adaptada ao mundo de hoje sem perder a sua identidade.”

necessário à manutenção de suas bases. Paradoxalmente, a ruptura dessa essencialização é que mantém o *status* da tradição como representação coletiva, na medida em que a reinvenção e a tradução dessas narrativas de origem acionam outras formas de leitura do senso comum. Segundo Gerd Bornheim, “a necessidade da ruptura se torna (...) imperiosa para restituir a dinamicidade ao que parecia ‘sem vida’” (BORNHEIM, 1987, p. 15).

O pensamento de Angélique sobre tradição passa pelas referências que ela tensiona como valores a serem rompidos em uma sociedade machista. O nome de sua ONG, Batonga, criada em 2005, é uma resposta a esse tabu de que mulher não tem voz própria quando sua dignidade é ameaçada ou negada. Conta Angélique que foi ela mesma quem inventou essa palavra, cujo significado é “*Give me a break. I’ll do what I want. I can be who I want to be*”³¹ (KIDJO, 2014, p. 190). Quando era adolescente, ela e outras duas garotas da mesma idade formavam um trio muito unido tanto na escola quanto fora dela. Mas essa amizade incomodava os garotos pelo fato de serem meninas que “competiam” com eles o mesmo espaço onde, *a priori*, elas não deveriam estar: “*Being a girl and going to school all the way through our senior year was unusual at the time*”³² (KIDJO, 2014, p. 190), ressalta a cantora, que, ao consultar o pai sobre como fazer para conter as chatices dos colegas, a orientou que fosse criativa, que encontrasse nela mesma, em sua inteligência, a melhor maneira de responder à perseguição.

Esse estímulo à filha para que não deixasse sua autoconfiança cair e ao mesmo tempo não desistisse diante dos problemas foi um ato de coragem também do pai em assumir um comportamento diferente na criação de seus filhos. Até no leito de morte, Franck encorajava Angélique, quando ela comunicou que viajaria ao Benim para visitá-lo ao saber de sua grave doença. Nessa época, em 2007, Angélique havia ganhado o seu primeiro Grammy de melhor álbum de *World Music* por *Djin Djin*, o nono trabalho da carreira, e estava fazendo uma grande turnê pela Europa. Ele pediu para que a filha não cancelasse show nenhum por causa dele e completou: “*You were born to do this. It is a gift to be able to give joy and empower people*”³³ (KIDJO, 2014, p. 228).

Quando Angélique começou a ganhar visibilidade como cantora de uma banda que ela mesma criou, a Les Sphinx, com os colegas de ensino médio, usava seu conhecimento sobre a situação dos africanos e a dos beninenses na *performance* de palco, ao escolher um repertório

³¹ “Dê um tempo. Vou fazer o que eu quiser. Eu posso ser quem eu quiser ser.”

³² “Ser uma menina e ir para a escola durante todo nosso último ano foi incomum na época.”

³³ “Você nasceu para fazer isso. É um presente poder dar alegria e empoderar as pessoas.”

afirmativo de outros artistas africanos que denunciavam o *apartheid*, o colonialismo e a situação política interna, como Miriam Makeba (África do Sul) e Fela Kuti (Nigéria). Chegou a compor uma canção de protesto bastante aguerrida, mas Franck, pela primeira vez, freou o ímpeto criativo da filha. Mesmo concordando com a crítica de Angélique, era exposição demais e não correspondia ao que ele pregava em termos de paz.

Era década de 1970, período da República Popular do Benim, uma ditadura comunista criada com o golpe de estado em 1972 e que só terminou entre 1990 e 1991. Seu pai, que sempre foi aberto a debater assuntos políticos e sociais em casa, foi aos poucos cedendo a uma pressão indireta geral para amenizar suas críticas à liberdade de expressão no país. Angélique percebeu que algo errado estava acontecendo no próprio espaço onde ela se sentia mais segura. E como os Kidjos eram uma família festiva, atenciosa a novas culturas e recebia estrangeiros, a sensação era de que o governo estivesse observando o movimento deles.

Angélique não perdeu o foco e continuou cantando, pois além de fazer o que mais gostava, era o que lhe garantia certa independência financeira para, por exemplo, comprar uma permissão anual de uso da piscina em um hotel de luxo recém-inaugurado em Cotonou. Ela nunca tinha imaginado que seria vítima de racismo e machismo numa situação em que, *a priori* (e ingenuamente), estaria a salvo por ter pago um serviço exclusivo de lazer reservado a hóspedes europeus brancos e endinheirados. Foi humilhante quando um deles chutou a sacola de Angélique e exigiu que ela saísse da cadeira reclinável em que tomava banho de sol para sua esposa sentar. Mas pegaram a pessoa errada para mandar. De personalidade forte e autoestima elevada, Angélique não se deu por vencida e enfrentou não só o hóspede com um discurso assertivo e articulado de boas maneiras, mas também o gerente inglês do hotel, que se calou diante da ameaça de que ela só sairia se ele reembolsasse tudo o que ela já tinha pago. Um garçom negro tentou convencê-la a sair, mas com a aproximação de dois soldados tudo se resolveu, quando a reconheceram como “*our national star*” (nossa estrela nacional)... E ela não saiu mesmo de sua cadeira (KIDJO, 2014, p. 48).

Embora, hoje, ao comentar esse episódio, não considere justo ter sido respeitada pelo fato apenas de ser conhecida, ainda assim, à época, Angélique sentiu-se orgulhosa de ser cantora e com mais autonomia de fala, mesmo correndo o risco de ser presa:

Singing was part of me that I could not simply do away with. That would be like cutting off a limb. I knew that to be a singer I needed to be free. It meant giving

*up a life that everyone expected of me. (...) There was meaning and power in singing. I refused to be silenced*³⁴ (KIDJO, 2014, p. 47).

Ela já tinha uns vinte anos, o mesmo tempo de independência de Daomé/Benin, portanto estava vivendo duas décadas de uma transição nacional marcada por instabilidades econômicas e políticas dos regimes capitalista e socialista. Se na primeira fase, de 1960-1972, a dependência da França ainda estava fresca e tensa após séculos de colonização; na segunda, de 1972, com o golpe de estado, a tensão era da Guerra Fria, cujas forças ideológicas disputavam a hegemonia do modelo de desenvolvimento na África, o que estimulava a autocracia por líderes corruptos e sanguinários. O financiamento estratégico dos Estados Unidos e de países ricos europeus na nacionalização de suas ex-colônias era contra-atacado pelo bloco socialista, também com recursos materiais e humanos, oriundos dos comunismos chinês e soviético. De qualquer maneira, em tempos de descolonização, o imperialismo dava suas cartas em outro tipo de relação diplomática com os países africanos, aprofundando a dependência e o subdesenvolvimento no continente.

Chinua Achebe, em um texto emblemático sobre a invenção da África pelo Ocidente e o “vasto arsenal de imagens depreciativas” que transborda desse discurso, fala sobre o que os “manipuladores da Guerra Fria” deixaram no continente com o fim dessa divisão no mundo e, principalmente, com piores resultados na África:

Guerras, genocídios, ditaduras militares e civis, corrupção, economias em colapso, pobreza, doenças e todos os males que acompanham o caos político e social! É preciso que essas tristes condições sejam relatadas, pois o mal viceja melhor nos cantos mais silenciosos e recônditos (ACHEBE, 2012, p. 96-97).

Paulo Fagundes Visentini (2012), ao contextualizar as revoluções africanas no século XX, traça um histórico das relações entre potências europeias e os novos Estados africanos no período da descolonização. Esse processo de independência na África subsaariana foi tardio e relativamente controlado, pois as potências se anteciparam ao amadurecimento dos protestos, encaminhando a autodeterminação a partir de acordos com a elite local para a continuidade de seus interesses, como a africanização da administração colonial, mas com a assessoria de técnicos

³⁴ “Cantar fazia parte de mim que eu não podia simplesmente acabar com isso. Seria como cortar um membro. Eu sabia que para ser uma cantora eu precisava ser livre. Significava abrir mão de uma vida que todos esperavam de mim. (...) Havia significado e poder em cantar. Eu me recusei a ser silenciada.”

européus e a concessão de autonomia política progressiva a uma burguesia cooptada. Gana e Guiné, os primeiros países ainda na década de 1950 a obterem independência, foram os que mais lutaram contra esse tipo de relação, divergindo do capitalismo e se aproximando do socialismo. Em 1960, a maioria dos países tornou-se independente, inclusive o Benim, dentro dessas condições de controle político, o que fez com que a maioria dos países francófonos, por exemplo, ainda mantivessem vínculos através da Comunidade Francesa das Nações, o que tornou Paris hegemônico como centro neocolonial no continente. Mesmo que tivessem buscado cooperação política e econômica, a cartilha ocidental e capitalista ainda persistia nas estruturas desses países, o que resultou na sua “vitória” depois de um período de tensão mundial entre Estados Unidos e União Soviética com reflexos na África em forma de golpes militares, guerrilhas antirracistas e revoluções.

Franz Fanon (2005) é taxativo ao afirmar que a descolonização é um fenômeno violento. Embora seja uma reivindicação mínima dos colonizados, uma necessidade de transformação enraizada na consciência e na vida deles, ainda assim, mostrada em sua inteireza,

a descolonização deixa adivinhar através de todos os seus poros, balas vermelhas, punhais sangrentos. (...) Essa vontade afirmada de trazer os últimos para o começo da fila, de fazê-los subir (...) os famosos degraus que definem uma sociedade organizada, só pode triunfar se são jogados na balança todos os meios, inclusive, é claro, a violência (FANON, 2005, p. 53).

Até a consolidação nacional, a mudança revela a violência por qual processo o colonizado passou até chegar a este momento de independência, seja através da luta armada, do encontro dessas forças antagônicas (colonizado e colono), seja pela luta para descolonizar as mentes, que não é nada fácil, pois é tão doloroso extirpá-la quanto o foi a sua introjeção.

Franz Fanon critica também a burguesia colonial que se antecipa ao povo na tomada da soberania nacional ou é alçada aos postos mais importantes durante a descolonização pela metrópole. Culpa essa elite social pela fraqueza ou desventura da consciência nacional, justamente por ter sido criada pela burguesia metropolitana durante a colonização e que na independência negociada ocupou seu lugar para manter privilégios. Defende que a verdadeira soberania se dá através da via revolucionária, cuja participação dos partidos nacionalistas, integrada e apoiada pelo povo, lograria êxito em sua ideologia anticolonialista:

A consciência nacional, ao invés de ser a cristalização coordenada das aspirações mais íntima do conjunto do povo, ao invés de ser o produto imediato mais palpável da mobilização popular, será apenas, de qualquer modo, uma forma sem conteúdo, frágil, grosseira (FANON, 2005, p. 177).

Angélique comenta que embora se falasse em uma tal “república popular”, o que parecia era que os interesses estrangeiros estavam ainda imperando no país. Nada havia mudado. Ela sentia que seu tempo de sair estava próximo. A diversidade musical africana que era transmitida pelas rádios locais até o golpe estava sendo reduzida para dar lugar a propagandas e discursos políticos. Toda uma referência sonora a qual cresceu ouvindo, como música caribenha, Jimi Hendrix, músicos tradicionais, bandas congolosas e camaronesas, estava desaparecendo, assim como a liberdade dos próprios artistas beninenses, que eram forçados a escrever canções com teor revolucionário. Angélique, ao lado da Orchestra Poly-Rythmo, uma banda masculina de repertório original que incorporava afrobeat e soul, e de Gnonnas Pedro, que fazia um *son* afro-caribenho, eram os maiores sucessos do país.

Ela era, portanto, a única mulher nessa cena musical beninense da segunda metade dos anos 1970. Bella Bellow, do vizinho Togo, que falecera em 1973, continuava uma referência feminina importante para os países de língua francesa do Oeste da África, e para Angélique mais ainda porque, assim como Miriam Makeba e Aretha Franklin, a cantora togolesa representava a técnica e a simpatia na *performance* vocal que tanto almejava alcançar. Aliás, foi para ela que Kidjo escreveu sua primeira canção, chamada “Na n’de”, especialmente para ser gravada no seu disco de estreia. Essa admiração pela cantora se repetiu em outros álbuns de Angélique com a versão para dois sucessos de Bella, “Blewu” (“Paciência”) em *Parakou* (1989) e *Ewe* (2014), e “Zelie”, em *Oyo* (2010). Até hoje, ao ser perguntada sobre suas influências artísticas mais importantes, Bellow entra na lista principal da cantora. Quando recebeu seu terceiro Grammy, em 2016, Angélique cantou versos iniciais de “Blewu” como forma de agradecimento ao prêmio e pelo significado que a canção tem para ela em termos de realização profissional, como mesma expressou em seu discurso ao se referir a palavra “*alafia*”, expressão em iorubá que significa que os caminhos estavam abertos e confirmados... Ela, decerto, consultou seu babalaô no Ifá.

Pretty, o primeiro álbum de Angélique, foi um investimento familiar. Dos músicos ao figurino, passando pela foto de capa e pela produção, teve sempre um membro dos Kidjos à frente. Irmãos, pai e mãe de Angélique, que já vinham apoiando a cantora desde a infância na música, intensificaram os esforços para sua entrada no estrelato local com a gravação do disco, já

autoral pelas canções próprias e pela escolha pessoal do repertório e dos arranjos. Angélique mais uma vez se autoafirmava como diferente em sua nova, porém, decidida carreira artística.

Ela que já flertava com ritmos africanos em sintonia com o jazz e o funk teve o apoio decisivo de Ekambi Brilliant, músico, produtor e cantor de Camarões que vivia no Benim. Ele é da geração de seu compatriota Mano Dibango, que havia popularizado na década de 1970 o ritmo *makossa*, do qual Angélique também gostava, não à toa gravou uma canção, “Ninive”, em douala, língua camaronesa cujo vocabulário deu nome ao gênero. É válido pontuar o quanto a cantora buscava uma integração não só sonora com outras referências africanas, mas também linguística. Esse intercâmbio cultural pela língua a fez uma artista poliglota na seleção das canções para seus álbuns, com uma variedade de idiomas inusitada e evidente preferência pelas línguas africanas, mesmo que não seja falante nativa em algumas delas.

O álbum, hoje, é uma raridade no mercado de vinis usados. Seu formato em LP tem sete faixas, todas gravadas em tempo recorde de um dia, como a maioria dos discos produzidos na época devido ao custo alto das diárias nos estúdios. Angélique fez os *backing vocals* sobre sua própria voz, cujo suporte instrumental de percussão, guitarra, baixo e órgão realçou o tom *afropop* que a acompanharia a partir dali em seu repertório. Seu primeiro divulgador, que já havia levado para o Benim a cubana Célia Cruz e o dominicano Johnny Pacheco, seria o cara ideal para reverberar o álbum na programação das rádios, assim como vender os shows fora do país. E ele chegou a fazer, mas para surpresa de Franck, duas semanas antes da grande estreia no Togo, com cartaz, banda e ensaios prontos, desistiu com receio de fracasso pelo fato de, embora gostar da voz e da música de Angélique, achar que ela não tinha presença de palco porque era pequena demais e ninguém a veria.

Com um 1,60m de altura, Angélique sempre foi a mais baixa dos irmãos, o que lhe dava quando criança uma agilidade nas brincadeiras de corrida e esconde-esconde. Hoje, uma das marcas de suas apresentações é justamente a presença festiva e contagiante de palco, com uma *performance* de dança e voz inigualáveis. Ela é uma gigante em seus shows. Não para e ainda convida o público para acompanhá-la em suas coreografias de rituais voduns. É certo que na sua fase beninense as roupas que sua mãe fazia não ajudavam muito nos movimentos de palco, mas, a partir de seu primeiro trabalho na França, os vestidos compridos e recatados, assim como os sapatos altos e formais, foram trocados por roupas mais justas, como calças de *lycra*, e botas de couro estilizadas ou basqueteiras.

Mais uma vez, os custos da produção de Angélique ficaram com o pai. Para ela, era melhor esse sacrifício do que aceitar apoio do governo e ter que reverenciar seus líderes em público. Como não existia uma estrutura profissional integrada de mercado fonográfico e de *show business*, a produção musical na maioria das vezes era feita de forma amadora e solitária. Muitos cantores africanos viveram o impasse em suas carreiras de trocarem ou não a interferência política para ter uma música gravada, veiculada ou serem contratados para concertos públicos e terem uma renda certa. Uma prática de mecenato cultural cuja relação criava também uma dívida permanente dos artistas com o poder. Enquanto fossem “amigos do rei” sua música seria sempre a eleita. Angélique queria que sua música fosse o contrário disso. Nada de ser lembrada por apoiar ditadores.

Diversos convites foram feitos pelo governo comunista para ela se apresentar no país, mas todos foram recusados. Com o sucesso da turnê no Togo, ela se sentia mais independente. No cartaz dessa sua primeira investida internacional, Angélique era apresentada como “*la grande vedette de la chanson béninoise*” (a grande estrela da música beninense), cujo show era “*unique et exceptionnel*” (único e excepcional), “*animé*” (animado) (KIDJO, 2014, p. 52). Mas essa visibilidade era motivo também de preocupação na medida em que sua vida pessoal ficou exposta. Mesmo não tendo um controle sistemático sobre Angélique, o vazamento de sua saída para morar na França poderia soar uma afronta às autoridades ou desconfiança de que ela seria porta-voz de crítica ao governo ditatorial no exterior. “*I had become a symbol of the people*”³⁵, escreve a cantora (KIDJO, 2014, p. 54). Sua saída, portanto, deveria ser secreta para evitar problemas principalmente a seus familiares.

A estratégia foi aproveitar a festa de casamento de um primo que morava próximo ao aeroporto para disfarçar a movimentação. Angélique se vestiu com uma roupa chique, comprada exclusivamente para o jantar, mas já na hora de embarcar, trocou por uma outra mais simples, que não chamasse a atenção da polícia. Nem passagem antecipada ela comprou. Decidiu arriscar vaga no último voo do dia e na última hora, perto da meia noite, porque geralmente era quando o aeroporto ficava vazio. Naquela época, não precisava de visto para França, o que era um risco a menos em ser barrada pelas autoridades da alfândega com a troca de informações entre os países. Queira ou não, Angélique teria que passar pela polícia ao sair. E de novo a sua popularidade a ajudou. Era contraditório estar com medo do governo quando foi ele mesmo, através de seus

³⁵ “Eu tinha me tornado um símbolo do povo.”

agentes de segurança, quem lhe deu o apoio mais enfático de despedida. O agente que a atendeu, pegou seu passaporte, a reconheceu e revelou ser seu fã. Desconfiou, ao olhar para Angélique, pois ela estava apreensiva, embora firme na sua decisão. Depois sussurrou para ela que não iria impedi-la de viajar, que fingiria não a ter visto nem a denunciaria, que ela apenas seguisse seu caminho, não olhasse para trás e literalmente desaparecesse (KIDJO, 2014, p. 55).

Angélique já tinha um irmão morando em Paris, que foi um dos principais incentivadores de sua mudança. Franck e Yvonne foram convencidos de que se ela não conseguisse continuar com a carreira musical, aproveitaria para iniciar os estudos de Direito. Ou tentar conciliar as atividades. Mas Angélique tinha duas coisas que já lhe davam saudade antes de partir: os pais e as tradições do Benim. Para a cantora, isso era a base de sua estrutura pessoal mais íntima, justamente pelos ensinamentos que tanto em casa quanto na rua ela aprendeu. Essa experiência ancestral e cultural será uma relação de constantes negociações em sua carreira. Ao mesmo tempo em que a distância do Benim evitava contato com a política local, também era uma forma cada vez mais forte de aproximação, na medida em que sua preocupação com o destino do país passou a ser um dos principais elementos de seu discurso crítico. A memória que Angélique articula em sua música, quando de beninense passa ao *status* de imigrante africana na Europa, será o suporte sobre o qual os pilares de sua ponte-travessia no Atlântico negro serão construídos/realizados. Certo deslumbramento que ela tinha com a França como o país da liberdade e das artes ou de que lá sua esperança de uma vida melhor viria será um sonho/imaginário revisado quando dá os primeiros passos no exílio.

Stuart Hall, em suas reflexões sobre a diáspora, aponta para outra ideia do sujeito em terra estrangeira. Em processos de migrações livres ou forçadas, o sujeito diaspórico em contextos históricos nos últimos cinquenta anos (colonialismo, descolonização, guerra fria, pós-colonialismo, globalização) tem alterado a composição dos Estados-nação seculares. Hall fala que a tradição, espécie de cordão umbilical com um núcleo imutável e atemporal de cultura, testa sempre a fidelidade do sujeito às suas origens quando ele está fora de sua pátria. Isso pode resultar um trauma ou potencializar uma trama inquietante, imprevisível e desconcertante de relações sociais e culturais. É como se nesse outro território houvesse a fratura do “conceito fechado de diáspora que se apoia sobre uma concepção binária de diferença. (...) Sempre há o ‘deslize’ inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, 2003, p. 33).

O deslocamento de Angélique para a França não só motivará uma redescoberta de suas tradições, como também, nesse meio tempo de chegada e retorno ao Benim, seu trabalho começará a sinalizar com mais intensidade o que já começou a aparecer desde antes de sua partida do país. Volto aqui novamente a Stuart Hall, quando fala da cultura como “produção” e a tradição como “o mesmo em mutação” no âmbito da discussão sobre a “naturalização” das identidades diaspóricas com base na descrição pela origem racial ou geográfica. Para ele, “não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. (...) A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 44).

Um dos momentos mais expressivos na vida de um imigrante ou refugiado é a última imagem que leva da terra natal. Angélique, em seus instantes finais, se lembra que num carro antigo, mais de dez anos atrás, seu pai a levava ainda criança para se apresentar com os irmãos num *night club*. Começava ali sua carreira. E agora, na partida, já uma cantora conhecida, ele dirigia o mesmo carro, mas diferentemente do passado, não voltaria com ela para casa. Na noite de estreia, sentada no banco detrás do veículo, ela ficou encantada com o movimento noturno da cidade que ainda não tinha visto. As luzes das fachadas e das casas, o cheiro de madeira queimada, de dendê, da brisa do mar e de comida feita por vendedores nas ruas e mercados, tudo isso de alguma maneira se repetia enquanto seguia para o aeroporto. Desta vez, sentada no banco da frente ao lado do pai, já adulta, Angélique tinha que assumir a direção de seus próprios passos. Essa autonomia seu pai já vinha lhe dando paulatinamente até ela se sentir segura da responsabilidade. Pensou nos pescadores que dali a algumas horas, de manhã cedo, na alvorada, estariam numa praia de Cotonou preparando suas redes e seus barcos para mais um dia de trabalho. No mesmo instante, ela estaria pousando em Paris, “*with its horizon of grey rooftops interrupted by the Eiffel Tower*”³⁶ (KIDJO, 2014, p. 236).

Essa imagem, quase ubíqua, não fosse a diferença apenas de uma hora no fuso, de conectar um mesmo tempo em dois lugares diferentes, é uma representação singular de diáspora para entendermos a construção do projeto musical de Angélique Kidjo. Ao comparar a hora da saída dos pescadores para o mar com a da sua chegada na antiga metrópole, a cantora reproduz a ideia de dupla consciência, ou seja, estava fazendo um autoentendimento crítico da dualidade identitária do sujeito africano diaspórico e pós-colonial. As duas cenas trazem, de um lado, o mar

³⁶ “com seu horizonte de telhados cinzas interrompido pela torre Eiffel.”

africano como espaço de deslocamento forçado de um passado escravista, o mesmo que antes da escravidão era de sobrevivência e que continua resistente na independência; e de outro, o mar de casas de Paris, porto de um ideário capitalista e praia de um pensamento eurocêntrico e universal – além do farol, a torre Eiffel, como símbolo de sua modernidade iluminada. O Atlântico aparece duplamente como território material e simbólico, o primeiro trânsito de uma coordenada física ou de um vértice real que Angélique mapeia a partir da Europa, lugar que representa um *outro* contrastivo histórico de sua identidade africana.

2.2 Do Beach Club de Cotonou ao Olympia de Paris: o mundo e a música de uma beninense na Europa

Angélique Kidjo chegou à Paris em um momento especial para a música na França. Um ano antes, em 1982, após as eleições presidenciais que levaram ao poder o governo de esquerda do socialista François Mitterand, o seu ministro da Cultura, Jack Lang, com a colaboração do músico Maurice Flueret, então diretor nacional da Música e da Dança, viabilizou a criação de um projeto cultural que, institucionalmente, tornaria mais popular um movimento musical disperso, porém, já se afirmando nos meios artísticos alternativos de Paris e de outros centros do país.

Batizado de *Fête de La Musique* (Festa da Música), esse festival anual que acontecia no início do verão, em junho, congregava em vários lugares públicos de Paris artistas franceses e estrangeiros para tão-somente fazer música de vários estilos. Não à toa, no nome do projeto, o substantivo *fête* ter quase a mesma pronúncia com o verbo fazer no imperativo, *faites*, o que de fato estimulava a irem às ruas os muitos dos cinco milhões de franceses que tinham como um dos principais *hobbies* uma atividade de música.

Segundo Sue Harris (2014, p. 226), sobre a história de festivais e festas populares na França, uma pesquisa realizada no mesmo ano de criação do festival revelou que o interesse dos franceses pela música não ficava apenas no consumo como ouvintes ou espectadores, mas também como tocadores de algum instrumento ou integrantes de escolas, coros e grupos de música amadores ou profissionais.

O sucesso desse projeto no contexto dos anos 1980 retrata as políticas culturais de transformar uma tradição burguesa de confraternização em um evento público sem distinção ou padrão de cultura. Sue Harris sugere essa popularização dos festivais e festas públicas a um

caráter da identidade francesa de espontaneidade e aceitabilidade do outro em suas fronteiras. Mas não era bem isso o que se via nos meandros das relações públicas e privadas quando eram os estrangeiros ou naturalizados, como os da América Latina, árabes, judeus, africanos, até mesmo europeus de nações em crise econômica, as principais vítimas de preconceito e exclusão social no país.

Theodore Zeldin, em *Os franceses*, também comenta essa época de virada cultural francesa sob o comando de Jack Lang que, desde quando organizava festivais de artes cênicas em Nancy na década de 1970, pensava nesse formato de manifestação cultural como um estímulo à inovação e uma exaltação à capacidade criativa dos franceses, algo diferente da ideia de alta cultura e belas artes que o general De Gaulle tentou ao criar o primeiro Ministério da Cultura francês em 1958. “Hoje em dia, cultura é experiência, não instrução. A falha da antiga cultura é que ela ensinava às pessoas o que era certo. A nova cultura exige que cada indivíduo escolha por si mesmo que experiência vai tentar”, fala o autor sobre aquele contexto. (ZELDIN, 2000, p. 364)

Ao fim de tudo, a referência do país como protagonista de uma cultura universal estava em ambas as tentativas políticas de direita e de esquerda na França, mas a partir de dispositivos diferentes de produção e recepção de bens simbólicos e materiais. Angélique Kidjo tinha conhecimento de que, mesmo circulando em um ambiente parisiense pretensamente multicultural, ainda assim ela era uma imigrante. Não seria estranho para ela a sua música ser aceita pelo exotismo que ainda caracterizava a arte africana no pensamento eurocêntrico. Essa imagem restritiva era uma batalha a qual ela não desistiria de reverter, porque sua resistência contra o racismo tinha em Linhounhinto, seu ancestral, a parte mais importante dessa motivação. Ele vaticinou no batismo de Angélique que o sucesso dela não seria alcançado se não se desse ao exemplo de esforço e honestidade. Se no Benim não foi fácil, na França não seria diferente.

There was never a time that I felt France or Europe was waiting for me with the open arms just because I was a star in my own country. This illusion has broken so many African artists. They had recognition in their own countries, but when they arrived in France nobody cared about them. They'd start to sink into depression, but pride prevents them from going home empty-handed. The challenge of having to start again from scratch was something that churned inside me because there was no Papa anymore, there was no Mama anymore. I

*wanted, needed, to make it on my own. There early days in Paris were trying, but also thrilling*³⁷ (KIDJO, 2014, p. 60-61).

Para o imigrante, outros laços afetivos e de pertença são engendrados a partir da separação ou afastamento de sua terra. A necessidade de entrar em outra instância de suporte e convivência é a forma mais íntima de reterritorialização de suas origens, mesmo que provisórias. Rogério Haesbaert (2004), ao analisar o desdobramento do conceito de “desterritorialização” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, questiona as interpretações do termo como a negação da própria existência do espaço e de empecilho ao desenvolvimento humano, na medida em que mesmo que as divisões territoriais sejam fluidas e porosas, mesmo que elas estejam esgarçadas diante da globalização, ainda assim, traços de muitas dessas configurações permanecem. (HAESBART, 2004, p. 364).

A reterritorialização é o trânsito desses territórios que os migrantes levam consigo e sobre os quais fundam espaços diaspóricos. O caráter provisório da reterritorialização é a própria condição da desterritorialização, porque se abre para vários territórios, imprevisíveis, deslocados e movediços, tal como no sistema rizomático de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura e de cartografia aberta (DELEUZE; GUATTARI, 2011). A ideia de retorno é sempre um projeto na iminência de ser realizado, ainda que, invariavelmente, de difícil ou impossível realização por questões não só financeiras e políticas, mas também sentimentais. Tornar-se permanente no estrangeiro ou voltar a sê-lo em seu lugar de origem não o faz permanentemente integrado ou reintegrado a um lugar. Ele está sempre se ramificando e cartografando seus territórios de circulação. A permanência é sempre uma insegurança ou incerteza, pois as seguranças que lhe são garantidas juridicamente são atacadas pela violência epistêmica de ordem racial, cultural, de origem, de gênero, que limitam o imigrante a um cidadão em suspensão e em suspeição.

A memória, neste caso, tem um poder tanto de preencher essa lacuna da distância temporal e geográfica com elementos sentimentais de vinculação a seu passado quanto de inscrever nessa mesma lacuna outras referências identitárias que passam a fazer parte de seu

³⁷ “Nunca houve um tempo em que eu sentisse a França ou a Europa me esperando de braços abertos só porque eu era uma estrela em meu próprio país. Essa ilusão se desfez para muitos artistas africanos. Eles tinham reconhecimento em seus próprios países, mas quando chegaram à França ninguém se importava com eles. Eles começariam a cair em depressão, mas o orgulho os impedia de ir para casa de mãos vazias. O desafio de ter que recomeçar do zero era algo que se agitou dentro de mim porque não havia mais papai, não havia mais mamãe. Eu queria, precisava, fazer por mim mesma. Os primeiros dias em Paris foram desgastantes, mas também excitantes.”

presente. As comunidades seriam esse lugar possível de interação e identificação com as memórias de origem, mas que também não são garantia de tranquilidade, hajam vistas pressões sociais e políticas que tentam desestabilizar certa unidade interna dos grupos. Para Zygmunt Bauman, comunidade é uma idealização de paraíso perdido, imaginado ou sonhado, no entanto encerra em si um paradoxo: ao tempo em que é lugar de proteção, é também de perda da liberdade:

Há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade”. (...) O preço é pago em forma de liberdade, também chamada de “autonomia”, “direito à autoafirmação e à identidade”. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá em breve significar perder a liberdade (BAUMAN, 2003, p. 10).

Identidade e comunidade são correlatas em termos de construção dos “territórios de identidade”. Uma substitui a outra: “A identidade brota entre os túmulos das comunidades, mas floresce graças à promessa da ressurreição dos mortos” (BAUMAN, 2003, p. 20). De algum modo, a ideia de proximidade/acolhimento pela resistência ou pela solidariedade de histórias comuns solidifica as bases da comunidade como espaço potente de sociabilidades em estado de risco de marginalização e destruição.

Edward Said (2003, p. 54) faz distinções entre ser exilado, refugiado, expatriado e emigrado. Para ele, o exilado é vítima da velha prática do banimento, da punição política, cuja vida passa a ser infeliz e anômala, carregando o estigma de forasteiro. O refugiado é uma criação do Estado do século XX, condição de quem faz parte de um rebanho de gente inocente e desorientada que, devido à guerra, à fome e à catástrofe natural, é obrigado a fugir do país para salvar sua vida ou preservar sua liberdade. O expatriado é aquele que voluntariamente mora em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais. Já o emigrado goza de uma situação ambígua: é alguém que define seu destino por livre escolha ou por imposição institucional, contudo, neste caso, não é vítima de banimento e mantém sua origem nacional.

Embora essas descrições sejam interessantes para pensarmos a diferença de categoria de um sujeito em situação de deslocamento, ainda assim, essas características são fluidas e porosas, liminares e de sentidos deslizantes entre si, devido à complexidade dos fluxos migratórios e da mobilidade das fronteiras em tempos de desnacionalizações identitárias. O *status* no qual a própria Angélique se enquadra é de exilada, embora não tenha sido punida e expulsa. Mesmo que

sua escolha de *status* fosse, por exemplo, de autoexilada, ainda assim não seria menos traumático o cerceamento ideológico à liberdade de expressão. O degrado interior e o silenciamento invasivo a colocaram em vários momentos entre a afirmação do dito e a imposição do não-dito, entre o enfrentamento e o recuo, entre o cantar e o se calar.

Se sua saída, em 1983, fosse impedida, Angélique Kidjo talvez só se revelasse ao mundo fora da África dez anos depois, quando a redemocratização no Benim derrubou o regime ditatorial e, em termos democráticos e consequentes, a censura política. Não chegaria até nós, nesse ínterim, três álbuns de sua carreira produzidos na Europa, e diretamente relacionados a uma inquietação da cantora sobre a hegemonia do discurso ocidental nas relações étnico-raciais entre africanos e europeus, e que corresponderia a uma visão em contraponto, segundo Edward Said, ao se referir à condição de quem está no exílio:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que – para tomar emprestada uma palavra da música – é contrapontística (SAID, 2003, p. 59).

A metáfora do contraponto é uma imagem instigante para refletir a produção artística de Angélique Kidjo a partir desse período, porque seu comportamento como exilada, com as memórias que trazia de sua experiência no Benim, ocorria em um contexto diferente e em sobreposição, ou seja, ambas as vivências estavam juntas numa mesma escala de execução, mas em diferentes tons de realidade. Angélique, contrapontisticamente, não só usa essa técnica em algumas de suas canções, que consiste em justapor duas ou mais vozes e produzir uma composição melódica e harmônica, como também explora esse efeito polifônico em suas *performances* como artista e ativista, aliás, elas mesmas se tornando a referência mais midiática de seu trabalho, realçada também por seu discurso intelectual.

Isso foi importante para o começo da trajetória profissional de Angélique na Europa, porque, além de seu maior objetivo na França que era cantar, o interesse de ser advogada especialista em direitos humanos era também uma possibilidade de lutar por seus sonhos pessoais e por valores que considerava fundamentais nas relações humanas, como solidariedade e amizade, e depois inseri-los em seu projeto artístico. Sabedora de injustiças históricas na África, como o tráfico de escravizados e o *apartheid*, além de ter presenciado conflitos étnicos e

repressões políticas, Angélique percebeu na música o melhor atalho para empreender sua militância humanitária. Decidiu, então, dar voz à sua real vocação: “*My understanding of human rights and world problems had come through music, through the discovery of the activism of Miriam Makeba and her struggle against apartheid. I wondered what I could do with music, if I could use it the way Miriam Makeba had*”³⁸ (KIDJO, 2014, p. 62).

O primeiro endereço de Angélique na França foi em Nogent-sur-Marne, uma vila do departamento de Val-de-Marne, sudeste de Paris, cujo ambiente às margens do rio Marne ficou conhecido pelas *guinguettes*, como eram chamadas, desde os séculos XVII seus bares e re/staurantes, que também serviam de casas de banho e de salões de dança. No século XIX, o interesse das classes médias e baixas por esses espaços durante as estações mais quentes, quando programas de lazer no rio eram acompanhados de eventos festivos, atraiu o olhar de pintores como Paul Cezanne, August Renoir e Vicent van Gogh.

A imagem de pessoas bebendo, dançando, comendo e conversando animadamente caiu por terra quando Angélique passou a viver entre os franceses. As *guinguettes* estavam já em decadência devido à transformação social do local com a ampliação das redes de transporte entre Paris e seus arredores e, conseqüentemente, o aumento do fluxo de imigrantes nesses lugares. O bucolismo dos séculos passados virou o burburinho das últimas décadas do século XX.

Embora tenham sido um espaço de cultura popular, ainda assim as *guinguettes* representavam no imaginário de Angélique uma França burguesa de sorriso e braços abertos. Com certeza, as figuras retratadas nos quadros impressionistas não eram africanas nem os lugares eram onde eles deveriam estar, mas a educação francesa que ela recebeu a fazia acreditar nisso, resultado de uma estratégia de apagamento de sua identidade e de iluminação de uma outra. Isso fica patente quando, ainda deslocada nessa nova realidade, pensa nos efeitos da formação colonial sobre sua ideia de nacionalidade: “*I was born two weeks before Benim became independent of France, so technically I was French as they were*”³⁹ (KIDJO, 2014, p. 59).

Mesmo tendo nascido sob colonização francesa, esse *status* não lhe garantiria uma recepção calorosa dos franceses em sua casa. Angélique não entendia por que certos franceses não se sentiam bem com um africano entre eles, mais ainda negro. Os argumentos de uma

³⁸ “Minha compreensão de direitos humanos e dos problemas mundiais surgiu através da música, através da descoberta do ativismo de Miriam Makeba e de sua luta contra o apartheid. Eu me perguntava o que eu poderia fazer com a música, se eu poderia usá-la da maneira como Miriam Makeba fazia.”

³⁹ “Eu nasci duas semanas antes de o Benim se tornar independente da França, então tecnicamente eu era uma cidadã francesa como eles eram.”

“nacionalidade” francesa que ela ainda imaginava ser possível só valiam mesmo (e com mais restrições do que concessões) aos africanos na África, no seu próprio lugar de origem; outra coisa era na França, onde seriam cidadãos subalternizados. Seu irmão, que já morava havia quatro anos no país, falou que seria difícil, mas que ela terminaria entendendo o porquê de tudo. Um duro rito de passagem forjado na fantasia da superioridade racial, que impõe ao negro um batismo violento de sangue, suor e lágrimas, e não menos de morte física e mental. Angélique revela: “*They’d turn their gaze to the wall and I could almost hear them ask, what does that girl want from me? Their suspicion killed me*”⁴⁰ (KIDJO, 2014, p. 59).

Achille Mbembe (2014) aborda como os termos “África” e “Negro” são o resultado de um longo processo histórico de produção de questões de raça. Segundo ele, ambos os conceitos se interrelacionam, se evocam, um concedendo ao outro o valor a que foram legados pelo pensamento ocidental:

Dizemos que nem todos os africanos são negros. No entanto, se África tem um corpo e se ela é um corpo, um **isto**, é o Negro que o concede – pouco importa onde se encontra no mundo. E se Negro é uma alcunha, se ele é **aquilo**, é por causa de África (MBEMBE, 2014, p. 75. Negritos do autor).

A questão das raças analisada por Achille Mbembe tem consonância com a crítica de Frantz Fanon (1998) ao colonialismo francês em seu livro *Pele negra, máscaras brancas*. Ambos se alinham à discussão sobre os efeitos do racismo no homem negro a partir da lógica de que o termo “Negro” advém menos de uma identificação subjetiva e mais de uma designação exterior, uma imposição de valores, uma fantasia da Europa de seu universalismo, cuja ideia de modernidade não lograria êxito se a imaginação de raças superiores e inferiores não tivesse o Outro como objeto de experimento e de validação de sua retórica de poder.

Segundo Mbembe, para que essa lógica das raças virasse hábito, deveria ser agregada à lógica do lucro, à política da força e ao instinto de corrupção, ou seja, às engrenagens da máquina colonial. Essa prática operada pela França é resultado

[...] de um singular investimento político e psíquico, no qual a raça foi simultaneamente a moeda de troca e o valor de uso, cujo processo teve dupla dimensão: por um lado, assimilar as colônias no corpo nacional, tratando os

⁴⁰ “Eles viravam o olhar para a parede e eu podia quase ouvi-los perguntar: O que essa garota quer de mim? Sua desconfiança me matou.”

povos conquistados simultaneamente como “indivíduos” e, eventualmente, como “irmãos”. Por outro lado, era preciso instalar uma série de dispositivos, graças aos quais o francês comum fosse levado, por vezes sem se aperceber, a tornar-se um indivíduo racista, tanto no seu olhar, gestos e comportamentos como no discurso (MBEMBE, 2014, p. 112-13).

A fala de Angélique sobre o tratamento dos franceses dado a ela poderia servir perfeitamente de exemplo para Achille Mbembe nessa passagem. Embora ele esteja se referindo ao contexto do nacional-colonialismo das últimas décadas do século XIX e às vanguardas artísticas, ao materialismo político e científico e ao positivismo filosófico da primeira metade do século XX, essa tradição vem se reatualizando até o presente momento: “Várias gerações de franceses foram expostas a esta pedagogia que os acostumou ao racismo. E parte, essencialmente, do princípio segundo o qual a relação com os Negros é uma relação sem reciprocidade” (MBEMBE, 2014, p. 114). Não é difícil, portanto, entender a angústia de Angélique ao se sentir invisível pela recusa de ser vista. Essa imagem do corpo negro, cuja pele se transformou em crosta dura de tantas camadas sobrepostas de violências, é uma remissão à África como figura da dessemelhança, da impossibilidade de aceitação, da desconfiança de algum mal.

Embora Frantz Fanon advirta que suas observações sobre a experiência vivida do negro nas Antilhas sejam válidas apenas para o antilhano colonizado, ainda assim, é possível transpor seu trabalho para entender o “desvio existencial” do negro em outros contextos de colonização europeia. A situação dos africanos sob jugo francês não parece ser diferente se comparada com a dos negros da América, na medida em que, em ambos os casos, as marcas da essencialização do corpo e do ser negro é de semelhante negação de sua existência humana. De qualquer maneira, não considerar o racismo como a causa de muitos problemas sociais que atingem os negros é aceitar o mundo branco como certo de sua missão civilizadora.

Ao comentar o impacto do pensamento de Aimé Césaire sobre os antilhanos na primeira metade do século XX, Fanon dá o exemplo de como gerações de estudantes que desembarcaram em Paris tiveram de compreender que o “contato com a Europa obriga-os a colocar um certo número de problemas que até então não tinham vindo à tona. E no entanto, esses problemas não deixavam de ser visíveis” (FANON, 2008, p. 136). Paradoxalmente, os problemas estavam latentes, mas camuflados pela ilusão da brancura. De que forma eles poderiam ser atacados? Com a reivindicação da negritude. Para Fanon, o antilhano quando viaja para Europa não está seguindo, na verdade, para a última etapa de desenvolvimento de sua personalidade, mas para

encontrar seu verdadeiro personagem. É lá onde o negro sente a “maldição corporal”, o “peso da melanina” sobre si e reclama sua autonomia, desnudando-se do olhar do branco e, conseqüentemente, desmontando o racismo de dentro de sua própria estrutura de construção. A ameaça de revelação desta face assusta e intimida os franceses.

A postura contrária de Angélique ao colonialismo, que no Benim já vinha se adensando como um exercício criativo, começou a ganhar um reforço crítico à medida que se articula a uma rede de artistas na mesma situação como estrangeiros. A cena musical negra em Paris nos anos de 1980 era não só um movimento de resistência política de imigrantes africanos da região subsaariana e de afro-caribenhos como também uma experiência criativa de reinvenção de suas tradições musicais em contexto de intensas trocas e fusões artísticas dominado pelo mercado fonográfico de música pop. Paris, Londres e Berlim eram os principais centros da indústria fonográfica na Europa que, articulados com os Estados Unidos (Los Angeles e Nova Iorque), formavam uma rede internacional de produção e distribuição musical a partir de novas tecnologias de comercialização e divulgação, como os videoclipes e o CD.

A entrada de africanos na França, entre 1972 e 1982, mais que dobrou, passando de 80.000 para 180.000. O ritmo se acelerou no início do governo socialista, que alterou algumas leis de imigração. Uma delas, em substituição à outra de 1901, concedeu aos estrangeiros residentes no país o direito ao associativismo. A lei praticamente legitimou um senso de comunidade baseado em associações nas vilas e bairros já em formação há algum tempo por imigrantes de várias nacionalidades, como do Senegal, Mali, Camarões e Costa do Marfim, pela ordem, os maiores grupos de residentes africanos em Paris e arredores.

Segundo James Winders (2006, p. 21), essa abertura aos estrangeiros ajudou na formação interna, ou entre as comunidades, de grupos de artistas, especialmente de música, criando assim uma rede de atividades culturais bastante produtiva ao ponto de políticas públicas terem sido projetadas para a área a partir da movimentação criativa desses músicos. Durante a década de 1980, para o autor,

French political establishment enjoyed a reputation, deserved or not, for extending welcome to immigrants. Much this reputation from government sponsorship of cultural events and activities that placed a spotlight on musicians

(including those recently arrived from Africa) and other artists⁴¹ (WINDERS, 2006, p. 22).

Angélique Kidjo foi um desses artistas que entraram no circuito musical de Paris e se destacaram. Em pouco tempo, ela já se apresentava como vocalista da banda de afro-pop *Alafia*, criada por músicos do Benim, e palmilhando espaços de visibilidade para além de Paris. A rede de contatos profissionais de Angélique era ampliado a partir de uma demanda também comercial em ascensão na indústria fonográfica norte-americana e europeia. Coincidência ou não, o contexto era favorável às gravadoras para explorar os “sons do mundo” ainda fechados em países comunistas liderados pela União Soviética em decorrência da Guerra Fria, mas em crescente difusão devido mesmo ao fluxo de imigrantes africanos, asiáticos e até mesmo do leste europeu pela Europa ocidental e Estados Unidos. O confronto entre os blocos capitalista e socialista restringia um comércio de música mais direto entre eles, embora houvesse um consumo indireto por outros meios como cinema, televisão e rádio.

Segundo Eric Hobsbawn (1995), aparentemente a tensão maior nesse confronto era o militar, mas não era tanto quanto o econômico. Nesse plano, os agentes dos serviços secretos se esforçavam para acender o pavio da Terceira Guerra Mundial. Na verdade, a disputa era pelo comando do dinheiro que circulava no mundo, representando assim mais aliados do seu lado, principalmente com o comércio de armas para fortalecer seus blocos. Terminou por não haver guerra nuclear, embora tivessem ocorrido conflitos e revoluções em todas as partes do mundo sob seu patrocínio e com armamentos doados ou comprados deles, esses o maior espólio material da Guerra Fria. O capitalismo saiu ganhando, porque com a derrocada da União Soviética, efetivamente os Estados Unidos dominaria a economia mundial, instaurando uma “nova ordem”, ordem essa que inclusive a Rússia passou também a disputar em certas áreas um protagonismo mundial e regional:

O fim da Guerra Fria provou ser não o fim de um conflito internacional, mas o fim de uma era: não só para o Oriente, mas para todo o mundo. (...) Embora todos pudessem ver que o antigo mudara, havia absoluta incerteza sobre a natureza e as perspectivas do novo (HOBSBAWN, 2001, p. 252).

⁴¹ “O sistema político francês gozava de uma reputação, merecida ou não, por receber bem os imigrantes. Muito dessa reputação deve-se ao apoio do governo a eventos e atividades culturais que colocou os músicos em evidência (incluindo aqueles recentemente chegados da África), assim como outros artistas.”

A combinação de fatores políticos e econômicos internos e externos na França durante a década de 1980 emergiu uma rede transcontinental de música em Paris, mas com um acento importante de experiências sonoras africanas. Motivados por guerras civis e perseguição ideológica, ou para expandir seus conhecimentos acadêmicos e artísticos, muitos imigrantes, como Angélique, já experimentavam os “sons do mundo” dentro dos próprios territórios que a indústria fonográfica considerava como exóticos. Neste sentido, a música tradicional africana também incorporava as inovações musicais em termos de instrumentos, técnicas de gravação e ritmos vindos das diásporas no Atlântico negro, além das referências já híbridas das sonoridades étnicas no próprio contexto de sua criação.

James Winders, ao citar os músicos senegaleses de origem mande, considerados excelentes cantores devido à sua *performance* vocal parecida com a dos griôs, comenta que a produção desses artistas reunidos sob uma ideia de nacionalidade senegalesa já indica a complexidade de se definir a origem de sua música, pois resultou uma mistura de estilos e influências, especialmente em Dacar, a capital, na verdade uma metrópole-Estado que é o reflexo da própria diversidade de povos-nação que a circundam,

*including those migrating back across the Atlantic in newer permutations of the African diaspora. Caribbean genres of popular music, especially Cuban rumba, were especially popular with Senegalese listeners during the 1959s and 1960s*⁴² (WINDERS, 2006, p. 25).

Uma vez chegando a Paris, a estética dessa nova geração de músicos africanos começou a ser percebida por uma ótica que a identificava como uma produção ainda colonial, hierarquizada como inferior, restrita ao consumo de suas próprias comunidades; ou como um novo estilo, uma nova leitura da música de base percussiva com o uso de tecnologia eletrônica e potencialmente comercializável para os padrões de gosto *pop* em voga. Embora não fosse uma revolução em termos de mercado internacional, pelo menos naqueles primeiros anos, o contexto cultural francês já dava uma abertura a essa música, mesmo que controlada sob determinados critérios de valoração artística e criativa, como a sugestão de espaços onde poderiam circular e serem executadas ou mesmo em relação a seus criadores, se eram amadores ou profissionais. Na

⁴² “Incluindo aqueles que migraram de volta ao Atlântico em novas permutações da diáspora africana. Os gêneros caribenhos de música popular, especialmente rumba cubana, foram especialmente populares entre os ouvintes senegaleses durante os anos de 1959 e 1960.”

maioria dos casos, a formação desses músicos foi feita em casa ou nos grupos que acompanhavam as cerimônias ou rituais religiosos de suas famílias ou comunidades, e ainda em escolas de música clássica ou igrejas cristãs.

Para James Winders,

*Despite the fact that musical roots remained the foundation for this generation of musicians, they, like twentieth-century African musicians before them, practiced a kind of “bricolage” that should make it impossible to imagine their music developing in some pure, isolated state, irrevocably wedded to tradition. And this should not be surprising, since, according to one musicologist, African cultures were never isolated, but always encountering other cultures through travel, trade, or military invasion. The concept of “professional musician”, is enshrined almost exclusively within modern Western culture, where (...) music is not an activity separate from the dynamics of everyday life and social interaction. Instead, it has been a cultural, communicative force that permeates the lived environment*⁴³ (WINDERS, 2006, p. 24).

Angélique Kidjo é um exemplo dessa experiência musical. Como já vimos, a influência dos artistas negros norte-americanos foi basilar em sua formação. A música afro-caribenha também desembarcou no continente e ampliou mais a ideia de música negra em seu repertório. Ou seja, considerar a música africana isolada ou demarcada por um primitivismo exótico quando por todos os quadrantes e durante os séculos de colonização ela se recriava a todo instante, é não entender a dinâmica que a música opera na circulação de mensagens e discursos identitários na África. Essas trocas, embora vigiadas pela metrópole, não respeitavam a lógica da colonização, na medida em que atuavam em linhas rizomáticas nos interstícios dos limites coloniais.

Anthony Appiah (1997, p. 146-147) discorre sobre como saberes locais e universais se confrontam no mundo globalizado, do qual a África faz parte, mas ainda discriminada por ter chegado atrasada a essa era, portanto seria primitiva, e agora subsidiária por ser dependente. Ele pontua, por exemplo, sobre a própria ideia de “legado inadulterado” das crenças de povos que tiveram contato com colonizadores ou mesmo com outras etnias africanas, questionando se o que

⁴³ “Apesar do fato de que as raízes musicais continuaram a ser a base para esta geração de músicos, eles, como músicos africanos do século XX antes deles, praticavam uma espécie de “bricolage” que tornaria impossível imaginar sua música se desenvolvendo em algum estado puro e isolado, irrevogavelmente ligados à tradição. E isso não deve ser surpreendente, uma vez que, de acordo com um musicólogo, as culturas africanas nunca foram isoladas, mas sempre encontrando outras culturas através de viagens, comércio ou invasão militar. O conceito de “músico profissional” é consagrado quase exclusivamente na cultura ocidental moderna, onde (...) a música não é uma atividade separada da dinâmica da vida cotidiana e da interação social. Em vez disso, tem sido uma força cultural e comunicativa que permeia o ambiente vivido.”

os ancestrais cultuam/praticam/orientam seria mais valioso do que os contemporâneos desta mesma linhagem/comunidade interpretam. Ou seja, uma forma de conceder-lhes um “*status* especial” anularia uma interpretação crítica e possível dessas tradições na atualidade e entender como o pensamento africano pode se inscrever como outra forma de mundo conceitual ao pensamento ocidental, delineando assim um território sem comparativo de credibilidade ou validação dado por outros, mas tão-somente de afirmação da existência de uma realidade/verdade próprias.

Anthony Appiah, inclusive, pontua o assunto sobre o consumo de bens culturais em contexto pós-colonial a partir de uma lógica de procura e oferta de mercadorias transnacionais criada por uma “*intelectualidade comprista*”. É dessa forma que ele chama ao grupo de escritores e intelectuais, de estilo ocidental e formação ocidental, que no Ocidente são conhecidos pela África que oferecem, assim como a forma que os africanos os conhecem pelo Ocidente que eles apresentam à África e “por uma África que eles inventaram para o mundo, uns para os outros e para a África” (APPIAH, 1997, p. 208).

A esse grupo de que fala Appiah podem ser acrescentados outros membros, como artistas, políticos... Angélique Kidjo foge desse rótulo de mediação institucional, mas sem perder de vista uma outra chave de agenciamento intelectual, ou seja, fora do *mainstream* acadêmico e político. Ela atua na perspectiva de uma dicção crítica de desmonte desta generalização criativa africana, especialmente na música, e descende de uma linhagem que tem Fela Kuti, cantor e músico nigeriano, como exemplo questionador disso. Agente local e diaspórica, cuja relação se dá entre cultura tradicional e cultura de massa, Angélique é crítica do rótulo *world music*. Considera essa classificação um equívoco. A indústria fonográfica como não consegue dar conta da complexidade musical fora dos Estados Unidos e Europa reúne tudo em um rótulo só. É um guarda-chuva musical que inclusive não cabe todo mundo, nem a própria Angélique, que é mais complexa do que se idealiza/classifica. A África é prova disso, com sua profusão de musicalidades e textualidades sonoras, que mudou o modo de fazer música no Ocidente para além do eurocentrismo. Appiah, a propósito, fala desse tipo de relação de consumo musical na África:

Há distinções de gênero e de público nos tipos de música africana e, para vários fins culturais, existe algo a que chamamos música “tradicional”, que ainda praticamos e valorizamos; mas tanto os habitantes das aldeias quanto os

moradores urbanos, burgueses e não burgueses, escutam em discos e, o que é mais importante, no rádio, o reggae, Michael Jackson e King Sonny Adé (APPIAH, 1997, p. 208).

Retomando o conceito de tradição que me interessa destacar nesse contexto de exílios e viagens musicais, Paul Gilroy mostra o quanto as práticas de interpretação musicais cumprem uma função mnemônica, organizando socialmente a consciência de grupo “racial”, inventando, mantendo e renovando a identidade. Segundo ele, isso possibilitou a construção do Atlântico negro “como uma tradição não-tradicional, um conjunto cultural irreduzivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária” (GILROY, 2001, p. 370).

A música popular negra, mesmo sendo acionada por uma narrativa que evoca essa unidade étnico-racial, ainda assim opera na constituição de uma tradição que é redefinida como memória viva de um mesmo que é mutável. Seguindo esse pensamento, Gilroy afirma que o termo tradição não tem sido mais usado para identificar um passado perdido nem para nomear uma cultura de compensação de acesso a ele. A circulação e a mutação da música pelo Atlântico negro explodem essa ideia de autenticidade e de estrutura dualista, em contraposição à potência da hibridez desses fluxos e refluxos nas Américas, movimento esse que Angélique flagra em sua trilogia, e que Paul Gilroy nomeia de “cronótopo da encruzilhada”, como forma de analisar essas experiências interculturais.

A citação que ele faz de um depoimento de James Brown sobre a música de Fela Kuti é reveladora desse sentido rizomático e desterritorializante da música, na medida em que Brown identificou elementos como sendo seus na do músico nigeriano, mas que na verdade Fela já estaria além de James, numa proposta que resultou no *afro-beat* e que o norte-americano descrevia como um “ritmo forte” a partir da música africana e o *funk* (GILROY, 2001, p. 371). Aliás, o próprio Fela comenta que até ouvir James Brown, tocava o *highlife*, uma criação também africana com elementos sonoros reconfigurados do *jazz*, de instrumentos de sopro e elétricos, como guitarra e baixo, mas que foi o *soul* que o despertou para a inovação não só na sua música, mas na música africana:

Um dia, tava com um amigo numa boate em Acra, ouvindo soul music. Todo mundo tava tocando soul, cara, tentando copiar o Pino (Geraldo Pino, músico ganense que introduziu o soul no país). Pensei comigo: “Essa música de James Brown... Isso é o que vai pegar na Nigéria logo, logo”. Saquei isso muito

claramente e falei comigo mesmo: “Preciso ser muito original e me afastar de toda merda!” Eu ainda tava pensando... Pensando pra ganhar grana. E pensava: “Preciso me afastar dessa merda toda. Preciso me identificar com a África. Só assim terei identidade própria”. Raymond Aziz, um nigeriano-ganês que tava sentado ao meu lado, olhou pra mim meio pensativo: “- Cê tá legal, cara?” Eu respondi: “Raymon, saca minha música. Eu tenho que dar um nome pra ela, um nome africano de verdade e que seja atraente. Andei cogitando alguns nomes e tô pensando em chamar ela de afrobeat” (MOORE, 2011, p. 84).

É interessante ainda destacar nesse projeto de Fela Kuti a busca por uma identidade africana que ele redefiniu quando fez sua primeira viagem aos Estados Unidos e se envolveu com a luta dos negros norte-americanos. O contato com o NAACP (Nacional Association for the Advancement of Coloured People) e outros movimentos negros, além de conhecer o racismo contra os negros, sentiu o peso maior da discriminação por ser africano. E foi sabendo pela primeira vez de coisas que nunca tinha escutado antes sobre a África por amigos e lendo a biografia de Malcom X, que Fela Kuti revela ter feito sua primeira música africana:

Foi nos Estados Unidos que compreendi que tava indo pelo caminho errado. Percebi que nem eu nem minha música távamos indo na direção certa. Aí, voltei pra Nigéria com a determinação de mudar o sistema. Mas o que não sabia era que iria enfrentar horrores! Eu não sabia que iria enfrentar tanta oposição por causa dessa minha nova **africanidade** (MOORE, 2011, p. 99. Negrito do autor).

Como veremos, ao analisar o primeiro álbum da trilogia de Angélique Kidjo, *Oremi*, Jimi Hendrix fornece à cantora pistas dessa encruzilhada atlântica como início de sua nova fase artística e que começa com a música negra norte-americana. Mas antes, ainda nos primeiros meses de escola de *jazz* em Paris, Angélique conhece a música de um outro afro-americano, com o qual sua referência sobre o gênero marcará inclusive sua vida pessoal, já que batizará sua única filha com o nome da ex-mulher de John Coltrane (1923-1967), Naima, que também intitula uma de suas mais conhecidas peças. Coltrane, um dos mais importantes saxofonistas e *jazzmen* dos Estados Unidos, lançou em 1961 o álbum *Olé*, com quatro faixas, dentre as quais “Dahomey dance”, uma belíssima música de 10min52s, a maior faixa do disco, que ele fez em memória ao Reino de Daomé, o antigo nome do Benim, antes da independência do país. Esse interesse de Coltrane pela África, que na década de 1960 estava em alta nos meios artísticos devido aos movimentos de libertação no continente e de direitos civis dos negros nos Estados Unidos, resultou alguns trabalhos emblemáticos em sua carreira como o álbum *Africa* (1961). Angélique

se surpreendeu, assim como Fela Kuti, o quanto que na diáspora o *jazz* colocava signos e modos africanos em rotação que nem eles mesmos tinham noção da importância de sua influência no Ocidente.

Paul Gilroy entende esses processos de conexão como “elementos desordenados em uma história de hibridação e mesclagem que inevitavelmente desaponta o desejo de pureza cultural e, portanto, de pureza racial, qualquer que seja sua origem” (GILROY, 2001, p. 372). Angélique conta um episódio que retrata bem esse desejo de estereotipia cultural que o Ocidente impõe à África:

I remember going up the stairs for the first time, two girls were coming down – a blonde and a brunette. They were the school's star singers, but I didn't know that then. I asked where the administrative office was and they said, “Upstairs, second stairs, turn left.” But then they asked, “What are you doing here, anyway?”

“I've come to register.”

“Are you African?” They were both looking hard at me. Neither girl had even a trace of a smile.

“Yes,” I answered. (...)

“Jazz isn't for Africans.” It was clear they thought jazz was too sophisticated for primitive Africans⁴⁴ (KIDJO, 2014, p. 63-64).

Angélique comenta que isso a motivou ainda mais a se matricular na escola e provar que podia mudar esse pensamento racista. E, de fato, terminou por ser uma das mais proeminentes alunas de canto, inclusive indicada pelo fundador da escola, que ouviu toda a conversa de Angélique com as duas jovens, a participar de um dos grupos musicais do curso para se apresentar na programação da “*Fête de la Musique*”. Era a primeira africana a ser voz principal de um grupo de *jazz* da escola. Depois foi convidada pela banda Pili Pili, criada pelo pianista alemão Jasper para acompanhá-los em turnê pela Europa. O grupo se tornou um sucesso com seus *singles* cujas referências de música africana com música eletrônica *pop* constituíam já uma sonoridade que seria denominada de *world-jazz-dance music*, algo pioneiro no mercado. A banda era composta de europeus e africanos, e Angélique durante quatro anos foi a voz que eles

⁴⁴ Eu me lembro que estava subindo as escadas pela primeira vez, duas meninas estavam descendo - uma loira e uma morena. Elas eram estrelas da escola, mas eu não sabia disso naquela época. Eu perguntei onde estava o escritório administrativo e elas disseram: "No andar de cima, segunda escada, vire à esquerda." Mas elas perguntaram, "O que você está fazendo aqui, afinal?" "Eu vim me matricular." "Você é africana?" Elas olharam friamente para mim. Nenhuma das meninas tinha um só traço de sorriso. "Sim", respondi. "Jazz não é para os africanos". Era claro que elas achavam que o *jazz* era muito sofisticado para os africanos primitivos.

precisaram para completar a identidade musical, alguém que tivesse conhecimento de *jazz* e experiência de música tradicional.

*It was the magical period what they called world music was born: the encounters of the great Parisian studio sharks with the virtuosos of African and Caribbean music who came to Paris in the hope of making a living. People began to talk about Guinean singer Mory Kanté and Senegalese performer Youssou N'Dour. Salif Keita had just arrived in Paris from Mali with his amazing album Soro. (...) Jean-François Bizot, who had contagious passion for discovering the world and its unheard music, created the Parisian station Radio Nova. He had coined the frase "la sono mondiale", broadcasting all the sound of the world, and Radio Nova played an eclectic array of music unlike anything you would hear elsewhere on the dial*⁴⁵ (KIDJO, 2014, p. 74-75).

Ao falar sobre o início do gênero *world music* na França, Angélique dá seu testemunho sobre uma geração de artistas africanos e caribenhos desse contexto e que posteriormente questionará o uso da expressão pela crítica em suas produções. Segundo Michel Nicolau Neto (2014), *world music* é usado comumente pelo mercado de música e pela etnomusicologia, embora as duas áreas deem sentidos diferentes; a primeira, como gênero definido pelas gravadoras como qualquer música de origem não-ocidental, performatizadas por músicos e intérpretes não-ocidentais ou ainda interações de músicas locais ou tradicionais com estilos como *rock*, *pop* e *jazz*; a segunda, como descritivo para músicas de minorias étnicas, cujas referências identitárias estejam marcadas em sua produção, como aquelas feitas por grupos e indivíduos fora do meio cultural institucionalizado.

Cronologicamente, foi a etnomusicologia que começou a usar o termo, que se confunde inclusive com a formação de seu campo a partir de uma ramificação da antropologia e da musicologia numa perspectiva transdisciplinar de estudo sobre a relação entre expressões identitárias e linguagens artísticas na constituição de uma sociedade. Esses estudos surgiram após a Segunda Guerra Mundial com o intuito mesmo de deslocar o conceito de cultura ainda eurocentrado de saber-poder, mas a expressão *world music* como descritiva de formas musicais

⁴⁵ “Foi mágico o período que eles chamaram de música do mundo: os encontros dos grandes feras dos estúdios parisienses com os virtuosos da música africana e caribenha que vieram a Paris na esperança de ganhar a vida. As pessoas começaram a falar sobre o cantor guineense Mory Kanté e do performer senegalês Youssou N'Dour. Salif Keita tinha acabado de chegar a Paris, vindo do Mali, com o seu incrível álbum Soro. (...) Jean-François Bizot, que tinha uma grande paixão por descobrir o mundo e a sua música inédita, criou a estação parisiense Radio Nova. Ele havia inventado a frase "la sono mondiale", transmitindo todo o som do mundo, com uma série bem eclética de músicas que você não ouvia nas outras.”

extraeuropeias só ganhará contornos mais culturalistas na década de 1970 no contexto do discurso da diversidade e do multiculturalismo. Para Nicolau Neto,

a etnomusicologia surge na negativa dos universais propostos pela cultura europeia. Seu grande par opositor é a musicologia, que tradicionalmente tomou a música ocidental como a definidora da música em si. (...) Os etnomusicólogos, contudo, como os antropólogos, em geral não negam a existência do universal, (...) mas os buscam em outro lugar (NICOLAU NETO, 2014, p. 214).

A etnomusicologia, ao criticar a visão ocidental sobre música e seu caráter universalizante de beleza e bom gosto, entende que, embora cada cultura decida o que chamará ou não de música, ainda assim, ela será uma linguagem universal na medida em que, a partir de critérios escolhidos como definidores de música, em si ela é universal. O mais importante desses marcadores de linguagem musical é que, sendo um produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal, “é som humanamente organizado”. Esse denominador comum é recorrente em todas as sociedades, que organizariam esse elemento sensorial através do canto ou de instrumentos.

Os arquivos sonoros dos pesquisadores estavam cheios de universos musicais como esses, mas que não circulavam além da Academia, no entanto, o ouvido atento e curioso de produtores que transitavam entre o mercado e os laboratórios de música, ou mesmo que circulavam por lugares alternativos de criação musical, se deu conta da potencialidade de um mercado pouco ou nada explorado. Mas não havia nada de ingênuo em termos de preservação de patrimônios musicais nessa ideia de produção em resposta à certa visão de música pop como produto descartável, alienante e vazio de mensagens ou estéticas (ou de uma estética do vazio). A ideia de *pop*, segundo Jeder Janotti Júnior (2015, p. 45),

pode servir tanto como uma adjetivação desqualificadora, destacando elementos descartáveis dos produtos midiáticos, bem como para afirmações de sensibilidades cosmopolitas, modos de habitar o mundo que relativizam o peso das tradições locais e projetam sensibilidades partilhadas globalmente.

Para esses produtores, *world music*, já em uso pelos etnomusicólogos, poderia ser ajustado como categoria comercializável com a outorga dos próprios pesquisadores, que assinariam encartes, resenhas, críticas desses álbuns, assim como seriam consultores das gravadoras na pesquisa de repertório. A definição do nome daria inclusive mais visibilidade nas

lojas a essa produção independente, porque na ausência de um gênero, os trabalhos eram espalhados por outras categorias ao gosto do comerciante, dificultando assim o acesso do cliente interessado ou a atração de novos consumidores a esse tipo de produto. Ou seja, a categoria *world music* passaria a ser uma música *pop* no sentido de consumo massivo devido à mediatização de seus conteúdos e cosmopolita pela “revelação” de artistas e músicas de outros mundos:

O mercado de *World Music* surge de um interesse existente pelo multiculturalismo, pela cultura de outros povos, pelo olhar que quebrassem o cânone europeu, algo que [Christoph] Bordowski⁴⁶ chamou de *Zeitgeist* (“Espírito da época”). Não à toa, ‘se no início dos anos 80 era possível contar os principais artistas de world music em duas mãos [...] nos últimos 20 anos a atividade cresceu exponencialmente [...] (Adam, s/d, s/p). E alguns artistas e grupos de fato se tornaram estrelas internacionais, como Ali Farka Touré, Fela Kuti, Youssou N’Dour, **Angélique Kidjo** (Adam, s/d)’” (NICOLAU NETO, 2014, p. 218. Negritos meus).

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) chamam de “era do capitalismo artista” o período por que tem passado o mundo nas últimas três décadas. Paralela e indissociável a essa planetarização, financeirização e desregulamentação das operações da hipermodernidade capitalista, eles apontam uma outra espécie de inflação, a inflação estética:

Com a época hipermoderna se edifica uma nova era estética, (...) um império no qual os sóis da arte nunca se põem. Os imperativos de estilo, da beleza, do espetáculo (...) transformaram a tal ponto a elaboração dos objetos e serviços, as formas de comunicação, da distribuição e do consumo, que se torna difícil não reconhecer o advento de um verdadeiro “modo de produção estético” (p. 40).

A categoria *world music* faz parte dessa economia artista assentada nas narrativas, imagens e emoções de uma realidade que nos coloca em estado musical de admirável mundo novo, mas também de desconfiança desse próprio mundo, na medida em que a sua emergência é sempre mediada pelos processos de estetização de conteúdos para fins de consumo, o que faz da *world music* um mundo “selvagem” à parte com sua própria lógica de originalidade e autenticidade artísticas, criando assim um nicho de mercado altamente lucrativo pela valorização

⁴⁶ Presidente da Piranha Arts, companhia alemã de produção cultural e artística, uma das primeiras a desenvolver projetos de *world music*, e criadora da WOMEX, a maior feira de negócios de música contemporânea do mundo, cujas sessões reúnem produtores, artistas, músicos e empresários da indústria fonográfica de várias nacionalidades e categorias.

do local em oposição ao global, mas que se universaliza pela dimensão que o produto alcança em escala mundial e territorial.

Angélique se movimenta nesse mercado em formação mas já começa impor certos limites de interferência em sua criação, e isso correspondia também a uma tomada de posição como imigrante, aliás, até se casar em 1989 e obter a cidadania francesa (como se isso amenizasse a discriminação), seu status de artista não valia muito para se sentir mais integrada à sociedade francesa em um período de tensão entre conservadores e socialistas em torno da imigração africana no País, sejam africanos do Magreb ou da região subsaariana. Como vimos, nem sua nacionalidade beninense, diplomaticamente aceita pelas relações coloniais históricas entre os países, lhe protegia sob um status da igualdade, como preconiza o lema da Revolução Francesa. Segundo Winders,

*political opinion in France and media coverage continued to define immigration as problem to be faced, but how much real hostility did french people have toward (especially African) immigrants? At least as far as the level of support for SOS-Racisme's concerts and rallies suggested, a considerable amount of pro-immigrant opinion existed in France*⁴⁷ (WINDERS, 2006, p. 66).

Angélique, em depoimento a esse mesmo autor, fala sobre o racismo na França e como esse comportamento era explícito na arena pública. Paris estava se tornando em centro irradiador do mercado de *world music* a partir de uma música tradicional africana. Embora houvesse uma visibilidade desses músicos imigrantes de ex-colônias francesas, o que supõe certa assimilação cultural e racial na sociedade francesa, a situação não era tão fraternal assim com a extrema direita crescendo no país em meio a um governo de esquerda pró-imigração. Angélique é um exemplo de como um artista africano desestabilizava esse estereótipo de produto musical exótico feito para o Ocidente ver, tratando o seu repertório como uma criação sem as amarras conceituais de originalidade, mas de continuidade de uma narrativa cultural própria, e isso resulta um posicionamento político pela música com base em seu pertencimento e visão de mundo entre o global e o local:

⁴⁷ “A opinião política na França e a cobertura midiática continuaram a definir a imigração como um problema a ser enfrentado, mas quanta hostilidade real os franceses tiveram em relação aos imigrantes (especialmente africanos)? Pelo menos no que se refere ao nível de apoio aos shows e manifestações da SOS-Racisme, existia uma considerável opinião pro-imigrante na França.”

I often say that racism is not only when someone tells you "Go back home, nigger." It is a general attitude... I began to sense racism in France from the moment of the first cohabitation between the left and the right (1986)... People did not have to hide it any longer. They were proud to display their racism. And at the moment that I am talking to you, racism is more ferocious. (...) Traditional song from my country gave me sufficient openings of the spirit to open up towards others. But, "my music", what is that? I detest labels... Music is there. We take it and remake it as we wish... It's a fact, because each person his own fashion of expressing himself. (...) I believe that the music that I make is very current because I was a part of my society and I had the chance by relation to other African artists to listen to everything that was coming from the rest of the world. In my home, nothing was ever treated as a taboo subject. My parents were open-minded. That is very rare in Africa, and that when I was very young they taught me to make a difference... All of the music I make is a message of openness and tolerance toward evryone⁴⁸ (WINDERS, 2006, 67-9).

Parakou (1989), *Logozzo* (1991), *Aye* (1994) e *Fifa* (1996) são quatro álbuns que mostram a trajetória de Angélique Kidjo na indústria fonográfica multinacional a partir da França, mas em rede com outros mercados de música especificamente de origem africana, o que lhe garantiu desde o primeiro trabalho realizado na Europa a gravar com a Island Records, criada na Jamaica em 1959, mas desde a década seguinte sediada na Inglaterra pelo produtor Chris Blackwell, nada mais nada menos o responsável por lançar a maior parte da discografia de Bob Marley até a morte do cantor. Era reconhecidamente entre as gravadoras independentes, ou seja, fora das grandes companhias do mercado, aquela que expandiu o *reggae* para o mundo e acentuaria com esse acervo musical a consolidação do gênero *world music*, além do *rock*. Ao ter contato com a fita demo das canções que seriam do álbum *Parakou*, enviado a Chris por Mamadou Konté, ativista musical malinense, imigrante já naturalizado havia mais de 20 anos em Paris e divulgador de artistas africanos, o dono da Island prontamente gostou e assinou o contrato com Angélique. Ela ficou ainda mais realizada com a garantia de que sua liberdade criativa não passaria por restrição nem comercial nem artística.

⁴⁸ "Costumo dizer que o racismo não é apenas quando alguém lhe diz "Volta para casa, negro". É uma atitude geral... Comecei a sentir racismo na França desde o momento da primeira convivência entre a esquerda e a direita (1986)... As pessoas não se importavam mais em esconder isso. Eles tinham orgulho em mostrar seu racismo. E nesse momento em que estou falando com você, o racismo está mais feroz. (...) A música tradicional de meu país me deu abertura de espírito em relação aos outros. Mas, "minha música", o que é isso? Eu detesto rótulos... A música está lá. Nós tomamos e refazemos como quisermos... É fato, cada pessoa tem sua própria maneira de se expressar. (...) Eu acredito que a música que eu faço é muito atual porque eu fazia parte de minha sociedade, tive a chance de me relacionar com outros artistas africanos e ouvir tudo o que estava vindo do resto do mundo. Em minha casa, nada era tratado como um assunto tabu. Meus pais eram de mente aberta. Isso é muito raro na África, e que quando eu era muito jovem me ensinaram a fazer a diferença... Toda a música que faço é uma mensagem de abertura e tolerância em relação a todos."

Angélique homenageia nesse cd de estreia a maior cidade do norte do Benim. Segundo a cantora, os colonizadores dividiram o sul e o norte do país, separação esta que continuou com a independência, marginalizando a região de Parakou por questões políticas. Os níveis de aprendizagem das crianças do sul, onde Angélique nasceu, eram diferentes das do norte, e quando elas eram transferidas para a região mais desenvolvida, passavam por discriminações dos colegas. Isso incomodava Angélique, mas, embora fosse duro, elas com um tempo conseguiam se adaptar. A cantora se lembrou dessa situação de deslocamento e adaptação quando se mudou para a França. Sentiu-se como uma daquelas crianças: “*I understood how hard it is leave your home for a chance to have a new life – and then to be met not with understanding, but with ridicule. I called the album Parakou as a tribute to their resilience*”.⁴⁹ (KIDJO, 2014, p. 77)

Resiliência é uma palavra que Angélique usa muito como característica de sua identidade africana, ou seja, uma capacidade de adaptação ou de recomposição frente às adversidades que a colonialidade do sistema-mundo impõe ao ser africano e negro. Essa forma de ajuste sem perder a essência é uma experiência que Angélique engendra em cada trabalho seu. Ancorada em uma ancestralidade que a acompanha nessa trajetória de caminhos difíceis, a cantora empreende uma *performance* identitária bastante rentável em termos de criação musical desde o primeiro rascunho de canções para um álbum até a capa e os músicos que a acompanham. O preconceito em relação à música africana a fez criar estratégias de reversão em vários níveis de inscrição social e cultural, assim como de enfrentamento político e intelectual. Com *Parakou* a intenção foi visibilizar de onde ela vinha e para que veio, já entrando no mercado por uma lendária gravadora e apresentando suas influências e releituras sonoras em shows de abertura para Miriam Makeba no Olympia, respectivamente a maior cantora africana e a mais antiga casa de espetáculos musicais de Paris. A presença beninense de Angélique com esse aparato simbólico lhe dando credibilidade e autonomia começou a fincar sua carreira internacional, mesmo no terreno instável da *world music*, o que para alguns críticos era uma forma de guetização e de neocolonialismo através do controle e exploração desse repertório diferenciado.

Timothy Taylor (2016) ao analisar a relação entre música e capitalismo, especificamente o surgimento da *world music* nas últimas décadas do século XX, chama de “*genrefication*” o

⁴⁹ “Eu entendi o quanto é duro deixar sua casa por uma chance de ter uma nova vida - e depois não ser compreendido, mas ridicularizado. Chamei o álbum de Parakou como uma homenagem à sua resiliência.”

processo de redefinição das músicas que já tinham um gênero ou aquelas cujos artistas não se interessavam em classificá-las por considerarem desnecessário em termos de valoração e restritivo quanto à liberdade criativa. A indústria fonográfica como uma das peças da engrenagem do “capitalismo artista” criou nichos de mercado a partir de uma demanda de público que geralmente consumia esses produtos sem as amarras impositivas de produção e distribuição: *“Imagine the surprise, or consternation, of musician outside of the West who discovers that her music with a local genre name actually has a ‘genre’ name applied to it by the Western music industry: ‘world music’.”*⁵⁰ (TAYLOR, 2016, p. 90)

Para o autor, um dos mais repetidos discursos que acompanham a consolidação do gênero é o da autenticidade, que pode ser dividido em três tipos: posicional (quanto mais pobres e oprimidos ou de lugares perigosos ou marginalizados mais autênticos são os músicos em relação aos que tem mais oportunidades); emocional (quanto mais emotivos e de sentimentos “puros” ou mais sensíveis, mais possibilidade de conquistar o público pela ingenuidade ou sinceridade de sua personalidade) e primal (quanto mais natural ou mais primitivo e original, mais expectativa de um produto sem intervenção de outras culturas). Angélique rebate esse “desejo colonial” ao mesmo tempo de repulsa e atração pelo *outro* quando se trata de música africana:

*There is a kind of cultural racismo going on where people think that African musicians have to make a certain kind of music. No one asks Paul Simon, “Why did you use black African musicians? Why don’t you use Americans? Why don’t you make your music? (...) I won’t do my music diferente to please some people who want to see something very traditional. The music I write is me. It’s how I feel. If you want to see traditional music and exoticism, take a plane to Africa. They play that music on the streets. (...) I don’t ask Americans to play country music”*⁵¹ (KIDJO apud TAYLOR, 2016, p. 90-1).

É interessante observar que o lançamento de *Parakou* ocorria no ano do bicentenário da Revolução Francesa, cujas comemorações sob a batuta do Ministro da Cultura, Jack Lang, apresentava uma república francesa multirracial e multicultural, com especial destaque aos

⁵⁰ “Imagine a surpresa, ou consternação, de um músico fora do Ocidente que descobre que sua música com um nome de gênero local na verdade tem um nome de 'gênero' aplicado pela indústria da música ocidental: 'world music'”

⁵¹ “Há uma espécie de racismo cultural acontecendo onde as pessoas pensam que os músicos africanos são obrigados a fazer um certo tipo de música. Ninguém pergunta a Paul Simon: “Por que você usou músicos africanos negros? Por que você não usa americanos? Por que você não faz sua música? (...) Eu não vou fazer a minha música diferente para agradar algumas pessoas que querem ver algo muito tradicional. A música que eu escrevo é para mim. É como me sinto. Se você quer ver música tradicional e exotismo, pegue um avião para a África. Eles tocam aquele músico nas ruas. (...) Eu não peço aos americanos para tocar música *country*.”

artistas imigrantes das Antilhas e da África. Wally Badorou, músico francês de origem beninense e senegalesa, foi convidado pelo governo para representar essa Paris africana com sua música percussiva executada por instrumentos tradicionais na parada oficial, sob críticas dos extremistas. Segundo James Winders (2006), essa integração foi tomada por muitos imigrantes como o fim do isolamento e da marginalização da comunidade, o que poderia contribuir para diminuir a rejeição dos franceses aos africanos. Embora a música africana estivesse no catálogo das referências de *world music*, produtores já ampliavam sua captação sonora para além da África, mas ainda acentuando o caráter exótico, inclusive de países europeus considerados periféricos ao eixo do mercado, como no caso do flamenco espanhol.

Os laços entre os artistas africanos nessa época eram geralmente marcados pelo passado colonial comum, mas isso não garantia obviamente uma integração tanto interna quanto externa de seus membros, na medida em que o senso de comunidade era complexo em termos de elementos de identificação cultural africana, como foi idealizado pela Negritude e o Pan-Africanismo das gerações de imigrantes anteriores. O ambiente competitivo por uma consagração em meio à ascensão do gênero com a curiosidade estética do público e o interesse comercial dos produtores também tornava a ideia de comunidade longe de uma mesma consciência racial ou étnica.

De qualquer modo, e isso Angélique insiste em ressaltar, havia uma interação de referências africanas em Paris bastante produtiva tanto em termos linguísticos quanto culturais, que resultavam uma ambiência de trocas musicais inigualável, movimento este que na África acontecia através de outras redes de contato como nos festivais, mas que nessa comunidade demonstrava que a África não era uma só e que essa ocupação em terra estrangeira refletia uma diáspora que perturba a ideia de pertencimento unidirecional. Paul Gilroy (2003) fala de uma diáspora que possa estabelecer novas compreensões sobre o *self*, a semelhança e a solidariedade, uma rede de territórios diaspóricos cujas trajetórias “sugerem um modo diferente de ser, entre as formas de agenciamento micropolítico exercitado nas culturas e movimentos de resistência e de transformações e outros processos políticos”. (GILROY, 2003, p. 20)

3 Oremi: Travessia atlântica pela rota do jazz e da América Negra

Eric Hobsbawn (2009) examina o *jazz* como um dos movimentos criativos mais importantes da história dos Estados Unidos entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Abrangendo em sua análise fatores sociais e econômicos, o historiador marxista mostra em *A história social do jazz* o impacto dessa produção estética no país e como ela se tornou a principal referência de música negra no Ocidente, juntamente com o *blues*. O vanguardismo que africanos e afro-americanos criaram para transformar a dor da dispersão e da escravidão em êxtase artístico e intelectual é definido por ele como um contraponto negro singular em relação à música erudita europeia em voga na época. Embora seu interesse não seja fundamentalmente étnico-racial, a narrativa de mulheres e homens negros nesse contexto cultural jamais poderia ser relegado, na medida mesmo em que o *jazz* só eclodiu porque suas memórias e histórias de vida passaram a ser o testemunho de uma resistência. E, especialmente no continente americano, onde a diáspora africana emerge como uma potência discursiva de enfrentamento contra o racismo, a música negra é um exemplo de como a reversão de valores pela arte ocupou a mediação no protagonismo de seus artistas.

O jazz sempre fez parte da *playlist* de formação musical de Angélique Kidjo no Benim e na França, por isso mesmo é um dos gêneros mais gravados em seus álbuns, além das canções africanas em fon e iorubá. Como vimos no capítulo anterior, a trajetória de Angélique desde sua chegada a Paris teve uma ascensão relativamente rápida para um artista africano e mais ainda sendo mulher. Entre 1989 e 1996, foram quatro CDs. A produção intensa desse período teve um suporte importante da gravadora, que com sua estratégia de *marketing* de baixo custo, porém, capilarizada em mídias e em festivais, alcançou um público tanto do mercado *mainstream* quanto alternativo de música internacional. A ideia de realizar uma trilogia sobre a música negra nas Américas, começando pelos Estados Unidos, vinha sendo pensada sem um repertório definido, mas várias sonoridades negras, dos Estados Unidos ao Brasil, passando pelo Caribe, ecoavam em sua memória musical

É sobre essa nova fase que o capítulo analisa. Seguindo a cronologia de lançamento da trilogia, o primeiro deles será *Oremi* (1998). Concebido como disco de entrada oficial de Angélique nos Estados Unidos, tanto em termos de expansão de seu público para fora da Europa e África quanto de mudança de residência da França para o país, o trabalho não teria sido

realizado se a experiência das diásporas nas Américas não representasse uma importante conexão entre memória e ancestralidade em sua vida pessoal e artística. Começar essa travessia pelos Estados Unidos para dar forma à trilogia está sinalizado no próprio título do álbum. Segundo a cantora, a maioria das canções de *Oremi* foi inicialmente composta na França, mas, ao chegar à América para gravá-lo, recebeu a colaboração de músicos e cantores de rhythm and blues, jazz, soul etc. O álbum resultou uma troca sonora e rítmica bastante diversificada entre a música africana e a negra norte-americana, cujas parcerias confirmariam o sentido de comunidade musical afrodiáspórica que Angélique imaginou para o projeto, daí a escolha de seu nome em iorubá, que significa “Meus Amigos”.

Dividido em duas partes, este capítulo aborda em si a concepção da trilogia a partir das experiências e da ideia de diáspora que Angélique narra em sua trajetória. Tanto como imigrante quanto como “cidadã do mundo”, com seu passaporte da ONU, a artista remete a identidades de gênero, raça e de origem para operar uma agenda de intervenção política e estética fora e dentro do circuito musical, ou seja, uma presença em vários espaços de atuação humanitária e artística.

E o *jazz* reforça essas rotas de contato por se tratar de uma das referências históricas de origem fon na música do Atlântico negro, portanto, uma rede de fios ancestrais e culturais que Angélique tece numa perspectiva de diáspora como território de memórias africanas que se encruzilharam nas Américas, mas ainda em movimento contínuo de formações étnico-raciais.

Conectando as experimentações musicais dos álbuns anteriores aos da trilogia com suas posições intelectuais sobre racismo e direitos humanos, pretendo analisar a *performance* de Angélique nesse repertório de dicções negras, que, nos anos de 1960 e 1970, quando era criança e adolescente no Benim, ficaram marcadas pela *black music* de uma geração de artistas negros importantes, como Jimi Hendrix, além do engajamento de muitos deles nos movimentos sociais pelos direitos civis. Angélique reinscreve em *Oremi* esse conjunto de vozes que suplementou sua base jazzística e ativista desde a África. A escolha, portanto, teve um objetivo marcado por ressonâncias políticas e criativas de diáspora africana que a levaram a tomar os Estados Unidos como representativo nesse primeiro ponto de ancoragem da travessia.

Angélique Kidjo entregou a regência dessa viagem ao Babalaô, como é chamado o sacerdote de Ifá, oráculo da divinação, do conhecimento e dos destinos, muito consultado por povos iorubás da Nigéria e fons do Benim. O Babalaô é a figura fundamental na relação entre os homens e os ancestrais, porque é ele quem conhece o sistema altamente complexo e quase secreto

de Orunmilá, divindade detentora do mistério da vida, conhecedor da essência de cada ser humano na terra. Não vamos detalhar toda a estrutura de Ifá, que é constituída por 256 combinações que formam 256 signos.

O objetivo aqui é explorar a imagem do Babalaô como uma referência de memória e ancestralidade na concepção de diáspora da cantora. Esse seu papel religioso, para o qual exigem-se anos de formação e dedicação, constitui uma fonte inesgotável de narrativas orais sagradas e populares, transformando-o também um mediador cultural e social, na medida em que pode interferir tanto nas demandas individuais quanto nas relações de uma comunidade. A ele toda sorte de problemas se questiona e tenta se resolver. Ao apresentar o Babalaô no primeiro álbum da trilogia, Angélique ritualiza uma epistemologia africana com Exu, orixá da comunicação e dos caminhos, que compartilha com Ifá esses trânsitos afrodiaspóricos pelo Atlântico.

Com *Oremi*, Angélique chancela seu nome como uma das maiores representantes da África no mercado de *world music*. Isso corresponde a uma relação tensa entre uma posição ativista por uma visibilidade/dizibilidade africana e outra que atendesse às expectativas de exotismo cultural ou de um outro contrastivo que não perturbasse o padrão de referência ocidental já assentado.

3.1 Angélique Kidjo visita Jimi Hendrix: “*I’m a voodoo child*”

Angélique Kidjo tinha nove anos quando viu a imagem de Jimi Hendrix na capa de seu segundo LP, *Axis: Bold as Love* (1967). Chamou a atenção da menina o desenho do disco. Com Jimi em primeiro plano imitando Shiva, o deus da criação para os hindus, a capa tinha um colorido psicodélico que reproduzia o imaginário hippie e contracultural da época. A escolha foi uma ideia da gravadora para flertar com o movimento, embora o próprio Jimi não tivesse gostado de ser associado como ícone dessa geração. Era 1969, ano do emblemático festival de Woodstock nos Estados Unidos, onde Jimi fez uma das apresentações mais importantes de sua carreira, tocando por exemplo a canção “Voodoo Child”, lançada no ano anterior.

Foi Oscar Kidjo, irmão mais velho de Angélique, quem lhe mostrou o artista norte-americano. Ele usava uma enorme peruca afro quando saiu de uma sala onde tocava guitarra. Angélique relata que achou estranho esse adereço na cabeça do irmão, perguntando para que ele

precisava. Prontamente, Oscar respondeu que queria ser igual a Jimi Hendrix. “*He’s not American. (...) He looks like us. He’s African*”⁵², questionou a menina apontando para a capa do disco.

O irmão confirmou a nacionalidade dele, mas como Angélique sempre foi curiosa, contestou de novo: “*I’m a kid, but I’m not stupid. (...) You’re either African or American. You can’t be both*”. “*He’s a slave descendent*”⁵³, falou Oscar já impaciente. Angélique ficou surpresa. Confessa que não sabia o que era um escravo tal como o africano foi forjado pelo Ocidente. Na escola e em casa, escravidão era um tema pouco ou nada comentado entre as pessoas, devido mesmo ao trauma de *mea culpa* que afetou gerações de famílias africanas pós-tráfico, muitas delas com seus antepassados envolvidos no comércio como mercadores ou cativos. Embora fosse negra igual a Jimi, Angélique não entendia o porquê de existir negros fora da África (KIDJO, 2014, p. 137-8).

Esse foi o primeiro estalo de identidade racial em Angélique, ou seja, de que algo de errado se passou com a África e que a ela só se revelou de fora para dentro, de forma imprevisível, porém, o suficiente para marcar sua memória musical por trinta anos até restabelecer em *Oremi* esses contatos afrodiaspóricos que Jimi Hendrix despertou. Segundo Angélique, a primeira vez que ouviu “Voodoo Child” foi sete anos antes de gravar sua versão para o álbum, o que fez toda a diferença na hora de produzir *Oremi*.

Aliado ao que de impactante ela teve na infância ao vê-lo, essa segunda “Jimi Hendrix experience”⁵⁴ foi indireta, mas reconhecível como algo próximo e íntimo. Embora estivesse na voz de Sting, cantor branco *pop* inglês, e *a priori* pensasse que fosse de sua autoria, Angélique se encantou pela canção sem saber o porquê dessa empatia. Ao saber que era de Jimi, mais uma vez confirmou o poder da música negra que, nessa encruzilhada atlântica, Angélique acredita tanto fortalecer a ancestralidade africana nas Américas.

Acendeu-lhe o seguinte pensamento: se um astro negro na década de 1960 faz uma música com referência ao vodu, “*he somehow felt that the way he plays come from far away*”⁵⁵ (KIDJO, 1998, p. 88). Esse “*far away*” pode ser traduzido como referência a ancestralidade, na

⁵² “Ele não é americano. (...) Ele parece com a gente. Ele é africano”

⁵³ “Eu sou uma criança, mas não sou idiota. (...) Ou você é africano ou americano. Você não pode ser os dois”. “Ele é um descendente de escravos.”

⁵⁴ O nome da banda de Jimi Hendrix entre 1967 e 1969 era Jimi Hendrix Experience. Este foi o período de maior sucesso de sua carreira.

⁵⁵ “Ele de alguma forma sente que a maneira como toca vem de longe.”

medida em que um passado ou uma tradição se manifesta. Penso que não existe outra palavra para expressar o sentimento de Angélique pela música de Jimi. O que “Voodoo Child” representou foi tão forte que Angélique se sentiu reconectada à sua infância em meio aos rituais de vodun do Benim, justamente no momento em que visitava pouco seu país por questões políticas. Sua memória afetiva da família foi acionada pela ressonância musical de Jimi.

Para ela, era impressionante que não sendo africano Jimi estava lhe dando todas as credenciais simbólicas e materiais de que seu projeto artístico era possível, assim, estava na rota certa de uma transcendência de fronteiras, cujos territórios musicais lhe abriam passagens para as diásporas africanas nas Américas.

“*This song is calling somehow*”⁵⁶, revelou a cantora à época (KIDJO, 1998, p. 88). A guitarra de Jimi compartilhava um repertório não só musical, mas também religioso, e que ao fim reunia em sua *performance* a própria existência de um Atlântico negro fon. Embora não fale diretamente disso, a referência de diáspora que Angélique busca em sua trilogia é de uma ancestralidade vodun na música negra. Era o *link* inicial que a fazia tão empenhada nesse trabalho.

O título desta tese faz referência a uma ideia de complexo negro para pensar o agenciamento de Angélique a partir de um mecanismo de tradução afrodiaspórica. Em seu livro, Angélique Kidjo revela não só como nasceu e cresceu em uma sociedade tradicional e colonizada, autoritária e patriarcal, mas também como essas memórias potencializaram a elaboração e execução de seu projeto artístico.

Embora a proposta de “empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou mais precisamente, multicentrado” de Atlântico negro pensada por Paul Gilroy (2001, p. 17) se baseie no contexto anglófono, é possível dialogar com a experiência francófona de Angélique, na medida em que a tese de Gilroy e sua “metáfora cartográfica” (CARRASCOSA 2016, p. 65) sinalizam uma referência geo-histórica de diáspora negro-africana provocada pelo tráfico de escravizados, e também dos fluxos e refluxos da música negra por esse território como

desejo de utilizá-la para demonstrar a reconciliação entre arte e vida, ou seja, pela exploração da busca de experiência e mesmo estética não só como uma forma de compensação, paga como preço de um exílio interno em relação à modernidade, mas como veículo preferido para o autodesenvolvimento comunal (GILROY, 2001, p. 245).

⁵⁶ “Esta música está me falando algo”

Denise Carrascosa fala em “*phármakon* afrodiaspórico” para descrever a tradução intercultural intensiva que as comunidades negras produziram nas Américas coloniais e escravocratas. A partir do conceito de “*phármakon*”, de Jacques Derrida, como suplemento perigoso, mas necessário no rompimento de “regimes de signos violentamente subalternizantes”, a autora avalia esse mecanismo de veneno/remédio como potência criadora na relação da diáspora africana com a cultura ocidental. Ou seja, esse trabalho de tradução afrodiaspórica está “materializado e se faz visível em uma série diversa de traços intensivos”, como, por exemplo, na música (CARRASCOSA, 2017, p 70-71).

A tradução de Angélique Kidjo aciona elementos ancestrais como restituição de uma narrativa transgressora de sentidos quando sua fala foi destituída de enunciação para ser ocupada por uma voz que não lhe significava como referência identitária.

“Voodoo Child (Slight Return)”, segundo o próprio Jimi Hendrix, foi dedicada aos Panteras Negras como um hino nacional do movimento. Se o acusavam de não ser um astro negro engajado na luta contra o racismo nos Estados Unidos, esta canção mostra que ele estava antenado à militância negra, mas numa posição menos radicalizada do ponto de vista do enfrentamento armado. Dois fatores pesavam contra Jimi sobre essa sua suposta alienação ou desinteresse ativista.

O primeiro seria pelo fato de sua banda não ter negros o acompanhando, já que o baterista e o baixista eram brancos e ingleses. Isso contrariava certa forma de visibilizar outros músicos afro-americanos ao lado de um artista negro famoso, ainda mais tocando *black music*. O outro fator era igualmente de representatividade. Os contratantes dos shows de Hendrix pensavam mais em apresentações em lugares mais elitizados e brancos, do que em comunidades negras que, *a priori*, sentiam-se mais próximas a ele do que os brancos, embora estes fossem os que mais consumiam seus trabalhos como um dos nomes mais importantes da cena pop norte-americana.

Embora muitos não consigam entender a letra da canção como um “manifesto”, ao se reconhecer “voodoo child” ou filho de vodu, o guitarrista investe numa mensagem do vodu como afirmação identitária, revertendo assim o preconceito em torno do culto africano visto como algo demoníaco ou prática de feitiçaria. Com sua guitarra, Jimi Hendrix inoculava nas mentes das pessoas a ideia de reversibilidade original. Ou seja, sua genialidade musical era um contraveneno ao conceito de vodu no Ocidente. O investimento descentrado de Hendrix se dava em diferença,

pelo desvio do significante, a partir do qual o ritual de vodu potencializava essa própria prática como fundamental para que o movimento diaspórico criasse uma nova episteme negra.

*Well, I stand up next to a mountain
And I chop it down with the edge of my hand
Well, I stand up next to a mountain
Chop it down with the edge of my hand
Well, I pick up all the pieces and make an island
Might even raise just a little sand
'Cause I'm a voodoo child
Lord knows I'm a voodoo child*

*I didn't mean to take you up all your sweet time
I'll give it right back to you one of these days
I said, I didn't mean to take you up all your sweet time
I'll give it right back to you one of these days
And if I don't meet you no more in this world
Then I'll, I'll meet you in the next one
And don't be late, don't be late
'Cause I'm a voodoo child
Lord knows I'm a voodoo child
I'm a voodoo child⁵⁷*

A versão de Angélique Kidjo preserva a letra original, mas o ritmo é mais acentuadamente um *funk* típico dos anos 1960 com efeitos de sintetizadores dos anos 1990, substituindo os do pedal que Hendrix usava para inovar o som de sua guitarra. Essa técnica consistia em pisar um aparelho parecido com um acelerador de carro para amplificar as notas graves e agudas do instrumento. O resultado era uma reverberação parecendo com microfonia. A predominância de *riffs* ou, mais popularmente falando, “arranhos” repetidos nas cordas compunha o novo estilo de tocar *rock n' roll*.

Angélique não ousou copiar em seu álbum essa estética de Jimi, porque somente ele sabia fazer, como criador soberano dessa técnica. Quando ela ouvia “Voodoo Child”, imaginava um raio brilhar atrás dele. A semelhança com a imagem de Heviosso, o vodu dos raios e trovões, não era coincidência, era a própria manifestação de poder desse ancestral na vida do artista.

⁵⁷ “Ok, eu me levanto ao lado de uma montanha / E eu a corto com a ponta de minha mão / Ok, eu me levanto ao lado de uma montanha / E eu a corto com a ponta de minha mão / Ok, eu pego todos os pedaços e faço uma ilha / Pode até levantar apenas um pouco de areia / Porque eu sou um filho de vodu / Deus sabe que eu sou um filho de vodu // Eu não queria tomar todo o seu precioso tempo / Eu vou devolver a você um dia desses / Eu disse, eu não queria te levar todo o seu precioso tempo / Eu vou devolver a você um dia desses / E se eu não te encontrar mais neste mundo / Então eu vou te encontrar no próximo / E não se atrase, não se atrase / Porque eu sou filho de vodu / Deus sabe que eu sou filho de vodu.”

Hendrix passaria a ser conhecido justamente por sua energia em volts altíssimos quando se apresentava, chegando mesmo a queimar as guitarras ou estourar as caixas com a potência de seu som.

A letra na primeira parte ressalta esse poder de que um(a) “voodoo child” se reveste: “*I stand up next to a mountain. And I chop it down with the edge of my hand*”. Ou ainda em “*I pick up all the pieces and make an island.*” Nesses versos, montanha se refere à grandeza em comparação a pequenez do homem. Nenhuma montanha será fisicamente menor do que ele. Mas por ser um vodu, cuja força divina supera a humana, ele consegue transformar a montanha em uma ilha com a ponta de sua mão, ou seja, em forma de objeto cortante ele desbasta o que parecia ser impossível para um homem natural, mas para um vodu não.

A metáfora para os próprios dedos de Jimi tocando sua guitarra, dominando o instrumento, e transformando-a em música, é uma imagem interessante que revela autonomia criativa. Matéria bruta transformada em arte. A psicodelia da letra só reforça a intenção de Hendrix de alcançar um outro nível de êxtase, para além das injunções materiais, por exemplo dinheiro e fama, os quais ele dizia serem menos importantes do que as músicas que fazia: “Elas são na verdade músicas de paz-de-espírito, estando chapado ou não. São só coisas relaxantes, como tons de meditação. Se você conseguir unificar sua mente enquanto está ouvindo, elas vão ser sucesso com você, cara” (HENDRIX, 2016, p. 62). Era um transe que o conectava a um mundo onde liberdade era o elemento principal de criação: “*Cause I’m a voodoo child. Lord knows. I’m a voodoo child*”. Nada o impedia de viver esse estado.

Aliás, foi essa potência de Jimi Hendrix uma das inspirações artísticas que motivaram Angélique Kidjo a se mover pelo Atlântico fon. A escolha por começar o trabalho por New Orleans também reflete essa busca por sua ancestralidade nas Américas, já que a colonização francesa em território norte-americano teve essa cidade na foz do rio Mississipi, no Estado da Louisiana, como destino de africanos e afro-caribenhos da ex-colônia de Santo Domingo, após a revolução de 1804 no Haiti, região oriental da ilha Hispaniola, que hoje é dividida com a República Dominicana.

Tendo sido um movimento de escravizados trazidos em sua maioria do Oeste africano, incluindo o Reino de Daomé (atual Benim), à época (séculos XVIII e XIX) o maior entreposto de tráfico atlântico, o vodu era o culto ancestral mais comum nesses territórios franceses no Caribe. Em fase diaspórica posterior, os refugiados de Santo Domingo ainda passaram por Cuba até

chegarem em massa aos Estados Unidos entre 1809 e 1810, cuja imigração engendrou um novo perfil étnico para os *créoles* (crioulos). Essa denominação dada aos negros nascidos nas Américas ou mesmo aos africanos livres, já existia no Caribe francês.

Edouard Glissant (2005) fala que a criouliização é o resultado, ainda em expansão, de uma recomposição através de “rastros/resíduos” da memória cultural que os africanos conseguiram recuperar/preservar de suas línguas e tradições, criando assim um pensamento *créole* a partir da imprevisibilidade do que viria a surgir em termos de “microclimas” linguísticos e culturais:

O africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/ resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como por exemplo a música de jazz, que é reconstituída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais (GLISSANT, 2005, p. 20).

Aliado a esse influxo, já existia em New Orleans desde o século XVIII uma população de africanos de outras áreas do tráfico, como a dos bantos do Reino do Congo. Não à toa, a região da cidade mais conhecida como o território onde as primeiras manifestações musicais negras começaram a ser documentadas era chamado de *Congo Square*. Gwendolyn Midlo Hall criou um banco de dados com os preços de escravizados por etnia e gênero na Louisiana entre 1770 e 1810. Em todo esse período, é nítida a preferência pela compra de africanos do Congo de ambos os gêneros, totalizando 974 (HALL, 2017, p. 300-301).

Para Ted Gioia (2011, p. 7), é indiscutível o quanto o trânsito de etnias africanas de várias origens e composições deram a New Orleães uma característica acentuada à música ali produzida, mesmo com a forte presença branca. Em 1809, cerca de 63% da população era negra e afrodescendente. Em termos religiosos, a predominância cristã católica (França e Espanha) e protestante (Inglaterra e Estados Unidos) não impunha uma conversão total dessa população negra ligada às tradições africanas.

Segundo Fessie Ruth Gaston (2005, p.114), após a Guerra Civil Americana (1861-65), a vitória da União (Estados Unidos), não favorável à escravidão, contra os escravocratas dos Estados Confederados do Sul, incluindo a Louisiana, foi considerada pelos negros como uma força do vodu em favor daqueles escravizados ou explorados em New Orleans, numa evidente

remissão à revolução do Haiti, cuja cerimônia de vodu dirigida por Boukman Dutty e Cécile Fatiman, em 1791, na comunidade de Bwa Kayiman, é registrada como uma resistência sagrada e política à exploração francesa na colônia. Mas é preciso acentuar que mesmo os vodus fon-daomeano, haitiano, baiano e de New Orleans tenham cosmologias em comum, eles têm experiências próprias e distintas, o que transforma o vodu numa prática religiosa de matriz africana bastante diversificada em termos de ritualidades e de territórios alcançados nas diásporas.

Ao mesmo tempo em que Angélique sentia um misto de tristeza e revolta por saber que da Costa do Benim, especialmente de Uidá, onde nasceu, quase dois milhões de africanos foram embarcados como escravizados para as Américas (SLAVE VOYAGES, 2017), sentia orgulho do quanto eles foram resilientes ao salvaguardarem sua cultura apesar do sofrimento: “*They brought their religion with them, they also brought their music, and they used their music to invent new and sophisticated art forms*”⁵⁸ (KIDJO, 2014, p. 138).

Na segunda parte de “Voodoo Child”, Jimi manda um recado para alguém com um misto de ousadia e respeito. Seu tratamento realça superioridade em relação a outra pessoa. Em versos como “*I didn't mean to take you up all your sweet time. I'll give it right back to you one of these days*”⁵⁹ mostra o comportamento irônico de Hendrix como resposta a uma certa restrição ou imposição. O fato de ser um “voodoo child” lhe dá uma proteção ou permissão para quebrar regras ou desafiar quem o censura. Na verdade, esta canção é uma continuação de “Voodoo Chile” do mesmo LP, *Electric Ladyland* (1968), mas com 15m05s de registro, e gravada como se fosse uma *jam-session* (shows improvisados de *jazz*), que Hendrix gostava de participar como espaço de criação.

A letra desta “primeira” gravação traz temas como vida e renascimento, transcendência espiritual, sexo e desejo, mundos terreno e celestial... Temas que em “Voodoo Child” de alguma forma são retomados, porém, numa outra vibração sonora, na medida em que o arranjo da música é considerado explosivo e impactante do que o ritmo mais lento do *blues* de “Voodoo Chile”. O “Sligth Return” como complemento do título de “Voodoo Child” significa uma versão mais compacta, levemente alterada, no entanto ainda forte em termos de mensagem sobre temas que

⁵⁸ “Eles trouxeram sua religião com eles, também trouxeram sua música, e usaram sua música para inventar novas e sofisticadas formas de arte.”

⁵⁹ “Eu não queria tomar todo o seu tempo doce.

Hendrix constantemente destacava como destino e morte: “*And if I don't meet you no more in this world. Then I'll, I'll meet you in the next one. And don't be late, don't be late.*”⁶⁰

Jimi declarava não se preocupar em fazer canções para agradar aos críticos, como faziam com a música dos Beatles. Para ele, o sucesso do grupo de Liverpool era parte de um sistema cultural do qual ele tentava fugir. Suas letras eram como um diário pessoal que às vezes tinham que ser cortadas para caber no tempo do LP. O fluxo de sua consciência não tinha limites e isso incomodava os produtores, mas como sua genialidade rendia dinheiro às gravadoras, quanto mais livre e perfeccionista na produção de seus discos, melhor. Era a licença criativa que lhe concediam.

Em sua versão, Angélique Kidjo abre a canção com uma frase em fon. Sobre os primeiros acordes de guitarra criados por Hendrix, que é a mais marcante identidade sonora de “Voodoo Child”, senão a mais conhecida de sua discografia, ela se apresenta cantando: “*Amon min keledje vodoo vi amon*” (Em tradução livre: “Você está me vendo, pequena, mas sou filha de vodu, não pense que sou frágil ou vulnerável”). Ora sozinha, ora acompanhada de *backing vocals* femininas, ela repete a frase durante a canção a cada final dos versos como se fosse um bis. Essa repetição juntamente com os versos “*I'm a voodoo child*” no final das estrofes, intensificado pelos agudos da voz de Angélique, transforma a música de Jimi em um canto de celebração à diáspora.

Esta inserção autoral de Angélique sintoniza os dois na relação memória e ancestralidade que permeia a herança fon nas Américas. Uma narrativa religiosa que ela viu perdida por infelizmente desconhecê-la. Ao falar que é filha de vodu, ela mostra sua coragem para enfrentar o desafio dessa jornada Atlântico adentro. Angélique traz sua língua materna para uma canção que reativa o vodu como esse “rastros/resíduo” de uma memória pessoal e afetiva. Um mundo novo a ser explorado como necessidade de entender o seu próprio:

*I thought that if people understood this, they would understand Africa differently. After focusing the last album on the rhythms of my homeland, it seemed the natural next step was to trace the routes they'd taken with the slaves. And so I began to think of my next album as a trilogy.*⁶¹ (KIDJO, 2014, p. 139).

⁶⁰ “E se eu não te encontrar mais neste mundo. Então eu vou te encontrar no próximo”

⁶¹ “Eu pensei que se as pessoas entendessem isso, elas entenderiam a África de maneira diferente. Depois de focar o último álbum nos ritmos de minha terra natal, parecia que o próximo passo natural era traçar os caminhos que eles tinham levado com os escravos. E então comecei a pensar no meu próximo álbum como uma trilogia.”

Jimi Hendrix morreu aos 27 anos, em 18 de setembro de 1970. Angélique tinha 10 anos de idade. Talvez não tivesse prestado atenção para a notícia de sua morte, que ainda hoje é envolta em mistério: ele teria se suicidado ou tomado além da conta soníferos e morrido asfixiado pelo próprio vômito? Fazendo uma retrospectiva de sua admiração por Jimi e dada a sua morte ainda jovem, a frase que ela criou para a versão em *Oremi* é uma forma de ressaltar essa personalidade inquieta do músico, da qual ela também se identificava, na medida em que seu jeito intempestivo, de *enfant terrible*, até podia passar a imagem de descompromissado com seu trabalho. “Nunca se engane com as aparências”, seria o recado de Angélique. A música que faziam era transformadora.

Para Hendrix, falar não era seu lance, tocar, sim: “O que tenho a dizer, eu fico feliz em dizer. (...) isso aparece na minha música”. (HENDRIX, 2016, p. 165) Embora sua fala mansa e jeito meio indolente parecessem lhe dar certa aura de displicência, na verdade era uma autodefesa para se isolar e produzir o que quisesse: “Eu sou pensador. Eu consigo viajar mesmo pensando na minha música. (...) Eu escuto música na minha cabeça o tempo todo. Às vezes isso faz o meu cérebro latejar e o quarto girar. Eu sinto que estou ficando maluco. (...) Cara, eu fico paralítico mesmo, mas isso me salva”. (HENDRIX, 2016, p. 56)

É interessante observar o quanto esse pensamento em relação à música tem a mesma importância para Angélique como campo de luta contra as injustiças. Ela acredita no poder da música para ajudar e unificar as pessoas: “Meu sentimento de justiça não poderia usar essas leis para defender o indivíduo”. (KIDJO, 2006, p. 71) Por isso abandonou o curso de direito e investiu na carreira musical: “Então, pensei que seria muito mais útil cantando. (...) Para trazer o entendimento que se precisa fazer uma ponte para que cada um, de onde quer que seja, se reencontre e comece a refletir”. (Idem)

“Voodoo Child (Slight Return)” traz ainda o simbolismo fon no videoclipe de divulgação, que mostra a partir de imagens de florestas e plantas a potência da natureza contra a interferência do homem. Isso fica evidente, por exemplo, nas cenas de arranha-céus de uma cidade grande em paralelo com a vegetação densa dos locais de culto aos vodus. Enquanto Angélique canta olhando para a câmera, seu rosto se funde com vários elementos sagrados do vodu, como máscaras, estátuas, desenhos, tecidos, hieróglifos. A edição do vídeo assim como o arranjo de Angélique para a música de Jimi enfatiza a *performance* tanto vocal quanto gestual da

cantora como intérprete nesse “slight return”, porém necessário e urgente retorno às diásporas de sua ancestralidade.

3.2 No jogo do Ifá: um babalaô na regência da trilogia

O áudio de grilos na abertura da canção “Babalao”, seguido de atabaques, nos remete a uma paisagem noturna de mistério. A voz de Angélique cantando os versos “*Babalao. Babalao*” com efeito de eco e depois repetido por vozes masculinas em tom grave aumenta a atenção do ouvinte para a cena sonora. Se a intenção de Angélique foi a de criar uma aura de respeito pela autoridade sagrada que o personagem da canção transmite, o objetivo não está longe da realidade que se conhece dele.

Principal interlocutor entre os homens e os ancestrais a partir do oráculo de Ifá, o Babalaô domina a leitura dos *odus*, que são os signos desse sistema de divinação, cuja combinação e posição dos objetos sagrados (o *ikin* e o *opele*: o primeiro, dezesseis nozes inteiras de dendezeiro; e o segundo, um colar feito da metade do mesmo fruto) jogados no tabuleiro de madeira (*opon*) revela um conhecimento específico sobre o que se deseja saber pelo consulente. Baseado na tradição iorubá, o Ifá responde o que Orunmilá revela sobre a ancestralidade e o destino das pessoas.

Orunmilá é o orixá que domina o conhecimento, ou seja, é através de seu oráculo, chamado de Ifá, que o Babalaô tem acesso às suas informações, já que ele, segundo sua própria etimologia, “*baba* = pai + *awo* = mistério” (BENISTE, 2016, p. 148), foi treinado para este papel divinatório. Segundo Marco Aurélio Luz (2013), além dessa função religiosa, o sacerdote de Ifá é capaz de ter também, a partir de sua experiência cultural e convivência com narrativas orais, ou seja, com o próprio exercício de contato com as tradições de sua comunidade, conhecimento filosófico, científico e histórico.

O Babalaô se transforma em personagem principal nessa travessia de Angélique, na medida em que seus caminhos pelo Atlântico já teriam sido traçados, conectando ancestralidade e diáspora em diferentes níveis de experiência tanto como imigrante quanto artista internacional. Assim como lhe foi revelado no nascimento, quando um *bokanto*, o balalaô para os fons, revelou seu ancestral em consulta ao Fá, oráculo vodu semelhante ao Ifá, que seu trabalho não seria fácil,

por isso deveria resistir e lutar como uma guerreira para alcançar seus objetivos. Sucesso e dinheiro seriam recompensas pela vida baseada em princípios como honestidade.

Para respeitar esse destino que lhe foi dado como cantora e ao mesmo tempo reconectar-se às suas tradições nas Américas, Angélique celebra o Babalaô como esse mediador entre passado e presente, sem o qual esse movimento não seria possível. O trauma causado pela escravidão provoca a reelaboração de um pertencimento que ficou suspenso. Essa restauração seria a continuidade da *Arkhé* africana como pensamento cosmológico e ético. O Babalaô integra esse processo ontológico na medida em que articula origem e destino, ou seja, a comunidade africana e a diaspórica.

Para Muniz Sodré, essa ideia de “origem” e “princípio material” nagô é constituída por orixás e ancestrais:

A esse pensamento se deveram a recriação e a preservação de uma forma social caracterizada por organizações litúrgicas (egbé) ou comunidades-terreiros, que se firmaram como polos de irradiação de um complexo sistema simbólico, continuador de uma tradição de culto a divindades ou princípios cosmológicos (orixás) e ancestrais ilustres (egun). (SODRÉ, 2017, p. 90)

A música “Babalao” embora seja creditada no álbum como de autoria de Angélique e seu marido, é uma versão pop de uma canção popular na Nigéria, de origem Ijexá, que Félix Ayoh’Omidire registra no álbum *Pèrègún e outras fabulações da minha terra* (2008).

BABALAO

Babalao, babalao oo
Babalao, babalaô oo
Babalao mon wa bèbè
Aloughbirin
Babalao mon wa bèbè
Aloughbirin
Won nin ‘man man fo we kènou
Aloughbirin
Won nin ‘man man fo we kènou
Aloughbirin
Babalao, babalao oo
Babalao, babalaô oo
Babalao mon wa bèbè
Aloughbirin
Babalao mon wa bèbè
Aloughbirin

Emin ogboran foun baba mi
Aloughbiriin
Emin ogboran foun iyamin
Aloughbirin
Babalao,
Ibadi lèssa ma wo
Babalao
Arayé èman wo èssè onin djo é
Babalao mon wa bèbè
Aloughbirin
Babalao mon wa bèbè
Aloughbirin
Won nin 'man man fo we kènou
Aloughbirin
Won nin 'man man fo we kènou
Aloughbirin
Babalao,
Ibadi lèssa ma wo
Babalao
Arayé èman wo èssè onin djo é

Na letra, Angélique fala de uma pessoa que pede ajuda ao Babalaô para resolver algo, dizendo que sabia que tinha errado e que somente ele poderia trazer sua família novamente e ajudar a resolver seus problemas: “*You’re the only one, Babalao / That can help me to go through my troubles*”⁶². A conversa sobre esse assunto é muito particular, o que reforça a função do Babalaô de conselheiro e confidente ao mesmo tempo.

Em entrevista à revista *Billboard* (1988), a cantora explica a canção:

*In Africa, when young people do some thing wrong, we have a babalao to talk to. We ask him, 'Can you please talk to my parents or I'll get a big kick.' And he says, 'What did you do? Now talk to me. Why did you do that?' He tells you to think before you do something. It's somebody who's out of the family who you talk to more than your parents. That helps a lot.*⁶³

Ao dar como exemplo de consulentes os jovens numa canção que fala de babalaô, Angélique acentua duas referências de familiaridade na África, especialmente na cultura iorubá e fon: a dos pais, pela relação ancestral de parentesco, e ao sacerdote de Ifá, pela relação ancestral de senioridade. Vincent Khapoya (2010, p. 42-43) ao comentar sobre as instituições tradicionais

⁶² “Você é o único, Babalao / Que pode me ajudar a passar por meus problemas”.

⁶³ “Na África, quando os jovens fazem algo errado, temos um babalaô para conversar. Perguntamos a ele: "Você pode, por favor, falar com meus pais ou eu vou dar mancada." E ele diz: "O que você fez? Agora, fale comigo. Por que você fez isso?" Ele diz para você pensar antes de fazer alguma coisa. É alguém que está fora da família com quem você fala mais do que seus pais. Isso ajuda muito.”

africanas destaca a descendência como importante nas sociedades africanas na medida em que determina as linhagens à que o indivíduo está vinculado por nascimento ou casamento, que por sua vez remete sempre a um ancestral comum.

O babalaô é parte integrante de uma ou mais famílias numa vinculação não-consanguínea. Angélique diz que toda família tem seu sacerdote de Fá ou Ifá de confiança, o que de modo geral conhece a intimidade dos membros de uma linhagem ou clã, garantindo-lhes respeito tanto pela posição como pessoa experiente quanto pela idade. Quando essas duas qualidades se cruzam no âmbito das sociedades africanas, a ligação entre passado e presente na figura do babalaô ganha uma dimensão divina por ritualizarem funções espirituais fundamentais na constituição daquela família ou comunidade.

Eduardo Oliveira (2007) ao falar da ancestralidade como categoria de relação, ligação, inclusão, diversidade, unidade e encantamento pontua que ela é um modo de interpretar e produzir a realidade, por isso é uma arma política, um instrumento ideológico que serve para construções políticas e sociais. É um termo disputado nos movimentos negros organizados, nas religiões de matriz africana, na academia e até mesmo nas políticas de governo, cuja demanda remonta à concepção de ancianidade ou antiguidade entre os orixás como referência de respeito ao saber-poder dos mais velhos.

Os conflitos que estão na ordem da ancestralidade constituem a própria dinâmica de sua estrutura como um campo de tensão em busca de equilíbrio, “é um universal de matizes diversas, de relações singulares, de ligações inesperadas, de inclusão de tudo que está fora e dentro dela, de uma unidade que só é possível, porque opera no registro do encanto”. (OLIVEIRA, 2007, p. 259) Ainda para o filósofo, “Tradição é Ancestralidade na experiência dos africanos e seus descendentes espalhados por todo o mundo na Diáspora Africana” (Idem, p. 254).

Essa assertiva de Eduardo Oliveira potencializa a discussão sobre o envolvimento da ancestralidade com a educação, na medida em que o conhecimento ancestral ou as cosmovisões africanas ajudam a repensar as relações étnico-raciais e de gênero em vários contextos do Atlântico negro. A experiência de Angélique Kidjo como artista e ativista ao articular esses saberes em sua ONG de apoio a mulheres e no projeto musical de diáspora sintoniza o que o próprio autor destaca sobre a importância da ancestralidade como princípio máximo da educação: “No caso da cosmovisão africana, educa-se para a sabedoria, para a filosofia da terra, para a ética

do encantamento. Educar é conhecer a partir das referências culturais que estão no horizonte de minha história (ancestralidade)”. (OLIVEIRA, 2007, p. 259)

Em “Babalao”, Angélique traz esta questão da educação a partir do contato com os mais velhos, cuja relação com a ancestralidade orienta particularmente os mais jovens para a vida. Essa preparação do indivíduo se dá em termos de pertencimento a um grupo, por isso o individualismo nas sociedades tradicionais africanas não é uma referência de identidade, mas uma forma de comparação sobre como a ideia de comunidade difere da relação das pessoas no Ocidente e seu ethos coletivo.

O aconselhamento do babalaô na canção reforça essa prática de ouvir e aprender com os mais velhos e no caso de desenraizamento retornar ao seio da família como espaço de proteção e sobrevivência. Angélique compara essa forma de criação na África com o que se vê nos Estados Unidos, onde os afro-americanos não tem esse apoio moral e ancestral. As diversas fases da vida, desde a primeira infância até a velhice, são sempre marcadas por iniciações que afirmam a importância da comunidade na integração cada vez maior do indivíduo a ela.

Ao pensar neste sentido de comunhão, Angélique destaca o babalaô como liame de saberes que se partiu com a diáspora, mas nela mesma restituir a soberania existencial que, segundo Muniz Sodré é preservada na memória das comunidades-terreiros através dos orixás: “Apenas viver, apenas ser indivíduo são contingências fracas diante da necessidade existencial de pertencimento ao grupo originário, de onde procedem os imperativos cosmológicos e éticos”. (SODRÉ, 2017, p. 90)

A reverência de Angélique ao babalaô, que ela resente de sua quase inexistência entre os afro-americanos, é reveladora na medida em que essa socialização dos jovens negros carece de uma afetação do indivíduo com sua ancestralidade a partir do oráculo. A energia que alimenta o destino do sujeito africano sob mediação do sacerdote de Ifá é entendida por Sodré como um “aumento da capacidade de agir por meio do fortalecimento da potência de ação” (SODRÉ, 2017, p. 108).

No conto oral, transcrito por Félix Ayoh Omidire, em *Pèrègún e outras fabulações da minha terra*, intitulado “Ìjápá, o cágado avarento e o seu Babaláwo”, o autor registra a letra que o animal canta para implorar ajuda ao babalaô pela desobediência de ter comido a moqueca feita de sementes de um tipo de melão que era para sua mulher poder engravidar, motivo do primeiro contato do cágado. A partir dessa consulta a Orunmilá, ficou acertado que o babalaô, que também

é feiticeiro, faria uma comida para curar a esterilidade da mulher, mediante pagamento pelo serviço, mas alertou para ele que somente ela poderia comer. Mas o cágado pensou que não daria o remédio a sua mulher sem que provasse o gosto. Foi aí que, ao provar um tantinho, caiu na tentação de provar o prato inteiro, o que fez com que a barriga crescesse como se estivesse grávido. A barriga cresceu tanto que explodiu. Conselho não faltou e Orunmilá não pôde fazer nada. A canção reproduz essa história:

*Ìjàpá: Babaláwo mo wa bèbè.
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Babaláwo mo wa bèbè.
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Ògùngùn to se funmi lérèkàn
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: O ni m màmà m'èsè kenu
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Gbòngbò yí lowa yòmí gèrè
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Mo f'owó kan obè mo mú kenu
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Mo bojú wokùn ó rí gbendu!
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Mo bojú wokùn ó rí tandi!
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Mo bojú wokùn ó rí ringindin!
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Babaláwo mo wa bèbè.
 Ègbè: Aluginrin
 Ìjàpá: Babaláwo mo wa bèbè.
 Ègbè: Aluginrin*

A história do cágado, segundo Felix Omidire, serve como parábola para as mães ensinarem aos filhos gulosos que “peixe morre pela boca, que Deus nos guarde contra a morte pela boca” (OMIDIRE, 2006, p. 62). Embora a versão de Angélique seja diferente da do conto, ainda assim, alguns versos são iguais, como “*Babaláwo mo wa bèbè*” (“Ô Baba vim te pedir perdão”). A tradução de Angélique se aproxima em termos de arrependimento pelo malfeito: “*Help me Babalao, I know I was wrong*” (“Ajude-me, Baba, eu sei que estava errado”).

Para efeito de comparação, as duas versões situam o babalaô como personagem central de uma ordem social que mobiliza várias condutas morais de cunho coletivo/individual a partir dos quais a pessoa na sociedade tradicional iorubá será representada em cinco grandes áreas: vida longa, realização profissional e financeira, realização sentimental e conjugal, filhos e proteção

contra os inimigos. Ou seja, a harmonia entre passado e presente será alcançada com o ajuste dessas áreas através da consulta ao Ifá. Cada um terá seu destino interligado a esses valores com menor ou maior ênfase de acordo com seus *odus* (signos) de nascimento, que regerão sua vida inteira.

A inspiração de Angélique para fazer a canção não foge da intenção moral que a prática litúrgica de Ifá representa sobre as pessoas, ou seja, a cantora retoma em sua trilogia esse conhecimento divinatório como forma de pontuar que a diáspora africana ativa temporalidades imprescindíveis à própria dinâmica dessa reterritorialização ancestral nas Américas. Cada negro ou negra tem seu livre-arbítrio, mas sua música dá o recado de que ninguém pode fugir, como afirma Muniz Sodré, às “forças mobilizadoras e asseguradoras da existência individual”. (SODRÉ, 2017, p. 117)

Em sua tese de doutorado, Félix Omidire (2005) analisa o conceito de identidade “yourubana mundializada” referente ao pertencimento étnico, ideológico, político, simbólico, cultural e religioso do povo iorubá na diáspora, especificamente na Bahia, dialogando a produção literária do baiano Mestre Didi com a do nigeriano Ifayemi Elebuibon, babalaô e artista performático e multimodal, cuja popularidade no país foi alcançada com um seriado de televisão, exibido entre o final de 1970 e início de 1980. Baseado no *corpus* literário de Ifá, o babalaô adaptava essas narrativas para refletir temáticas atuais, mas acima de tudo tinha o objetivo de explicar a visão cosmogônica iorubana e os ensinamentos do sistema de Ifá. Além da televisão, Ifayemi produziu vários livros, discos e filmes com a mesma temática, tornando-se assim principal divulgador da cosmovisão iorubana. A API (The Ancient Philosophy of International), entidade criada por ele forma sacerdotes de Ifá não só em nível nacional, mas também oriundos de outros espaços do “Atlântico yorubano” que se interessam pela tradição oracular.

O Ifá como referência de um complexo simbólico e material (não-hierarquizado), mas de base ancestral comum do povo iorubá no mundo, foi reconhecido como patrimônio da humanidade pela UNESCO, o que demonstra o quanto essa gnose é importante na relação entre conhecimento milenar e sua reverberação na contemporaneidade não só africana mas também extra-africana através das diásporas.

Severino Ngoenha (1993) fala em uma tradição como “forma de utopia crítica e mobilizadora do presente”, em um tipo de tradição emancipadora e autônoma, uma tradição que seja usada na formulação de uma filosofia africana cujo “itinerário crítico, metódico e dialético”

busque a “conquista de nós mesmos” e como significação de “ser si mesmos, e ser si mesmo não pode ser abandonado; é sempre actual, e de sê-lo sempre”. (NGOENHA, 1993, p. 100)

Para o filósofo moçambicano, a tradição é o momento no qual a África é ela mesma, no sentido de que sendo origem de criação e de cultura, de religião e de técnica, dialogando com a natureza e elaborando a partir daí instituições e símbolos, reveladora assim de uma autenticidade africana, o seu bom uso implica também em não considerá-la um corpo fechado, mas aberta à modernidade, na medida em que não está simplesmente na origem, mas também a fim de oferecer modelos utópicos para o agir atual.

Angélique Kidjo pensa que por ter vivido em um ambiente familiar fon e iorubá, além de outras (in)formações culturais dentro e fora da casa de seus pais, foi um aprendizado especial e particular de contato tanto com a tradição quanto com a tradução dessa mesma memória:

Cresci numa casa onde tinha todos os idiomas, todas as culturas e todas as músicas. É isso que minha música representa hoje. É o que me representa mais, esse internacionalismo que meus pais me trouxeram. (...) [Por outro lado], se eu não guardasse minha identidade africana não poderia conhecer os outros. (...) Temos que aceitar a diversidade cultural para podermos viver juntos. Não se pode impor uma única visão do mundo. As visões do mundo são diferentes, ligadas à *nossa própria história*. Primeiro a história da nossa família, e a história intelectual: aonde vamos com a vida? Qual é a *nossa filosofia de vida*? (...) Para eu me mostrar ao mundo, não é por ser africana que preciso andar com uma tanga e os seios ao ar livre. (...) Não quero ser vista como uma boneca exótica. A mulher africana, *o ser humano africano é complexo*, como qualquer ser humano. (...) Sou um ser humano, digno desse nome e com inteligência, não uma boneca. E isso incomoda muito. Não posso fazer nada. Fui à escola, eu posso e sei falar várias línguas. Se o fato de eu ser bem articulada incomoda as pessoas, o problema é delas. (KIDJO, 2006, p. 68 e 71. Itálicos meus)

A deferência de Angélique ao babalaô reflete uma preocupação da cantora à própria ideia de ancestralidade como elemento fundamental à afirmação de uma identidade afrodiaspórica, na medida em que o conhecimento dessa temporalidade une os sujeitos desterritorializados em uma espacialidade coletiva. A “filosofia de vida” de que fala Angélique está ligada a essa identidade africana da qual ela toma como base para a sua travessia.

Muniz Sodré, ao comentar sobre os sistemas divinatórios africanos, traz uma reflexão segundo a qual a palavra “destino”, em algumas línguas, sugere travessia. Tal destino, diferentemente da ideia fatalista, remete a uma intenção primordial da vida, cuja realização é traçada no seu percurso: “É, pois, o imaginário de uma pulsão de partida que, mesmo podendo ser

modificado, compromete corporalmente o viajante na dinâmica de seus círculos virtuosos” (SODRÉ, 2017, p. 109).

A visão de mundo baseada na história da família, como Angélique celebra, é o primeiro passo para entender-se como um ser humano. Neste sentido, ainda na compreensão de Sodré, essa “nossa história” africana, diz respeito à “fundação do grupo, em que se enlaçam origem e fim”, ou seja, uma temporalidade na qual o destino é a própria ancestralidade. O tempo histórico como conjunto relativo de fatos e feitos humanos é o amálgama de fases temporais (passado, presente e futuro) pelo culto ao ancestral.

Na diáspora, a travessia, o destino e a tradição estariam vinculados a narrativas que seriam mediados pelo babalaô, sem o qual essa matriz não seria restaurada em toda sua essência de valores a partir dos quais a Arkhé nagô não se restaura. Por isso, Angélique defende tanto que o sacerdote de Ifá seja integrado como forma elementar de identificação do afrodiaspórico com a sua cosmologia.

4 “*Black Ivory Soul*”: Encruzilhadas musicais e ancestrais entre Benim e Brasil: fluxos e refluxos afro-fon-iorubaianos

As motivações que resultaram esta pesquisa sobre Angélique Kidjo têm como ponto de convergência a Bahia, especificamente Salvador e Recôncavo. Por este Atlântico afro-fon-iorubaiano transitaram saberes e práticas ancestrais que fundaram um complexo africano-diaspórico de intensos e tensos contatos com o Brasil entre os séculos XVI e XIX, durante o comércio escravista entre as Américas e a África.

Pierre Verger (1987) em seu livro *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII e XIX* mostra as “conexões e influências recíprocas, sutis ou declaradas, que se desenvolveram entre as duas regiões” (p. 7) a partir desse trato de africanos submetidos à escravidão. Ao publicar vasta documentação relacionada ao trânsito de povos fons e iorubás em terras baianas, Verger revelou fontes históricas e oficiais sobre o que ele mesmo já vinha fazendo com sua máquina fotográfica por Salvador e Uidá, ou seja, registrava “coisas familiares e semelhantes” que ligavam, simbólica e materialmente os dois lados do Atlântico.

Os africanos trazidos ao Brasil, e principalmente à Bahia, souberam conservar e transmitir a seus descendentes costumes, hábitos alimentares e crenças religiosas de tal forma que reconstituíram no Brasil um ambiente africano. E, em contrapartida, os descendentes de africanos abasileirados, quando retornaram há um século e meio à costa africana, também foram capazes de preservar alguns aspectos do modo de vida de seus parentes do além-mar. Assim, moram em sobrados de estilo brasileiro, semelhantes aos dos antigos senhores do Brasil, são católicos, comemoram a festa do Senhor do Bonfim, vestem-se e preparam sua comida à moda baiana. (VERGER, 1997, p. 8)

Salvador, em 1842, onze anos depois da proibição do comércio escravista, mas ainda com alto influxo clandestino de africanos, tinha 65.500 habitantes, dos quais 27.500, ou seja, 42%, eram cativos, superado apenas pelo Rio de Janeiro, que contabilizava 110 mil em 1849, um ano antes do fim do tráfico ilegal. (CARVALHO, 2018, p. 8-9)

Em Uidá, os africanos retornados ou descendentes de brasileiros e portugueses, genericamente chamados de agudás, ou seja, beninenses de origem fon ou mina que possuem sobrenome de origem lusitana, constituíram uma comunidade bastante influente nos negócios

negreiros antes e depois da proibição do tráfico. Milton Guran (1999), que também os denomina de “brasileiros” do Benim, destaca que, aparentemente irreconciliáveis, famílias de escravizados e de traficantes ainda no século XIX, no auge da escravidão, se articularam em torno de uma referência identitária comum, formando assim um novo grupo étnico local.

É a partir desse fluxo e refluxo africano-diaspórico que este capítulo se constrói. Angélique Kidjo, nascida em Uidá, conviveu com a tradição dos agudás em sua infância. Quando decidiu fazer a trilogia, a presença deles em suas memórias a conectava não só a narrativas dessa comunidade, mas também a uma extensão da história dos retornados para além de Uidá, já que pelo lado materno, de origem iorubá, há indícios de membros dos Kidjo que passaram pela Bahia, mas se fixaram na Nigéria.

Devido à proximidade entre os portos principais do tráfico na Costa dos Escravos, embora dominados por reinos rivais, as cidades de Uidá e de Lagos (Nigéria) foram os entrepostos que mais receberam ex-escravizados do Brasil. Segundo Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 151), Lagos passou a ter uma comunidade de retornados tão importante quanto a de Uidá, onde também eram chamados de agudás, mantendo com a Bahia um comércio de produtos naturais e manufaturados, como azeite de dendê, cabaça, noz de cola e panos da Costa entre os mais importados da África no período pós-tráfico.

A grande quantidade desses itens comprados por comerciantes baianos mostrava o interesse religioso dos seus clientes, especialmente africanos de origem iorubá ou “crioulos” que cultuavam orixás em Salvador. Ter um produto vindo direto da África para aqueles que não podiam ir era uma forma de preservar na diáspora os vínculos de uma memória individual e coletiva. Isso demonstra a rede de contatos comerciais numa outra chave de capital, cujo lucro não era mais baseado na compra de gentes como fardo, marcados a ferro e fogo, mas na negociação de um patrimônio ancestral legado pelos que sobreviveram. Sua continuidade é a resistência ao não-apagamento de suas tradições.

Na primeira parte do capítulo, faço esse movimento pelo Atlântico para traçar ancestralidades beninenses e baianas a partir da concepção do álbum *Black Ivory Soul* (2002). É interessante pontuar como eu mesmo me vi nessa trama transatlântica ao ouvir pela primeira vez Angélique Kidjo, já que a descobri através de uma pesquisa no *Google* sobre parcerias e projetos musicais entre baianos e africanos. Vários *links* de *sites* foram listados, mas especialmente um me chamou a atenção por informar a divulgação de uma música chamada “Bahia”.

A curiosidade tinha um certo fundamento, pois pensei que a canção fosse uma regravação de “Bahia”, título de duas letras de Ary Barroso: a primeira de 1931; e a segunda, a versão registrada nos Estados Unidos de “Na Baixa dos Sapateiros”, de 1938. Como eram músicas antigas que retratavam a Bahia, leia-se Salvador, principalmente a última que ficou mais conhecida no exterior, deduzi que aquela artista tivesse se interessado pelas imagens de uma Bahia negra inventada pelo compositor em sua série de sambas-exaltação nacionalistas, nas quais a Bahia era uma reserva de autenticidade afro-brasileira.

Ao navegar pela página “linkada” e, conseqüentemente, acessando o áudio da gravação, descobri que a letra era cantada em uma língua até então difícil de entender, mas que já me avisava pelo ritmo do samba-reggae que não tinha nada de Ary Barroso. A voz de Angélique ecoou forte e me encantou. Ao investigar melhor, a revelação: “Bahia” era uma canção inédita de uma cantora beninense, em parceria com seu marido francês, e a letra em iorubá falava do desejo da cantora de atravessar uma ponte que a reconectasse à Bahia a partir de Uidá.

A conexão que aqui pretendo realçar está encruzilhada nesta “ponte” que Angélique Kidjo criou em seu segundo álbum da trilogia. *Houeda, Uidá e Agudá: narrativas baianas, memórias beninenses* mapeia essas tradições culturais e religiosas na criação da cantora. Embora convivesse nos mesmos ambientes dos agudás, Angélique não sabia como eles se formaram, até porque ela morava em uma cidade de predominância linguística ewe-fon, cujas subdivisões étnicas abrangiam povos fon, gun, mahi, mina e houeda, sendo esta última a principal etnia do Reino de Uidá antes de ser integrada ao de Daomé. Seu pai é de origem pedah, um grupo dos houedas, estabelecido na parte mais litorânea do reino chamada de Glehué, antigo nome da cidade de Uidá.

Na segunda parte, *Angélique Kidjo e Carlinhos Brown: vozes e tambores cruzados no Atlântico afro-baiano*, destaco a própria produção do álbum na Bahia. Ao escolher por realizar seu trabalho em Salvador, Angélique repete a mesma estratégia de criação do disco anterior, *Oremi*. Artistas baianos, como Carlinhos Brown e Gilberto Gil, fizeram parte desse projeto. As referências africanas na música desses dois compositores já eram conhecidas por Angélique Kidjo desde quando ela morava em Paris, no caso de Gil. “Refavela” ganhou uma versão em fon. A inserção desta música no álbum deriva dessa imagem de refluxo diaspórico, que no contexto em que foi gravada por Gilberto Gil, em 1978, representa para Angélique a sua própria ideia de travessia musical. Da mesma forma, em relação à parceria de Brown em três canções. O primeiro

contato de Angélique com o baiano foi através de sua participação como percussionista e compositor no álbum *Brasileiro*, de Sérgio Mendes, ganhador do *Grammy* de melhor álbum de *world music*, em 1992.

A dedicação de Angélique ao projeto de *Black Ivory Soul* envolveu pesquisa nos livros de Pierre Verger. Teve até um contato com Jorge Amado em Paris. Sobre Verger, uma foto tirada por ele em sua visita a Uidá na década de 1950, flagrou uma tia de Angélique que participou de seu ritual de batismo. Esta revelação motivou muito Angélique em sua produção na Bahia do ponto de vista afetivo e espiritual. Sua passagem por Salvador teve também visitas a terreiros de Candomblé e a instituições beneficentes para crianças na área de música. Para ela, essas conexões foram fundamentais para enfeixar em seu álbum uma perspectiva de diáspora que representasse sua *performance* como artista, ou seja, à medida que sua trilogia avançava, esse papel artístico, intelectual e social figurava como a própria concepção dela de mediação de memórias e ancestralidades africanas no Atlântico negro.

4.1 Houeda, Uidá e Agudá: narrativas baianas, memórias beninenses

Pierre Verger define quatro ciclos de tráfico entre Bahia e África: o da Guiné, durante a segunda metade do século XVI; o de Angola/Congo no século XVII; o da Costa da Mina, durante os três primeiros quartos do século XVIII e o da baía de Benim, entre 1770 e 1850. O fluxo de escravizados fon-falantes do reino do Daomé, denominados de jeje na Bahia, corresponde aos dois últimos ciclos; e a dos iorubás, os nagôs, mais no último (VERGER, 1997, p. 9).

Embora os fons tenham sido trazidos por mais tempo em relação aos iorubanos, foram estes que, segundo Verger, mais influenciaram os usos e costumes africanos na Bahia devido à entrada maciça deles no século XIX. Este quesito numérico decorre sobretudo das alterações de oferta e procura entre traficantes e fornecedores na África e, conseqüentemente, da mudança de rota dos navios saindo mais dos portos de Lagos e Badagri (Nigéria), tornando-se as principais praças de comércio de africanos de língua iorubá.

Yeda Pessoa de Castro (2005) fala em “continuismo metodológico” ao se referir a uma interpretação etnográfica ainda recorrente nas pesquisas da primeira metade do século XX sobre os falares africanos na Bahia estudados por Nina Rodrigues em *Os africanos no Brasil*. Ele

ênfatisa o repertório iorubá, associado ao candomblé de nação nagô-queto, em detrimento dos cultos de origem banto (ou congo-angola) e ewe-fon (ou jeje-mahi). Como esses dois povos foram os primeiros a serem escravizados na Bahia, o número de falantes vivos era menor do que os de iorubá quando da coleta das informações pelo autor, o que teria direcionado uma conclusão de superioridade étnica tanto de “pureza” linguística quanto de preservação de rituais sagrados (CASTRO, 2005, p. 53).

Nina Rodrigues assim mesmo considera que a convivência em Salvador de africanos jejes e nagôs teria constituído um paralelismo de culto nos terreiros de Candomblé, denominando-os de jeje-nagô, ainda que os orixás fossem as divindades de maior presença nesses ritos em relação aos vodus. Luis Nicolau Parés (2007), ao tabular as informações sobre a composição étnicorracial da população negra (escravizada e liberta) nas duas primeiras décadas do século XIX, identifica a supremacia de jejes entre os alforriados, quando do início do aumento da entrada de nagôs. Segundo ele, essa presença ainda alta de jejes desempenhou um papel relevante no processo formativo do candomblé: “Este fator demográfico, embora não seja determinante, pode ter contribuído para uma predominância do culto de voduns na institucionalização do Candomblé” (PARÉS, 2007, p. 74).

A “nagoização” cresceu muito entre a metade e final do século XIX, se estendendo até o século XX, com o aumento dos terreiros nagô-queto. Contrários a este fenômeno de supremacia nagô, alertam para o uso de termos e expressões de origem fon até hoje nos rituais de orixás. Embora possa parecer uma disputa de uma nação com a outra, as relações interétnicas dessas matrizes do Candomblé baiano já aconteciam na Costa dos Escravos antes e durante o processo de escravização de povos ewe-fon e iorubá, por conta mesmo dos inúmeros contatos e migrações desde o século XVI. Portanto, nada de novo. É certa também a inferência da nação congo-angola nessa constituição da religiosidade afro-brasileira, mesmo vinda de outra região africana e de um ciclo escravista mais antigo. Em vez de se pensar numa divisão pelo viés da “pureza”, antes deve-se entender que todas desempenharam o papel de uma reterritorialização de ancestralidades, as quais compreendiam a base de toda a formação identitária do sujeito africano, tão necessária à resistência antiescrava e à continuidade de suas tradições.

Angélique Kidjo viveu essa experiência cultural e religiosa entre fons e iorubanos dentro de casa e isso fez com que sua carreira tivesse uma diferença pela diversidade musical em relação

à maioria dos artistas africanos de sua geração. Orgulha-se de falar essas e outras línguas do Benim e de incorporá-las às suas letras e *performances*.

*The Fon and Yoruba have very similar gods, but with different names. Heviosso, the god of thunder for the Fon, is the famous Shango for the Yoruba. There is Ogun who is the Yoruba god of metal and Legba the Fon god who is the messenger for all of them. There is also Mami Wata, as she is called in Fon, the white and blue goddess of the sea whom the Yoruba call Yemandja. (...) Having a Fon dad and a Yoruba mom put me in a special place. It gave me access to so much culture and music. The songs and dances and the ceremonies are different, but they have coexisted for hundreds of years.*⁶⁴ (KIDJO, 2014, p. 28-9).

Ao chegar a Salvador, ela entendeu essa presença iorubana nos candomblés baianos, mesmo sabendo que os fon-falantes também deixaram seus voduns na tradição local através das informações obtidas no livro *Dieux d'Afrique: culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*, de Pierre Verger (1995). A obra é composta por 160 fotos tiradas em diferentes lugares da África, mas especialmente no Daomé, atual Benim, somando 111 fotos, cuja maioria era de cerimônias de voduns em Uidá e Porto Novo, outra importante cidade de retornados no país.

Em *Black Ivory Soul*, Angélique compõe com Carlinhos Brown a canção “Iemanjá”, a única letra no álbum dedicada a uma divindade do Candomblé, que é de origem iorubá. Escrita em fon, a música é marcada por um ritmo lento, que se assemelha a um mantra ou canção de ninar pela suavidade com que as vozes da cantora e *back vocals* são arranjadas para a melodia, harmoniosas entre instrumentos percussivos e de cordas. É uma das mais representativas canções do álbum, tanto pela parte sonora (que remete ao movimento das ondas do mar, elemento sagrado que fundamenta a ideia de travessia de Angélique) quanto pela letra (que evoca a imagem de Iemanjá como protetora e maternal de negros baianos e africanos nesse contexto de produção da trilogia).

*Oun,oun oun oun ,oun oun oun oun,oun oun
Oun oun oun, oun oun oun*

⁶⁴ “O Fon e o Yoruba têm deuses muito semelhantes, mas com nomes diferentes. Heviosso, o deus do trovão para os Fon, é o famoso Xangô para os iorubás. Há Ogum, que é o deus Yoruba do metal e Legba, o deus Fon, que é o mensageiro de todos eles. Há também Mami Wata, como ela é chamada em Fon, a deusa branca e azul do mar que os iorubá chamam de Yemandja. (...) Ter um pai Fon e uma mãe iorubá me colocou em um lugar especial. Isso me deu acesso a muita cultura e música. As músicas, danças e cerimônias são diferentes, mas coexistem há centenas de anos.”

Iyé iyé mandja aa
Eyin nin iya gbogbo wa
Edjadé,èdjadé kè wa djo
Kpèlou wa ,
I manifesta
I manifesta maman
I manifesta èdahoun o
Ewa djo kplèlou wa o
Kawa foun yin nin ifè
Eyin la wa m'kpé lenin o
Ayé yi ofè ran okan balè
Edjo èdahoun
Yémandja,dahoun

Yémandja ooo
Yémandja oooo
Yémandja oooo
*Yémandja oooo*⁶⁵

Assim como Iemanjá é muito cultuada em Salvador, a Mami Wata, a Rainha do Mar para os fons, representa um dos vodus mais conhecidos e venerados do Benim. A importância dela é tão sagrada em Uidá que sua estátua foi construída no lugar da Árvore do Esquecimento, na Rota dos Escravos, que era por onde os africanos presos caminhavam acorrentados até o embarque nos navios negreiros.

Segundo narrativas do tráfico, após serem separados por sexo, os homens davam nove voltas nessa árvore e as mulheres, sete. O rito de passagem era uma tentativa de apagamento de suas identidades. A partir dali não seriam mais donos de seus próprios corpos. A história de seus povos estava fadada à extinção, mas sabemos que foi um esforço inútil, na medida em que aqueles que não morreram na travessia, construíram pontes por onde memórias e ancestralidades se conectavam a uma nova experiência.

Mami Wata, ao ser erigida onde se tentava demarcar o último ponto de contato dos africanos com suas origens, restaura esse vínculo a partir de sua presença desde aquele momento como protetora pelos mares da diáspora. O mar era um ambiente tão especial na economia da escravidão que eram realizados rituais específicos, como oferendas de joias e animais, com o intuito de parar as tormentas. Só assim os navios poderiam ancorar e zarpar com segurança,

⁶⁵ “Yemandja você é a mãe de todos nós/ Venha, venha, por favor e dance conosco/Manifeste-se, mamãe/Precisamos dessa paz do coração que você está nos dando/ Venha e dance conosco/Para nos dar e mostrar nosso amor/ Você é o que estamos chamando hoje/ Sabendo que você vai nos dar paz de coração”.

evitando um duplo prejuízo para os traficantes: o naufrágio das embarcações com a carga humana comprada (PARÉS, 2016, p. 304-5).

A fúria de Mami Wata não era facilmente controlada. Se na travessia morressem e jogados ao mar, no seu colo os africanos iriam deitar, mas seus espíritos para a África retornariam. Uma árvore centenária, chamada de *Árvore do Retorno*, também plantada em Uidá, guarda até hoje os espíritos não só dos escravizados, mas de todos seus descendentes nascidos nas Américas. Sua longevidade é regada pela ancestralidade, que por sua vez é o fundamento das memórias do Atlântico negro.

Para Eduardo Oliveira, a ancestralidade é uma categoria de relação e de ligação, pois não há ancestralidade sem alteridade, sem o Outro como referência de interação social; da mesma forma não existe ancestralidade sem trocas, sem diálogos, a partir dos quais os elementos constitutivos da cosmovisão africana potencializam e reinscrevem suas memórias na diáspora. E essa experiência, ainda segundo o autor, não seria ela completa se a ideia de inclusão não for entendida como mais uma característica da ancestralidade: “Ela é o mar primordial donde estão as alteridades em relação. A inclusão é um espaço difuso onde se aloja a diversidade. Inclusão está ancorada na experiência negroafricana em solo brasileiro, que mantém e **atualiza** sua forma cultural seja na capoeira angola, no Candomblé tradicional, na economia solidária das favelas, etc.” (OLIVEIRA, 2012, p. 40. Grifo meu).

Na letra “Iemanjá”, Angélique canta a imagem de acolhimento e afeto maternos que a figura da deusa do mar fon ou iorubana apresenta em suas mitologias. Em um momento de necessidade, sua presença traz alívio e acalma os ânimos: “Iemanjá, você é a mãe de todos nós/ Venha, venha por favor e dance conosco/ Manifeste-se, Mama/ Nós precisamos dessa paz no coração que você nos dá”. É esse repertório africano como forma de articulação entre identidade, travessia e memória a que Angélique remete em seu projeto. A atualização de que fala Eduardo Oliveira recompõe a presença fraturada causada pelo aparte espaço-temporal da escravidão, que na música de Angélique se manifesta através da ancestralidade, o nascimento para a vida.

Iemanjá em iorubá é *Yèyè omo ejá* (“Mãe cujos filhos são peixes”), segundo Pierre Verger (2018, p.1996), não só da água doce, de onde o orixá oriunda, mas também do mar, onde seu lugar de culto foi assentado nas Américas. Angélique reinscreve essa referência da criação no verso “Iemanjá, você é a mãe de todos nós”. Iemanjá almagama com seu axé todas as correntes e marés diaspóricas do Atlântico negro. Ela potencializa a maternidade como característica

fundacional de uma comunidade no âmbito do que já falamos sobre feminismos negros africanos. As mulheres iorubanas alinhavam a trama da família de modo a não perder a continuidade das relações afetivas e sociais de seus membros. Iemanjá aciona esse dispositivo ancestral que reforça os fios da memória e da identidade afrodiaspóricas.

Para Jean-Godfroy Bidima, filósofo camaronês, a questão da identidade se encontra na constituição da “memória africana” tornada o ponto nevrálgico pelo qual a história africana se reconstitui. A travessia dos sujeitos por essas narrativas e tradições se ocupa dos devires, na medida em que sua relação com essa memória não é feita de lugares inalterados, mas de registros e indicadores, cujas referências serão sempre atualizadas a partir das negociações e interações disponíveis na diáspora: “Esses “lugares de memória” indicam que todo “lugar de memória” é um **chamado** e um **trânsito** para os “não-lugares da memória”. **Chamado**, primeiro, para liberar no seio de uma memória os elementos ainda não efetivados e que estão em sofrimento, **trânsito**, em segundo lugar, pois todo o conteúdo da memória está exposto à corrosão do devir” (BIDIMA, 2002, p. 6, grifos do autor).

Edmilson de Almeida Pereira (2013) pontua nessa linha da “memória africana” a relevância das práticas do sagrado como “estimuladores de vivências sociais e de criações estéticas”, na medida em que apresentam valores éticos e estéticos de identificação do afro-brasileiro, muitas vezes não percebidas devido às lacunas deixadas pela amputação do texto africano das narrativas de identidade nacional. Os mecanismos de continuidade dessas referências ligadas às fontes tradicionais africanas têm na ancestralidade a sua principal base de redimensionamento material e simbólico: “A memória desse mundo [africano] continua lá, no lugar onde as experiências visíveis e invisíveis provocam nossa consciência e nos ajudam a entender que não somos o ponto final de uma trajetória histórica mas, sim, um elo, entre outros, na formação de uma larga cadeia de eventos sociais, políticos, históricos e culturais” (PEREIRA, 2013, p. 87).

Em sua passagem por Salvador para a realização do álbum, Angélique teve contato com o Candomblé em dois momentos no Ilê Axé Opô Aganju: primeiro, quando assistiu a uma cerimônia; e depois, um encontro com o babalorixá do terreiro, Obarayi, Pai Balbino de Xangô. Nesses contatos, os “lugares de memória” repercutiram ancestralidades sintonizadas ao culto de orixás, mas também de eguns, na medida em que ambas as ritualidades tem elementos sagrados e religiosos com os quais Angélique sempre interagiu no Benim.

Juana Elbein dos Santos esclarece que os nagôs diferenciam orixá de egum. Cada um tem seu terreiro de culto, sua liturgia. Embora seus limites sejam tênues, os fundamentos se distinguem a partir de um princípio básico: os eguns são os ancestrais concretos e reais, ou seja, são os pais ou genitores humanos; e os orixás, os criadores simbólicos e espirituais, os ancestrais divinos (SANTOS, 2008, p. 103).

Os principais terreiros de Baba Egum se fixaram em Itaparica, dos quais o da família Daniel de Paula é uma das mais antigas e ainda atuantes. O Pai Balbino é descendente desta linhagem, embora tenha sido iniciado por Mãe Senhora como filho de Xangô no Ilê Axé Opô Afonjá. Mesmo entre essas duas experiências de culto, portanto, conhecedor dessas diferentes invocações ancestrais, ainda assim, Obarayi revelou o quanto as memórias afrodiaspóricas operam narrativas desconhecidas, mas latentes de devires sempre que sujeitos acionam essa tradição.

Julio Braga sinaliza que o culto de Baba Egum tem dois tipos de ancestrais divinizados: parentesco por consanguinidade, cuja linhagem remonta aos antepassados de uma família, e parentesco religioso, cuja relação se dá por laços de interesses e afinidades pessoais e de sociabilidade sagrada. Ou seja, terreiros de Baba Egum têm vínculos tanto com a tradição parental quanto extraparental, a partir de uma matriz consanguínea. É uma estratégia de fortalecimento da ancestralidade por meio da “herança reconhecida e recriada nas comunidades religiosas e no campo subjetivo da herança africana reivindicada ou simbolicamente construída como pressuposto de uma identidade afro-brasileira” (BRAGA, 2006, p. 77-78).

Angélique fala em seu livro que Pai Balbino cantou para ela uma música para Exu, a qual ele costumava sempre ouvir de uma das mais conhecidas e poderosas mães de santo da Bahia, mas que não compreendia completamente o seu significado. Quando ela traduziu os versos da letra, o pai de santo se emocionou a ponto de chorar. Angélique ficou surpresa como aquela música tinha sobrevivido por séculos fora da África e ter ficado intacta com todas as suas palavras e sons na memória dele (KIDJO, 2014, p. 156).

Não foi possível identificar que canto para Exu foi esse, mas pela referência ao orixá das encruzilhadas, do abre-caminho e do movimento, a força desses trânsitos e travessias potencializaram esse encontro de Angélique na Bahia com sua ancestralidade, principal objetivo de seu projeto. Ela mobiliza essas memórias pelo Atlântico a partir da imagem da ponte, que está presente na sua canção “Bahia”, mas que perpassa todas as suas letras em forma de conexões e

cruzamentos musicais africanos. Exu opera nessa articulação de narrativas e textualidades com o intuito mesmo de dinamizar e fortalecer saberes africanos. Ele é o mensageiro a partir do qual toda uma rede de comunicação ancestral se corporifica por onde passa.

A mesma emoção que o babalorixá teve ao ouvir a tradução da música de Exu, Angélique também experimentou durante a festa no terreiro. Embora não soubesse falar português, sentiu-se em um ambiente familiar por causa das músicas cantadas em iorubá. Sua comunicação se dava em um sentido que ia além da formalidade e funcionalidade da língua:

*I had the feeling there were two of me, one who was there listening to the people around me speak Portuguese, and, at the same time, one who was hearing the traditional songs in Yoruba and following the entire sequence of the procession and the trance, just as if I was at home. It was surreal*⁶⁶ (KIDJO, 2014, p. 156).

É interessante como Angélique usa o termo *home* (casa) como representação de lugar de intimidade e de esteio espiritual, onde ela se sentia estrangeira pela língua que não falava. No entanto, a língua como dispositivo simbólico de identidade se materializou em outros elementos sensoriais, cujas referências culturais se desdobravam a cada passo dado em Salvador, como os gestos e as falas das pessoas, a vegetação, o clima e o cheiro da cidade: “*With the very first whiff o fair, I breathed, I thought, ‘This isn’t possible. I can’t be home’. But, in some ways, I was*”⁶⁷ (KIDJO, 2014, p. 152).

A língua é um registro de vozes dispersas, mas que através dos signos em rotação se atualizam à medida que algum som ecoa memórias, narrativas e poéticas. É o que Paul Zumthor chama de “intervocalidade”, ou uma rede de vozes que se movem a partir da *performance* de seus intérpretes numa escala de tempo e espaço largo e indefinido, latente de reinscrição, entreaberta ao imprevisível e à criação contínua: “A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante. (...) O dado tradicional existe, virtualidade tanto poética quanto discursiva, na memória do intérprete e, geralmente, na do grupo a que ele pertence” (ZUMTHOR, 1993, p. 144).

⁶⁶ “Eu tive a sensação de que eram duas de mim. Uma que estava escutando as pessoas ao meu redor falando português e, ao mesmo tempo, uma outra que estava ouvindo as canções tradicionais em iorubá e acompanhando a sequência inteira do cortejo e do transe, como se eu estivesse em casa”.

⁶⁷ “Com o primeiro cheiro de ar que eu respirei, eu pensei: Não é possível. Eu não posso estar em casa. Mas, de alguma maneira, eu estava”.

A canção “Bahia” representa esse movimento que Angélique vocaliza entre esses dois mundos: o da diáspora e o de sua terra.

*Ilé ti babawa djinan
Awa fê lolé
Bahia ilou ti awa lenin
Okpè gan si ilé
Ogun ti awon agbalagba
Shé kalè foun wa o
Logbé wa lo si Bahia
Gbé gbogbowa kpo*

*Bahia, Bahia, Bahia
Bahia, Bahia, Bahia*

*Odjo ikpadé wa m'bowa o
Ti ale rira wa
Ewa ka moura foun odjo yin
Ninou oyaya*

*Oluwa foun wa ni ayé
Edjè ka du kpè
Bahia kpa gbogbowa kpo
Iréti wa lonan*

*Aburo, orè ni gbogbowa
Ewa ka lolé
Aburo, ibi kan ni wao
Kamura si ifè
Ouidah ni ilé ti Bahia
Ti émin mon wa, ri yin lénin o⁶⁸*

A ponte que liga as duas casas de Angélique está assentada em uma base ancestral cuja fluidez do espaço faz emergir memórias encruzilhadas. Essa experiência é mediada por referências que transitam por fronteiras cujas linhas divisórias se reterritorializam constantemente em um outro tipo de fluxo e refluxo traçado outrora pela escravidão.

⁶⁸ “A Bahia está tão longe da terra-mãe/ Mas o espírito ainda está vivo/ Um dia nos reuniremos/ Eu quero atravessar essa ponte/ Que via de Uidá à Bahia/ A terra dos nossos ancestrais é tão longe/ Nós queremos ir para casa/ Bahia está muito longe da terra-mãe/ A herança que os nossos ancestrais/ deixaram para nós/ traz-nos de volta à Bahia/ e permite que todos nós nos unamos / E permite que todos nós nos unamos/ O dia da nossa união/ Para nos vermos está chegando/ Vamos nos preparar para esse dia/ de felicidade/ Deus nos dá a vida/ Vamos ser gratos/ Pois a Bahia, mantendo as tradições vivas/ Nos reúne/ A recompensa de nos unirmos/ Ainda está por vir/ Irmãos, somos amigos/ Vamos para casa/Irmão, somos um só família/ Ouidah é a casa da Bahia/ Uidá me leva pela ponte que vai até a Bahia”

“Bahia” começa com voz e violão, introduzindo as primeiras estrofes da canção num tom ameno e nostálgico. Após essa parte e com uma breve pausa, o repique e o tambor do samba-reggae tomam o arranjo da música e se tornam a identidade sonora da composição. A escolha por este ritmo por Angélique, que é a marca da música soteropolitana desde os anos de 1980, conhecida por *Axé Music*, representa um processo criativo em terras baianas que ecoou mundo afora com o Olodum, reativando a ideia de Bahia como espaço de uma diáspora africana na condição de emissora e receptora de elementos materiais e simbólicos negros. Ou seja, a Bahia seria um dos pontos de intercâmbio dessas rotas transnacionais de narrativas e discursos afro-diaspóricos.

A percussividade da música afro-baiana tem sua base sonora nos atabaques dos terreiros de Candomblé. Esses contextos musicais de trocas rítmicas e temáticas eram também comuns no Benim em torno dos rituais de vodu. Para Angélique, isso era o máximo em termos de realização artística para os objetivos da trilogia. Estabelecido entre o uso de instrumentos percussivos e da voz, o samba-*reggae* já na própria grafia sinaliza uma “crioulidade”, na configuração aqui de Edouard Glissant como resultante imprevisível de “rastros/resíduos” africanos na diáspora.

Na Bahia, essa imprevisibilidade musical saiu da baqueta de Neguinho do Samba, percussionista que cresceu frequentando festas de terreiro e tocando em grupos de samba durante o carnaval até forjar uma estética que não só ficou no plano musical, mas também no político, já que essa estética afro-baiana estava em ebulição desde a década de 1970 com a renascença dos blocos afro como o Filhos de Gandhi e o Ilê Aiyê, ou a “re-africanização” cultural conectada a movimentos negros por direitos civis nos Estados Unidos e Caribe, como Black Power e Rastafarianismo, ou à África pró-independência de colônias europeias.

“Bahia” foi a primeira música escrita para o álbum e se constitui a canção-conceito desse trabalho. As outras canções gravitam em torno dela, formando assim uma malha sonora cujos fios se imbricam e reforçam a proposta de Angélique de uma circularidade de memórias entre a Bahia e o Benim a partir da evocação ancestral como centralidade desse trânsito pelo Atlântico.

Nos versos “*Ogun ti awon agbalagba/ Shé kalè foun wa o/ Logbé wa lo si Bahia/ Gbé gbogbowa kpo*” (A herança que os nossos ancestrais/ deixaram para nós/ traz-nos de volta à Bahia/ e permite que todos nós nos unamos), Angélique recorre a essa força ancestral da qual ela não prescinde para restituir caminhos apartados de uma genealogia, que, mesmo dispersa por

vários cenários diaspóricos, ainda ecoa vozes e emite sinais de resistência africana. Nessa clave de leitura, a cantora performatiza uma mediação a partir de um corpo que ubiquamente encruzilha rotas, move-se por partidas e chegadas e que se multiplica por “Áfricas inscritas, / reescritas, / subscritas” (CORREIA, 2013, p. 51).

Nas partes que abrem e fecham a letra, que em composição musical se chama de interlúdio, ou seja, um intervalo entre uma canção e outra ou dentro da própria canção, a imagem desse recurso de travessia ou ligação entre as partes da música se integra com a da ponte que Angélique insere no verso. Espaço ao mesmo tempo intervalar e liminar a ponte é referência não só material como também simbólica nesta passagem.

A própria cantora se reveste de mensageira e guia quando canta “*Ouidah ni ilé ti Bahia/ Ti émin mon wa, ri yin lénin o*” (Uidá é a casa da Bahia/ Uidá me leva pela ponte que vai até a Bahia”). A *performance* ágil e dinâmica com que Angélique se apresenta nos palcos e na sua agenda política realça esses elementos transitórios, mas a partir de um lugar de origem, iniciático. Quando une Uidá e Bahia nessa passagem pelo Atlântico, ela abre novos caminhos de retorno a uma memória ancestral que não trabalha com binarismos de antes/depois, mas com a ideia de circularidade representada na imagem da serpente engolindo o próprio rabo conhecida por Oroboros (do grego “ouro”, cauda; “bouros” devorar). Para os fons, seria a serpente Dan; para os iorubás, Oxumaré,

O arco-íris que identifica o vodu e o orixá é a ponte que liga o Céu e a Terra, transformando os dois níveis em um só, o todo. O culto à serpente Dan, no Benim, é um dos mais importantes no vodu. Em Uidá, como já falamos no primeiro capítulo, é o animal mais sacralizado pelas famílias, na medida em que sua mitologia é interpretada como fundamental para a longevidade da vida, a partir da fertilidade e da renovação. Tudo isso é movimento e cíclico. Para Angélique, essa ponte sobre o Atlântico faz parte desse ciclo que reforça a continuidade de uma tradição por uma demanda inescapável da ancestralidade. Retornar a Bahia como sua casa é poder reconectar-se à sua própria história e fazer com que Pai Balbino se encontrasse também nessa permanente passagem pela ponte da memória.

4.2 Angélique Kidjo, Carlinhos Brown e Gilberto Gil: vozes e tambores cruzados no Atlântico afro-baiano

Black Ivory Soul seguiu a mesma estratégia de produção de *Oremi*: convidar músicos, cantores e compositores locais para formar uma rede transatlântica de música negra na Bahia, tal como foi possível fazer nos Estados Unidos. Esse intercâmbio afro-diaspórico teve em Salvador seu enclave mais significativo em termos de número de criação de letras originais por Angélique com esses artistas. E Carlinhos Brown foi seu parceiro principal. A forma intensa e criativa como o baiano compunha suas músicas a impressionou muito e ambos, envolvidos no clima desse intercâmbio sonoro entre a Bahia e o Benim, fizeram seis músicas, das quais três foram inseridas no álbum: “Tumba”, “Okan Bale” e “Iemanjá”.

A carreira internacional de Carlinhos Brown teve estreia com sua participação no álbum *Brasileiro* (1992), de Sérgio Mendes, que venceu o *Grammy* de melhor disco de *world music*, o segundo ano de premiação dessa categoria. Brown já era conhecido em terras brasileiras e, principalmente, soteropolitanas desde a década de 1980, quando do surgimento da axé music como uma nova estética negra no mercado fonográfico brasileiro.

Músico orgânico, no sentido autorreferencial de sua formação tanto religiosa quanto artística em uma comunidade negra de Salvador, o Candeal Pequeno, Carlinhos Brown é um percussionista que, inserido no ritmo da música afro-baiana já consagrada por blocos afro como Ilê Aiyê, Muzenza, Malê Debalê, Araketu e Olodum, suplementou, com sua *performance* gestual, visual e sonora o samba-reggae, criando um estilo afro-*pop* baiano que o catapultou para um circuito de artistas africanos ou diaspóricos na indústria da música internacional.

Com a criação da Timbalada, em 1993, Carlinhos Brown, que já vinha num crescente midiático solo, popularizou-se ainda mais, ao ponto de o público e a crítica não dissociarem as duas produções, na medida em que muitas das canções da banda serem de sua autoria e, no Carnaval, a sua presença ao lado do grupo, que também tinha seus vocalistas, ser a apresentação mais marcante, sempre aguardada por suas novidades performáticas, como figurinos, arranjos musicais, falas, coreografias.

Segundo Ari Lima, a Timbalada “se insere em uma política de valorização de estéticas populares e afro-baianas” (1997, p. 60), como o uso do timbau na base percussiva da banda, cuja sonoridade se assemelha aos atabaques de Candomblé, mas numa configuração diferente, já que

os atabaques consagrados aos orixás são chamados de “*rum*” (grande), “*pi*” (médio) e “*lé*” (pequeno). Essa e outras inserções evidenciam o investimento de Carlinhos Brown numa autoestima negra a partir de elementos simbólicos e materiais de uma ancestralidade africana, mas numa clave que não apenas explorasse uma tradição temática e rítmica dos antigos blocos afro, ou seja, a Timbalada redesenhava uma identidade negra para além de uma leitura afro-baianocêntrica de negritude: “A Timbalada já nasceu no contexto tecnologizado e, apesar de ser responsável pela revalorização do timbau (que depois da ascensão da banda passou a fazer parte de todas as baterias de samba-*reggae*), sempre dialogou com os instrumentos harmônicos” (GUERREIRO, 2000, p. 174).

Como maior divulgador de sua própria cria, Carlinhos Brown também integrava a seu repertório outras sonoridades do Atlântico negro, como as afro-caribenhas. A partir dos seus álbuns individuais, em destaque no mercado europeu, especialmente o francês, onde, em 1996, recebeu o prêmio revelação do ano em *world music* pela Rádio França Internacional (GUERREIRO, 2000, p. 170), Brown demarcava uma territorialidade afro-baiana no contexto da música internacional. Os ecos desta nova estética baiana chegavam aos ouvidos de Angélique, que tinha inclusive uma versão de seu primeiro sucesso “Batonga” (1992) gravada por Daniela Mercury com o nome de “Saudade” (1994) e, posteriormente, em 2000, em parceria com a própria Daniela, fez a versão em iorubá da letra “Dara”, na qual cantaram juntas no álbum *Sol da Liberdade* da cantora baiana.

A “*musique baianese*” era na década de 1990 uma forma exclusiva de música brasileira até então conhecida pelos franceses devido à Bossa Nova e à Tropicália. Mesmo que João Gilberto, Gilberto Gil e Caetano Veloso fossem referenciados como representantes da Bahia, Carlinhos Brown era uma versão associada ao Carnaval e a uma africanidade cujos valores culturais davam o tom da expectativa do público em relação ao que James Winders (2006) chama de “*rhythms of the African diaspora*”. Essa Paris africana ou “*noir*” embora fosse uma realidade em termos de consumo através das grandes gravadoras que investiam nesse filão da *world music*, ou “*musique du monde*”, ainda era um problema no plano da cidadania para os africanos que imigravam para França.

Segundo Luciana Vasconcellos (2011, p. 168), a França foi um dos pioneiros na descoberta e desenvolvimento de carreiras de artistas estrangeiros, principalmente de artistas oriundos da África francófona, mas também incrementou a presença de artistas baianos na cena

francesa. A imagem de uma Bahia negra na *performance* de Carlinhos Brown era uma ideia de africanidade para além do mundo francófono e que potencializava outras imagens de diásporas. Angélique ainda estava baseada em Paris, mas já se articulava para se movimentar pelas sonoridades do Atlântico negro e produzir sua trilogia, atravessando literalmente por rotas que também desaguavam no porto da Bahia: “Eu comecei pela música tradicional e ela me permitiu escutar James Brown e Carlinhos Brown, sem perder a minha identidade. Porque todas essas músicas têm raiz na África. Eu sei de onde eu venho, mas talvez não saiba para onde eu vou. Mas eu sei para onde eu posso voltar.”⁶⁹

Ela chega a Salvador para realizar *Black Ivory Soul*, embalada pela força desta música afro-pop, cujo exemplo mais nítido da parceria entre ela e Brown é a canção “Tumba”:

Tumba, tumba, tumba, tumba yo
Tumba, tumba, tumba wa
Tumba é tumba é a, tumba é tumba éo

Tumba, tumba wamininyi dou ou wé lo
Tumba, tumba, n'doté kpon wé wa la
Tumba, tumba hin alo tché min yi dja wa lo
Tumba, tumba n'doté kpon wé wa la

Nounkonton dié mi wa yé
Wégoton dié han wa lo
Aton go dié min dou wé
Eningo dié ého kpè lo
Min wa nou min nin dja wa
Min bi sin afo nin sogbé
Awa djidjè man djro wé o wa
Oun yolowé wa dou wé

Chorus

Como sua passagem pela Bahia ocorreu próximo ao Carnaval, a experimentação em cima do trio elétrico do que produziram juntos foi para Angélique uma experiência artística inenarrável pois, sob o comando de Carlinhos Brown, o grupo de percussionistas da Timbalada tocou com ela “Tumba”. Em ritmo eletrizante, amplificado pela batida forte dos timbaus com

⁶⁹ “Angélique Kidjo reflete sobre o poder da música em entrevista exclusiva”, Jornal da Globo, 14 mai. de 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-da-globo/noticia/2014/05/angelique-kidjo-reflete-sobre-o-poder-da-musica-em-entrevista-exclusiva.html>. Acesso: 07 jan. 2018.

instrumentos eletrônicos, a marca sonora de Brown, a letra foi feita em fon para homenagear o público, que prestigia o artista e que se integra/entrega à sua proposta musical.

No encarte do CD, Angélique traduz para o inglês de forma resumida a letra da canção como “Tumba, tumba, get yourself ready for dancing. Tumba, tumba, I’m waiting for you” (Tumba, tumba, prepare-se para dançar. Tumba, tumba, estou esperando por você). Nos versos originais em fon “Tumba, tumba, tumba, tumba yo Nounkonton dié mi wa yé/ Wégoton dié han wa lo/ Aton go dié min dou wé/ Eningo dié ého kpè lo” (Primeiro, nós chegamos. Segundo, a música acontece. Terceiro, todos nós dançamos. Quarto, aplaudimos juntos), Angélique ressalta essa participação do público numa espécie de ritual performático, cuja sintonia valoriza o corpo como elemento de integração social e cultural.

A música é incluída no roteiro de suas apresentações, momento este no qual convida o público para dançar com ela no palco no encerramento dos shows. A sensação de cantar no Carnaval foi a de que estava numa ilha, enquanto todo o restante era um mar de pessoas contagiadas pela música. Essa experiência da participação do público na folia com seus artistas preferidos a impressionou muito, cantando e dançando todos juntos suas músicas ao longo de quilômetros sem parar. “Tumba” foi inspirada nesse sentido de unidade e pulsação coletiva baiana, que ela reencena em seus shows há mais de quinze anos, desde quando gravou, sendo um dos pontos altos de seu repertório.

Ao som dos timbaus, Angélique confirmou sua ideia de diáspora em torno das relações entre os territórios sonoros da Bahia e do Benim. A vibração rítmica que ela sentiu a fez declarar que ninguém consegue escapar aos ritmos afro-brasileiros, e no caso dela, africana, cuja formação musical se baseia nas músicas tradicionais, leia-se do vodu, seria como estar participando de uma cerimônia em Uidá, portanto se sentia em casa. A associação que ela faz com esse repertório beninense potencializou seu projeto na medida em que embora no primeiro disco ela tenha conseguido através de uma recriação musical com artistas afro-americanos, não teve a mesma sintonia ancestral em termos religiosos que ela encontrou em Salvador.

Em um estudo sobre as músicas tradicionais de rituais vodu como referência para a atual música produzida no Benim, o pesquisador Méline Bertrand Poda (2010) complementa o que Angélique Kidjo sempre pontua em suas falas quando perguntada sobre sua base musical. Segundo a autora, a construção de uma identidade beninense é reforçada pela música como

expressão mais marcante das etnias que compõem o país, cujas simbologias estão na tradição do vodu como ritualidade ancestral:

Les jeunes musiciens béninois de musique actuelle ont en commun une volonté de mêler tradition et modernité pour donner une originalité à leurs compositions musicales, demeurées pendant longtemps sous influences musicales étrangères. La principale influence béninoise qu'ils revendiquent dépasse la simple tradition musicale puisqu'ils se réfèrent tous au culte Vodoun et particulièrement à ses rythmes, tels qu'ils sont pratiqués dans les couvents lors des initiations ou dans les cultes familiaux. Ajoutés aux influences jazz et rap, mais aussi aux chorégraphies populaires, ces rythmes très reconnaissables (par leurs structures et par les instruments qui les jouent) donnent une sonorité particulière et une empreinte musicale unique, reflétant une identité local d'autant plus forte que le Vodoun est encore très largement pratiqué par tout les couches de la société béninoise⁷⁰ (PODA, 2010, p. 3).

A trajetória de Angélique Kidjo é citada pelo autor como exemplo de difusão dessa tradição musical fora do Benim, principalmente na Europa, onde, como já vimos a cantora teve inicial repercussão. O fato de Angélique mesmo sendo influenciada pela música estrangeira, ainda assim soube identificar nessa mesma sonoridade rastros sonoros de sua identidade musical. O *jazz*, o *soul* e o *funk* já compunham sua formação antes mesmo de sair do Benim para França. E lá, a partir de suas línguas de família, fon e yorubá, compunha canções que interagiam essas culturas expressivas de uma negritude vivida na diáspora.

“Agolo”, do álbum *Ayé* (1994), Angélique reproduz tanto na música quanto no seu videoclipe, o ritmo “tchinkoumey”, característico de um ritual vodu praticado em cerimônias fúnebres de origem étnica mahi, população de língua ewe-fon da região central do Benim. Segundo o autor, esse ritmo se popularizou nas décadas de 1960 e 1970, quando músicos o recriaram eletronicamente, surgindo assim um estilo chamado “tchink system”, que flertava com soul music, em ascensão nos Estados Unidos (PODA, 2010, p. 11).

Angélique Kidjo, como se vê, descende de uma tradução musical que já empregava elementos sagrados do vodu na música negra afrodiáspórica, que por sua vez se encruzilhava com

⁷⁰ “Os músicos jovens beninenses da música contemporânea têm em comum o desejo de misturar tradição e modernidade para dar uma originalidade às suas composições musicais, que permaneceu por um longo tempo sob influências musicais estrangeiras. A principal influência beninense que eles afirmam vão além da simples ideia de tradição musical, uma vez que todos eles se referem ao culto de Vodoun e particularmente a seus ritmos como são praticados em espaços sagrados durante as iniciações ou em cultos familiares. Somadas às influências do *jazz* e do rap, mas também às coreografias populares, esses ritmos são muito conhecidos (por suas estruturas e pelos instrumentos que os tocam) conferem um som particular e uma pegada musical única, refletindo uma identidade local tão forte quanto o Vodoun, que ainda é amplamente praticado por todas as camadas da sociedade beninense.”

uma herança musical africana, a partir da qual toda uma ancestralidade unificava a experiência do negro no mundo. Embora não afeito ao afrocentrismo, Paul Gilroy considera que a música no mundo do Atlântico negro tem uma centralidade singular, na medida em que, desde o cativeiro como escravizados, os negros potencializavam a comunicação entre si através desta expressão não só oral como gestual. A música cria assim uma base conectiva de textualidades cuja estética possibilita uma autocompreensão das diversas agências do negro na diáspora.

As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias. Ela utilizava as tradições separadas, mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo 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 (GILROY, 2001, p. 173).

Para Angélique, a conexão de que fala Gilroy, acontecia com a tessitura de uma malha transcontinental que ela mesma reforçou entre os músicos do Benim dentro e fora do país, quando já era a artista beninense de maior visibilidade no exterior. Este vínculo com suas raízes só aumentava o interesse da comunidade internacional por sua representatividade, na medida em que, malgrado um multiculturalismo exótico de pilhamento das afrografias no Ocidente, ainda assim, entre as décadas 1970 e 1990, o número de artistas africanos em circulação pelo mercado de música possibilitou uma nova configuração da África, com a criação de suas próprias formas de produção e distribuição de bens artísticos.

A música contemporânea no Benim é cruzada por vários estilos musicais criados em países vizinhos como Nigéria, Togo e Gana, considerados os maiores mercados de música do oeste africano. Esse trânsito entre línguas e culturas nigerianas, por exemplo, que assim como no Benim tem na sua base sonora as músicas de suas etnias, cria uma empatia com o público jovem, pois condiz com a prática do vodu da maioria da população beninense, cujos números chegam a 75%, mesmo quem se declara cristão, evidenciando assim um sincretismo religioso recorrente em sociedades colonizadas na África (PODA, 2010, p. 76). Um maior acesso a redes sociais e a canais de televisão internacionais, cujos programas de música africana são um dos mais assistidos da grade, expandiu esse raio de recepção e informação sobre a música produzida na África e fora dela por imigrantes ou descendentes deles na França ou Inglaterra.

Na década de 1970, essa rede ainda tinha no rádio seu principal difusor. E foi através dessa experiência radiofônica que Angélique teve contato com música brasileira, embora nas manifestações dos agudás em Uidá ela já recebesse essas ondas sonoras de uma música afro-brasileira reterritorializada pelos escravizados retornados à África. Tom Jobim, Caetano Veloso e Roberto Carlos compunham essa variedade de gêneros brasileiros ouvidos por Angélique, mas foi na década seguinte, tão logo ao chegar em Paris, em 1983, que o impacto da música de Gilberto Gil a entronizou a uma referência mais negra da música brasileira: *“Hey, this is my music; it comes from where I come from”*⁷¹ (KIDJO, 2017).

Uma das músicas de Gilberto Gil que marcou Angélique foi “Refavela”, do LP homônimo de 1977. A identificação imediata com a música de Gil revela uma proximidade tanto sonora quanto social. A letra foi escrita após participação dele no 2º FESTAC – Festival Mundial de Arte e Cultura Negra em janeiro daquele ano, em Lagos, na Nigéria. A concepção de continuidade de *Refazenda* (1976), de aprofundar “a questão da revisita” a territórios periféricos (o rural foi o primeiro) ficou mais evidente para Gil na África. Ele já tinha pensado a favela brasileira como espaço antípoda do centro ou de uma ideia de civilização moderna, mas ao conhecer Lagos e sua caótica infraestrutura urbana, especialmente o alojamento construído pelo governo nigeriano à época para receber os milhares de africanos no evento, o mundo negro de lá e de cá foi aproximado e revisitado, a partir de um gosto seu de unir elementos da sociologia, da política e da antropologia em nível popular e pop. Gil disse que reencontrou “uma paisagem sub-urbana, (...) 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” (GIL, 2016).

A versão em fon de Angélique reproduz a mesma percussividade africana que a mão afro-baiana de Gil incorporou, respeitando assim essa ancestralidade musical a qual ele recria em seu repertório, inclusive no próprio LP *Refavela*, com “Ilê Ayê” (com Paulinho Camafeu), “Babá Alapalá”, “Balafon” e “Patuscada de Gandhi”, todos de sua autoria. Segundo ela, “Refavela” é a síntese/harmonia/simetria ideal que para materializou esta conexão sonora: *“It’s the perfect song between the African percussion and the Bahian percussion, the way they blend together because*

⁷¹ “Ei, esta é minha música. Ela vem de onde eu venho”.

*the way he played has that African influence in there, and I emphasize it when I do it myself*⁷²
(KIDJO, 2017).

*Min man do nou dé
Do gbèmin fio
Min o ka do mahou dé la
Vikpèvi lè dé
Man do nou min dé lo
Bo yé fon bodo yamin la
Nou doudou ma tin
Nou yé nan dou lé
Mon wè gbè élo djo o nin
Dohato dé man tin
Bonan blo nou dé
Do gbè o ma sin non mon nin*⁷³

Ela enfatiza também a mensagem de renovação/renascimento das pessoas que vivem na favela da letra original. Para Angélique, a música representa todos os guetos, bairros pobres, periferias do mundo onde a maioria dos negros vive, seja na África, na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. A refavela revela outras formas de vivências, emerge do ostracismo social a partir de seus próprios valores de resistência negra, mas também com a força da solidariedade entre os homens, e isso corresponde a uma mudança em relação ao futuro da humanidade no combate à pobreza, não à toa, este ser um dos ativismos de Angélique como embaixadora da UNICEF.

Nos versos da segunda estrofe, ela cita que no meio dessas pessoas sem ajuda, as crianças são as vítimas mais preocupantes pela fragilidade por que passam, pois não tem comida nem esperança de vida a partir de modelos de autoestima presentes, como salvá-las deste cenário? Essa preocupação da cantora ficou evidente em sua passagem por Salvador, onde não só identificou traços culturais como também sociais com a África. Conheceu dois trabalhos sociais voltados para educação e inclusão de crianças pobres através da música: Pracatum, de Carlinhos Brown, no Candeal, e Bagunção, de José Crispim, nos Alagados; duas comunidades pobres e negras da cidade.

⁷² “É a canção perfeita entre a percussão africana e a percussão baiana, a maneira como elas se misturam, porque a maneira como ele tocava tinha essa influência africana, e eu enfatizo isso quando faço a minha própria versão.”

⁷³ “A única coisa/ Que a maioria das pessoas pobres/ Depende, é de Deus/ Algumas são crianças/ Que não tem nada com isso/ Vivendo em uma pobreza total/ Sem nenhum alimento/ A vida é cruel/ Precisamos ajudar as pessoas/A ficarem de pé/ Eu não acho que devemos deixar a vida passar assim.”

A inspiração de Angélique para sua versão de “Refavela” veio também deste contato com a experiência local de mobilização e de contínua renovação identitária negra, como bem Gil canta nos versos “A refavela / Revela o passo / Com que caminha a geração / Do black jovem / Do *black*-Rio / Da nova dança no salão”, ou seja, ele se refere aqui a uma geração de jovens negros que ocupou as favelas e subúrbios cariocas na década de 1970, produzindo uma música que fundia o *soul*, o *funk*, o *jazz* e o samba tradicional, com o objetivo mesmo de reverberar uma militância antirracista no Brasil durante a ditadura a partir da experiência dos movimentos negros nos Estados Unidos.

Gilberto Gil, quase quarenta anos depois de lançar “Refavela”, retoma esse posicionamento crítico sobre o colonialismo na África, ressaltando que o continente tem condições de se descolar de um modelo ocidental de desenvolvimento, que tanto o espoliou por séculos, e buscar, a partir mesmo de suas potencialidades econômicas e sociais, uma fórmula autônoma de bem-estar social e de progresso econômico. Esse “renascimento” deve contar também com a colaboração das diásporas africanas no mundo, no sentido de mostrar a capacidade dessas tradições africanas de se recriarem em vários contextos do Atlântico negro.

Tem uma canção minha “La Renaissance Africaine”, que trata disso, do renascimento africano a partir da própria África. Uma África com instituições democráticas mínimas, com processos civilizatórios modernizadores ainda que embrionários, grandes cidades, industrialização, etc. (...) Quer dizer, essa coisa de a Europa, finalmente, consciente e penitentemente, admitir os males do colonialismo e da exploração e deixar a África restabelecer seu processo civilizatório a partir das matrizes próprias e do seu modo profundo de promover a civilização de seus povos. (...) E mais, o movimento a partir da diáspora, a partir da dispersão das Áfricas pelo mundo, de transformação, das transmutações africanas que foram se dando no mundo (O Brasil é talvez o exemplo mais eloquente: a Bahia, o Rio de Janeiro, Pernambuco, Maranhão; a compreensão de que a África civiliza o Brasil; o reconhecimento dos modos africanos de convívio, de pluralização dos deuses, de paganismos panteístas exuberantes, tudo isso), da contribuição negra nas Américas e no mundo como um todo. As diásporas, portanto. (...) Não há brasilidade possível sem nossa ascendência africana em todos os sentidos (GIL, 2015, p. 79).

Angélique Kidjo, ao se encontrar com Gilberto Gil em um festival de música na França, em 9 de julho de 2018, postou em suas redes sociais uma foto ao lado dele e de sua esposa, Flora Gil, com a seguinte legenda: “Look who I met at @jazzavienne: My hero @gilbertogil” (Veja quem eu encontrei no festival de *jazz* em Vienne: Meu herói Gilberto Gil). Essa forma de respeito

e admiração por Gil é decorrente mesmo da posição do compositor baiano como artista e intelectual negro, cujo discurso sobre a importância dessa relação ancestral com a África, reafirmada em sua música como um patrimônio cultural e, a partir do qual, a maioria dos afro-brasileiros identifica suas referências.

Essa assertiva de que a “África civiliza o Brasil” é potencializada por Gil em várias frentes de sua mediação artística, política e intelectual, como a sua participação no documentário “Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos” (1998), dirigido por Lula Buarque. Nesse filme, Gil narra a trajetória de Verger entre a Bahia, o Benim e a Nigéria, onde, registrou cerimônias de vodu e orixás no decorrer de quase 20 anos.

Angélique Kidjo, além de saber nos livros do francês como o tráfico ocorreu, também conheceu em suas fotografias parte da história de seu próprio país das décadas 1940 e 1950, período de pouco registro visual das cerimônias tanto de orixás quanto de voduns, assim como a vida cotidiana dos daoemeanos.

Para sua alegria, ela reconheceu uma tia paterna em um desses negativos, flagrada em uma praça de Uidá, em meio a um grupo de mulheres. A imagem de sua parente era marcante em sua lembrança de criança, porque era ela quem lhe contava muitas histórias da família. Reconheceu também o lugar como perto da casa onde sua família guardava a memória de seus ancestrais e do mercado onde passava o tempo conversando com suas tias, enquanto elas vendiam tecidos e mercearias. A memória de sua família na foto de um estrangeiro no Benim e que mais de cinquenta anos depois lhe é revelada na Bahia, onde a sua ancestralidade se reencenava, foi uma dessas experiências encruzilhadas a partir das quais a ideia de diáspora da cantora se concretizava.

Segundo Leda Martins, a cultura negra é o lugar das encruzilhadas, lugar esse onde as interações e intersecções de repertórios culturais se multiplicam em formas híbridas: “operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção signífica diversificada e, portanto, de sentidos plurais” (MARTINS, 2002, p. 73). Neste sentido, o texto criativo afro-diaspórico que emerge desta territorialidade simbólica e material é ele mesmo um continuum de descentramentos e improvisações, cujas ritualidades estão sempre performatizando novas referências a partir de elementos ancestrais, ou seja, a imagem da encruzilhada como espaço de trânsito é basilar na cosmovisão das culturas africanas de origem iorubá, fon e banto, na medida em que é ali que os caminhos se convergem e se bifurcam, se

abrem e se fecham, se expandem e se retraem, é onde, portanto, Exu (orixá), Légba (vodu) ou Mpambu Njila (inquire) dominam e desempenham seu papel de mensageiro, de mediador, de mobilizador: “Transportador das oferendas rituais, Exu é responsável pela circulação de axé que dinamiza o ciclo vital. Toda ação e movimento, desse modo, depende da atuação de Exu. Todos os seres do *ayiê* e do *orum* têm, assim, o seu próprio Exu, capaz de proporcionar-lhe poder de ação” (LUZ, 2013, p. 45-46).

Black Ivory Soul é um álbum afro-fon-iorubaiano e exemplifica como a música pop africana tem sido uma ponte para reconfigurações identitárias negras no mundo. A partir de suas memórias, Angélique interpreta sua África para o mundo, mas como uma artista-mediadora, suplementada por sua atuação intelectual e social. A música que ela produz tem um caráter de interconexão que Paul Gilroy acentua como

ruptura da inércia que surge na infeliz oposição polar entre um essencialismo enjoativo e um pluralismo cético e saturnal (...). Ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos (p. 208-209).

Na contracapa do encarte do álbum, Angélique reproduz uma frase de Roger Bastide, retirada do prefácio para o livro *Dieux d’Afrique*, de Pierre Verger (1954): “*In the sacred ground of Bahia, I saw a tree whose trunk was covered with seashells and whose roots were pushing beyond the ocean as far as the African land*”.⁷⁴ Na foto, ela está encostada a uma parede, vestida de azul e branco, do lado oposto às palavras de Bastide. De perfil na foto, sua expressão é de contemplação. Seu olhar fixo mira essa árvore sagrada. A imagem remete a duas referências de tempo e espaço que Angélique teceu nesse Atlântico afro-fon-iorubaiano, na medida em que ela cruza tanto o tempo-espaço – quando de sua passagem por Salvador, olhando as raízes e a rotas que estendem até a África – quanto o tempo-espaço do outro lado do Atlântico, em sua terra, admirando a árvore frondosa desta ancestralidade que cresceu na Bahia.

⁷⁴ “No solo sagrado da Bahia, eu vi uma árvore cujo tronco estava coberto de conchas e suas raízes se expandiam para além do oceano até a terra africana”.

5 *Oyaya*: Atlântico de salsas e congas: música negra e identidade caribenha

Angélique Kidjo completa sua travessia musical com o álbum *Oyaya* (2004). Reunindo 14 canções, a cantora entrecruza as rotas e as raízes (“*routes*” e “*roots*”) da música afro-caribenha, cujos gêneros escolhidos ressaltam a diversidade cultural deste território diaspórico nas Américas:

It’s incredible to see how much influence that small group of islands has had on the history of global music: reggae, dancehall, dub (the predecessor to rap), salsa, Calypso, rumba, zouk, the beguine, the mazurca. All these styles differ enormously from each other, each having its own personality, but everyone knows them ⁷⁵(KIDJO, 2014, p. 175).

Começando sua pesquisa musical pela Jamaica, depois Santa Lucia e Martinica, e fechando com Cuba, Angélique percebeu de pronto a sintonia entre gestualidade e sonoridade nos negros desses países, ou seja, a forma como performatizavam suas identidades afro-caribenhas tinha um desenho visual e rítmico diferente dos beninenses e dos afro-americanos, mas a ancestralidade que baseava essa corporeidade nos gestos e nas falas tinha como pano de fundo toda uma tessitura simbólica de matrizes africanas que, por isso só, já validava o percurso da trilogia, na medida em que seu Atlântico negro correspondia a um complexo aberto de ramificações diaspóricas sem interrupções de cruzamentos.

A ideia de Relação, de que fala Edouard Glissant (2011), pode explicar em parte essa diversidade musical afro-caribenha, já que as diásporas na região têm uma característica muito própria nas Américas em termos de deslocamentos, ou seja, de fora para dentro (chegada de africanos, colonizadores europeu e indianos), internamente (chegada-partida de afro-caribenhos entre colônias e ex-colônias de uma mesma metrópole), e de dentro para fora (partida-chegada de ex-colonizados para a Europa e Estados Unidos). A partir do “pensamento da errância”, Glissant acredita que as culturas caribenhas se tornaram num compósito aberto que se movimenta na contracorrente de um nomadismo invasor, ou seja, de uma expansão/fixação com vistas ao extermínio dos nomadismos circulares dos povos invadidos e escravizados, que tinham seus

⁷⁵ “É incrível ver quanta influência esse pequeno grupo de ilhas teve na história da música global: reggae, dancehall, dub (o antecessor do rap), salsa, calypso, rumba, zouk, beguine, mazurca. Todos esses estilos diferem enormemente um do outro, cada um com sua própria personalidade, mas todos os conhecem”

vínculos identitários de tempo e espaço, mas numa clave variante e múltipla com o Outro, de permeabilidade e interação, de fluidez e trânsitos. Segundo ele, o Caribe

foi sempre um lugar de encontro, de convivência, e, ao mesmo tempo, de passagem para o continente americano. Defini-la-ia, em comparação com o Mediterrâneo – que é um mar interior, rodeado de terras, um mar que concentra (que, na Antiguidade grega, hebraica ou latina e mais tarde com o emergir do islão, impôs o pensamento Uno) -, como, pelo contrário, um mar que faz explodir as terras dispersas em arco. Um mar que difrata. A realidade arquipelágica, nas Caraíbas ou no Pacífico, ilustra naturalmente o pensamento da Relação, sem que daí deva deduzir-se qualquer vantagem de situação. O que se passou nas Caraíbas, e que poderíamos resumir no termo “crioulização”, dá-nos disso a ideia mais aproximada. Não só um encontro, um choque (...), uma mestiçagem, mas também uma dimensão inédita que permite a cada um estar ali e noutro lugar, enraizado e aberto, perdido na montanha e livre no mar, em acordo e em errância. (GLISSANT, 2011, s/p)

A encruzilhada musical de Angélique nesse território tem Cuba como enclave principal. A sua formação musical no Benim reverbera até hoje uma geração de artistas cubanos, como Celia Cruz, que chegou a fazer shows em Cotonou quando Angélique era uma adolescente. Observe-se que, mesmo o Benim colonizado pela França, a presença da música caribenha de língua espanhola é a que mais teve difusão no oeste da África. As colônias francesas também foram responsáveis por um fluxo artístico e intelectual a partir das décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, mas num circuito direto com Paris, e menos com a África.

As correntes que levavam e traziam essas musicalidades hispano-americanas para a costa africana têm certa referência no tamanho territorial da colonização de Portugal e Espanha entre os séculos XVI e XIX, que George Andrews (2007) classifica como “America afro-latina”, excluindo Jamaica, Haiti, Barbados. Já Henry Louis Gattes Jr. (2014) inclui Haiti em seu recorte sobre os negros na América latina, justamente por ter sido a ex-colônia francesa o caso mais emblemático de revolta escrava na história do continente, que a transformou na primeira nação negra do mundo, influenciando outras revoltas em colônias espanholas e no Brasil.

Embora França e Inglaterra fossem mais poderosas política e economicamente, ficaram com um território colonial pequeno, como o Caribe, e ainda dividindo com a Espanha, que tinha Cuba, Porto Rico e República Dominicana, o controle da região. O fato de muitos artistas cubanos se exilarem no México e nos Estados Unidos ajudou na difusão da música caribenha de língua espanhola.

Essa dimensão geográfica da diáspora nas Américas não fazia diferença para Angélique, porque o seu projeto musical suplantava essas linhas comparativas de poder colonial, ou seja, quem explorou mais ou menos terras, quem escravizou este ou aquele povo africano. A colonização e a escravidão são duas práticas epistemicidas e genocidas as quais ela sempre teve interesse em pautar em seu ativismo musical, político e humanitário. Ela reverte o sentido de um pensamento ocidental, cuja retórica de poder reforça um universalismo de ideias que legitimou um sistema-mundo no qual o direito de intervir justificava o argumento de civilizar povos extraeuropeus, a começar pelos povos indígenas nas Américas e, em seguida, os africanos

Ao terminar sua trilogia pelo Caribe, depois de dois anos de intervalo de *Black Ivory Soul*, Angélique potencializa esse seu discurso anticolonial inspirada pelo convite que teve, em 2002, das Nações Unidas, para ser embaixadora da UNICEF na África. À época, um outro africano, o ganhês Kofi Annan, era Secretário das Nações Unidas, o primeiro negro a dirigir a organização, e recém-laureado com o Prêmio Nobel da Paz. Foi dele a indicação de Angélique para o cargo por já vir acompanhando seu trabalho artístico como mediadora cultural entre a África e as diásporas. Ao aceitar o convite, refletiu isso como resultado de sua trajetória por uma visibilidade/dizibilidade africana no mercado da música internacional:

*I wasn't very involved in advocacy and humanitarian work so it was something new to me. But I saw it as a way to reconcile my passion for music and the obsessive question that kept coming to mind: What can I do to give back to the continent that has given me so much? An African artist, as opposed to a Western one, is always confronted by this question because while you are pursuing your dreams, you come from a continent that still bears so much suffering*⁷⁶(KIDJO, 2014, p. 167).

Em sua primeira viagem como embaixadora à Tanzânia, ela encontrou o *start* para de fato começar a produzir *Oyayá*. Em um orfanato, ela conheceu um menino de seis anos que falou que os adultos deveriam dar mais atenção às crianças e que ela poderia fazer isso, cantando um grito de guerra que elas usavam nas brincadeiras. O garoto a ensinou a falar “*Mutoto Kwanza oyé oyé*”, que em língua *swahili* significa “Crianças primeiro!”. Angélique prometeu fazer uma canção animada com esse verso, tornando-se assim a primeira letra inédita do terceiro álbum da

⁷⁶ “Eu não estava muito envolvida em trabalho humanitário, então era algo novo para mim. Mas eu vi isso uma maneira de reconciliar minha paixão pela música e a questão obsessiva que vinha me lembrando: o que posso fazer para retribuir ao continente que tanto me deu? Um artista africano, ao contrário de um ocidental, é sempre confrontado por essa questão, porque enquanto você estiver perseguindo seus sonhos, você também vem de um continente que ainda passa tanto sofrimento.”

diáspora em ritmo de *ska*, gênero criado na Jamaica nos anos 1960, e que seria a base do *reggae*, mundialmente conhecido através de Bob Marley.

Na primeira seção deste capítulo, traço o caminho de Angélique por esse imaginário da música cubana como centro de uma diáspora afro-caribenha. “Cuba libre e transatlântica: Celia Cruz ensina salsa aos Kidjos” é uma sinalização para entender como essa música conquistou o mundo e ganhou importância no projeto de Angélique. Ela comenta que foi inesquecível ver a cantora cubana no palco com sua *performance* ao mesmo tempo exuberante pelo colorido de sua roupa e contagiante pelo ritmo da salsa. Celia parecia a encarnação de um orixá na descrição de Angélique. A imagem de Celia Cruz é importante nesta identificação com a diáspora. Se em *Oremi*, Jimmi Hendrix foi a personificação de um filho de vodu, em *Oyaya*, Celia Cruz seria a da Santeria, especificamente a Regla de Ocha, de origem iorubá, cultuada em Cuba. A música religiosa afro-cubana é considerada a base da música negra comercial que surge no país desde o início do século XX, algo semelhante ao que aconteceu com o samba no Brasil e a popularização do rádio. A salsa traz elementos de uma estética afro-cubana nas composições, dialoga com outras referências negras caribenhas e até afro-americanas, já que incorporou o *jazz* durante sua inserção nos Estados Unidos pelos imigrantes nos anos 1950. Angélique flagra esse hibridismo caribenho no gênero e, a partir dele, reverbera em seu projeto outros ritmos afro-cubanos.

Na segunda seção, “Redemption songs: música e ativismo no mar do Caribe”, pretendo fechar a tese pensando *Oyaya*, como bem sugere seu título, num repertório diaspórico de alegrias, a partir de uma característica que Angélique Kidjo sempre cifrou em suas canções: o prazer de cantar a música de suas raízes, não só beninenses, mas diaspóricas. A música de Angélique é resultado de uma potência afrorizomática, na medida em que, segundo Henrique Freitas (2013), o conceito de afro-rizoma descreve a desierarquização de modelos epistemológicos concebidos pelo Ocidente, tensionando outras formas de expressão para além de uma raiz a qual se remete uma origem. A partir da teoria de Gilles Deleuze e Félix Guatari sobre rizoma e de identidade negra em trabalhos de Paul Gilroy (2001) e Stuart Hall (2003), o autor pontua que a construção de um novo espaço simbólico de reversão desses valores ocidentais é uma das características da experiência afrorizomática. Angélique se infiltra nessas estruturas subalternizantes, instaurando uma rede afrodiaspórica com o intuito de rasurar os protocolos de produção musical existentes no mercado. Lembrando Bob Marley, a música de Angélique é parte dessa linhagem das *redemption songs*, que se dialogam de forma rizomática, afetando-se mutuamente, linguajando-se “através de

uma tessitura que opera entre tradições e modernidades, entre o local e o global” (FREITAS, 2013, p. 55).

5.1 Cuba livre e transatlântica: Celia Cruz ensina salsa aos Kidjos

Angélique Kidjo quando chegou à Cuba para conhecer *in loco* a música produzida na ilha sentiu uma sensação estranha de estar sendo vigiada como havia sido no Benim durante o regime comunista no país nas décadas de 1960 e 1970. A presença de uma cantora cuja *performance* artística e política questionava violações de direitos humanos, como a liberdade de expressão, não combinava com sucessivos casos de cerceamento ideológico por que passavam artistas locais contrários a Fidel Castro. Angélique conseguiu driblar por anos a censura no Benim até exilar-se em Paris, e agora, mesmo na condição de estrangeira em Cuba, com seu passaporte diplomático da ONU que a blindava de certa restrição, ela experimentava uma situação quase análoga a que viveu em sua terra. Como a música foi seu campo de articulação com o Atlântico negro e que a fez chegar até ali, a situação de Cuba não afetaria o desenvolvimento de seu projeto, porque foi para isso mesmo que sua trilogia da diáspora estava sendo realizada: mostrar o quanto a música cubana suplantava o regime castrista. O fato de ter motivado a imigração em massa de cubanos, devido a problemas econômicos e sociais ou por oposições políticas e ideológicas, fez com a música cubana ganhasse o mundo através de seus artistas, numa versão caribenha de diáspora, expandindo ainda mais a rede afrodiaspórica.

Celia Cruz foi uma das passageiras dessa barca aberta que se configurou a diáspora da música negra no Caribe. Malgrado as consequências desastrosas para milhões de africanos escravizados, forjou-se ali uma experiência africana partilhada de memórias, cuja raiz se sabe, e para ela sempre se negocia retornos necessários, mas que, rizomaticamente, se prolonga numa relação com o Outro, criando linhas de navegação para partidas e chegadas constantes.

A salsa tem uma trajetória interessante de difusão que antecede o sucesso de Celia Cruz, mas foi a partir de sua saída de Cuba, final dos anos 1950, que o ritmo ganhou uma intérprete feminina num meio masculinizado de instrumentistas e cantores. Primeiramente, ela foi para o México, onde fez sucesso no cinema, no rádio e na televisão por onze anos, até se mudar para os Estados Unidos em 1961. Celia já encontrou em Nova York uma comunidade cubana que

assentara o son, gênero musical criado no século XIX no interior de Cuba e depois se estabelecendo como música urbana em Havana nas primeiras décadas do século XX. O son foi se transformando num *mix* de referências musicais que abarcava outros ritmos afro-cubanos como a rumba, além dos de outros países caribenhos, como o merengue da República Dominicana e a bomba de Porto Rico, e até a cumbia da Colômbia e o samba brasileiro. Isso tudo num ambiente musical norte-americano de explosão da música afro-americana em torno do jazz e do blues.

Grupos de música cubana não só visavam à América, mas à África também, e neste caso, os motivos eram menos materiais e mais simbólicos. A irradiação de programas musicais em diferentes línguas com a ascensão do rádio como meio de comunicação mais popular entre os anos 1940 e 1960 possibilitou que uma massa de música caribenha entrasse no cotidiano de ouvintes do lado Atlântico de onde muitos desses ritmos tinham surgido. A identificação de cá e de lá passava por uma percussividade que estava presente em rituais de culto às divindades iorubanas, fons e bantos. A célula rítmica africana emergia dessas *performances* artísticas diaspóricas. Essa relação musical transatlântica pode ser entendida com a recepção da rumba na antiga colônia do Congo belga. Após as primeiras apresentações de grupos cubanos e, conseqüentemente, a difusão e venda de seu repertório, os músicos congolese reinventaram a rumba para um estilo que inseria outros elementos locais, passando a ser chamado de *soukous* (do francês *secouer*: sacudir, mexer) ou genericamente de “rumba congolese”.

O caminho estava aberto para que a salsa também chegasse à África por outros países, já que a “rumba congolese” tinha se espalhado para outras regiões da costa atlântica africana, chegando ao Oeste, onde a jovem Angélique, curiosa e atenta, captava essas novidades musicais. Foi nessa onda afro-cubana na África que Celia Cruz, já conhecida na América Latina como a Rainha da Salsa, faz a família Kidjo balançar. E isso era motivo de alegria na casa de Angélique. Todos sabiam dançar, especialmente seus pais, que ainda idosos não perdiam tempo para mostrar sua prática. Aliás, segundo a cantora, o sucesso de Celia era tanto que a dança virou moda entre os beninenses de Cotonou, a cidade mais cosmopolita do país e onde desembarcavam primeiramente os artistas em turnê pelo Benim.

Em *Oyayá*, Angélique criou duas letras com este ritmo congolês-caribenho: “Congoleo” e “Conga Habanera”. Ambas trazem a forte presença de tambores, cada uma num ritmo diferente que acentua um estágio diferente da rumba. A letra de “Congoleo” é sobre a jornada dos tambores da África para o Caribe, e que depois retornam para África criando a versão congolese.

Além dos próprios batás nos arranjos (tambores usados na Santeria, como os atabaques no candomblé), Angélique insere um instrumento idiofone (cujo som é produzido pela vibração em seu próprio corpo), o balafon, feito de teclas de madeira de tamanhos variados com cabaças embaixo para ressoar quando tocados por duas baquetas. É muito conhecido no Brasil por marimba. Gilberto Gil inclusive fez uma música chamada “Balafon” (1979), em que destaca justamente essa variedade de nomes e formatos do instrumento, que é muito comum na região subsaariana da África, especialmente nas regiões oeste e central, onde Camarões, Gambia e Congo se destacam.

Chorus

*Congo le o, congo le a
Congo le o, congo si congo wa
Congo le o, congo le a
Congo le o, congo si congo wa*

Verse

*CUBA JAMAICA
Houn le gossin Congo le lo
BAILANDO
Houn le gossin Togo le la
ANTIGUA BERMUDA
Houn le gossin Gambie le lo
BAILANDO
Houn le gossin Mali le la*

Verse

*GRENADA GUYANA
Houn le gossin Benin le lo
BAILANDO
Houn le gossin Ghana le la
HAITI ST LUCIA
Houn le gossin Senegal lo
BAILANDO
Houn le gossin Ethiopia la*

Bridge

*Congo si, congo wa, congo si
Congo viva, o congo si, congo wa, congo si⁷⁷*

⁷⁷ Congo le o, congo le a, congo le o, congo si, congo wa.../ Cuba, Jamaica/ Eu sou do Congo le lo/ Dançando/ Eu sou do Togo le la/ Antigua, Bermuda/ Eu sou da Gambia le la/ Dançando/ Eu sou do Mali le lo/ Congo le o, congo le a, congo le o, congo si, congo wa.../ Granada, Guiana/ Eu sou do Benim le lo/ Dançando/ Eu sou de Gana le la/ Haiti, Santa Lucia/ Eu sou do Senegal le lo/ Dançando/ Eu sou da Etiopia le la/ Congo si, congo wa, congo si, congo wa, congo si... (Tradução: Gildard Myehouenou)

A letra é construída com nomes de países africanos e caribenhos. Enquanto a voz de Angélique canta em fon os da África, um coro feminino canta em espanhol os do Caribe. A escolha dos países na canção não tem uma justificativa direta, mas, *a priori*, é possível perceber que sua escolha pela costa oeste, onde ficam o Benim, Togo, Gana, na região conhecida de Golfo da Guiné, e mais ao norte, quase limítrofe ao deserto do Saara, os países Senegal, Gambia e Mali. Congo já faz parte da região central do continente e Etiópia, do outro lado, está no leste. A mesma variedade foi feita em relação ao Caribe, que é um enorme arquipélago, parte da América Central. Santa Lucia, Granada e Antigua são conhecidas como parte das pequenas Antilhas (sul e leste), enquanto Jamaica, Cuba e Haiti, grandes Antilhas, mais ao centro.

Na letra, a única exceção é Guiana (Francesa e britânica), que fica na América do Sul, limítrofe com o norte do Brasil. Neste caso, longe de ser um engano por parte de Angélique, é uma sinalização do quanto os territórios do Atlântico negro divergem das divisões políticas desenhadas, cujos limites intentam um enraizamento de fixidez, mas que exorbitam suas conexões internas para além das fronteiras. A proximidade das Guianas, ou mesmo de países na América do Sul banhados pelo mar do Caribe, como Colômbia e Venezuela, podem fazer parte desse complexo musical.

Peter Wade (2003), em estudos sobre a ideia de África e negritude na música colombiana de 1920 a 1950, encontrou referências afro-cubanas em trabalhos de artistas e grupos musicais da costa caribenha: “a música colombiana, a partir da década de 1930, desenvolveu-se no campo comercializado sumamente transnacional da indústria internacional da música; um símbolo-chave da negritude na Colômbia era a música popular afro-cubana, por exemplo” (WADE, 2003, p. 172).

A própria cumbia, que viria a ser a música negra da Colômbia, era conhecida justamente com o termo “*musica costeña*”, ou seja, referente a costa caribenha, cujas cidades mais importante são Barraquilla e Cartagena das Índias. O país ainda é banhado pelo Pacífico, mas a região do Caribe é a que tem maior concentração negra da Colômbia:

Essa região tem uma população mista, com grupos significativos de índios em algumas áreas bastante periféricas, e com um grande número de mestiços entre cujos ancestrais se incluem muitas heranças africanas e índias, bem como europeias. Há também um grande número de pessoas “negras”, embora o termo exato usado por elas para se descreverem, ou usado por outras pessoas para descrevê-las, dependa de uma multiplicidade de fatores contextuais. Essa região

tem a imagem de ser um lugar relativamente “negro” e a música a ele associada nas décadas de 1930 e 1940 fez parte dessa imagem (WADE, 2003, p. 156).

A salsa, mesmo não sendo a preferida em termos de consumo musical pela população jovem negra na década de 1990, período de pesquisa de campo de Peter Wade em uma ONG de ativismo negro, era ainda referenciada com a negritude. O *rap* e o *reggae* correspondiam a novas formas de identidade afro-colombiana, tomando os Estados Unidos e a Jamaica como centros de irradiação diaspórica.

Esse exemplo de expansão da música caribenha, a partir de Cuba, é muito representativo na concepção da trilogia como uma diáspora em constante movimento e encruzilhamento de estéticas negras. Em entrevista a uma revista, Angélique é questionada sobre a crítica que fazem invariavelmente dela em relação a seus projetos, cujo rótulo mais recorrente é de “africana”, no sentido racial de limitá-la a uma reserva de mercado pela sua origem e cor, que a categoriza a cantar e a compor apenas para um público específico, sobre um tema específico e de um gênero específico. Sua resposta sobre essas estratégias racistas na indústria fonográfica é sempre enfática em relação à autonomia que ela tem sobre sua carreira:

When I hear about purity, I'm just scared. (...) One of the things I've learned from the traditional musicians in my country is that our music is something that we were born to see and born to hear. The way it was before we came into the world is no longer the same because we're no longer the same people. In Benin, a lot of instruments are disappearing from the traditional music because the youth are leaving the villages to go to the cities. So in order to make traditional music attractive to them, some musicians are incorporating reggae or whatever the young people are singing. You'll find elements of that when they play traditional songs, so everyone can sing along. Usually, older people are just sitting back laughing, but they're also learning what the youth is listening to. For me, music is a matter of being flexible. Being open to absorb what comes your way and to be able to give back and see how it will rebound in somebody's heart. If traditional African music wasn't flexible, it wouldn't exist today. (...) My identity comes with me, and doing hip-hop or R&B or anything tomorrow is part of the art form because it comes from my continent. I mean, why can't I do that? Why is it cool for Peter Gabriel, Paul Simon, or anybody else to incorporate African chants and rhythm into their music? But as soon as you are African and your music becomes modern, you are seen as a sellout—you're no longer truly African, and some white boys are out there with record labels, deciding who's African enough to be signed on their label. Fuck them. I don't care⁷⁸ (KIDJO, 2006).

⁷⁸ Uma das coisas que aprendi com os músicos tradicionais do meu país é que a nossa música é algo que vemos e ouvimos ao nascer. A forma como foi antes de virmos para o mundo não é mais a mesma porque não somos mais as mesmas pessoas. No Benim, muitos instrumentos estão desaparecendo da música tradicional porque os jovens estão

Quando Angélique de fato começou a produzir *Oyayá*, em estúdio, como todo seu entusiasmo criativo, após retornar de Cuba, ela não imaginou que teria dificuldade de encontrar um produtor que conhecesse ao mesmo tempo de música afro-caribenha e africana. Porque, mesmo que aparentemente fosse fácil sintonizar os dois gêneros devido às proximidades rítmicas, ainda assim, na prática era difícil pela complexidade de estilos que os compõem. O produtor escolhido era muito bom tecnicamente no trato de música latina, por já ter produzido o guitarrista mexicano Carlos Santana, mas faltava o *link* musical necessário com a África. Angélique então apresentou ao arranjador discos de quatro cantores africanos para ensiná-lo. A enciclopédia musical de Angélique tinha o álbum *Set*, do senegalês Yassou N'Dour; *Soro*, do malinense Salif Keita; *Best of Fela Kuti*, de Fela Kuti, e *Miss Perfumado*, da cabo-verdiana Cesária Évora.

O conhecimento de música contemporânea por Angélique Kidjo é enorme. Como vimos em sua fala anterior sobre rótulos de estilos e gêneros musicais, ela é inquieta e curiosa, está aberta a novas sonoridades como forma de mostrar que a música africana e afrodiáspórica vem se reinventando constantemente, até porque soube se adaptar como resultado da desterritorialização de seu patrimônio artístico, cultural, ancestral e linguístico.

Ao trazer esses artistas africanos como referência musical de seu disco, assim como ela, diáspóricos, Angélique opera o papel de mediação simbólica muito parecido com a do intelectual orgânico, mas numa outra esfera de movimentação política, a qual o campo de atuação não está mais nas instituições consagradas de poder, como a Academia, que, como já citei no capítulo 2, foi o lugar onde ela mais se sentiu *outsider* e desencorajada de suas pretensões de ser advogada de direitos humanos contra o racismo. Mas tornou-se uma defensora de crianças e mulheres africanas pelos caminhos que a música lhe abriu. Em 2018, foi escolhida para ser “*master jazz*”

deixando as vilas para ir às cidades grandes. Então, para tornar a música tradicional atraente para eles, alguns músicos estão incorporando o reggae ou o que os jovens estão cantando. Você encontrará elementos disso nas músicas tradicionais quando eles tocam, então todo mundo pode cantar também. Normalmente, os idosos ficam apenas sentados, rindo, mas também estão aprendendo o que os jovens estão ouvindo. Para mim, a música mostra como ser flexível. Estar aberto para absorver o que vem do seu jeito e ser capaz de retribuir e ver como isso vai repercutir no coração de alguém. Se a música tradicional africana não fosse flexível, não existiria hoje. Minha identidade vem comigo, vou fazer hip-hop ou R & B ou qualquer coisa que amanhã faça parte de forma de arte, porque vem do meu continente. Quer dizer, por que não posso fazer isso? Por que é legal para Peter Gabriel, Paul Simon ou qualquer outra pessoa incorporar cantos e ritmos africanos em suas músicas? Mas quando você é africano e sua música se torna moderna, você é visto como um traidor - você não é mais verdadeiramente africano, e alguns garotos brancos estão por aí com gravadoras, decidindo quem é africano o suficiente para receber a etiqueta. Fodam-se. Eu não me importo.

da Universidade de Havard, onde desenvolveu projetos de música com os alunos, além de palestras sobre ativismo feminino, direitos humanos e música africana.

Essa conexão entre saberes tradicionais, narrativas cosmopolitas e agendas políticas faz de Angélique Kidjo uma artista sempre na liminaridade, pois a cantora assume um discurso de “dupla consciência” ou “um outro pensamento” que, segundo Walter Mignolo, “são articulações teóricas de um pensamento liminar que rompe com a hegemonia eurocêntrica enquanto perspectiva epistemológica” (MIGNOLO, 2003, p. 129). Angélique atua a partir e para além dos legados coloniais e isso corresponde à ideia de “gnose liminar”, que é “um anseio de ultrapassar a subalternidade e um elemento para a construção de formas subalternas de pensar” (Idem, p. 140).

Quando idealizou a trilogia, seu foco era desnaturalizar esse pensamento sobre a África. Ela não foi a primeira, outros artistas como Miriam Makeba e Fela Kuti, já citados anteriormente, foram importantes neste *modus operandi* musical contra o *apartheid* e o racismo. Angélique considerava Miriam uma conselheira, e dela ouvia sempre suas experiências de carreira e de vida. Ela revela que num encontro na casa da cantora sul-africana notou sua alegria na companhia de jovens artistas. Era realmente a personificação do epíteto de *Mama Africa*, orientando seus “filhos” sobre esse posicionamento crítico do que produziam a partir de suas experiências africanas: “*Our music will disappear unless you contie to mix the traditional with de new*”⁷⁹(KIDJO, 2014, p. 180).

Celia Cruz causava a mesma admiração em Angélique. Ambas foram homenageadas pela cantora em shows especiais em Nova York, o primeiro para Miriam Makeba, em 2014, no Carnegie Hall, Manhattan, e o segundo, para Celia Cruz, no Prospect Park, Brooklin. Sobre este último tributo, Angélique comenta que há muito tempo gostaria de realizar, porque Celia representava para ela o seu reencontro com a África. Embora quando conheceu sua música não soubesse nada do que significava em espanhol, sentia que aquela mulher lhe dizia algo, que mais tarde viria a entender como negritude.

Oyaya tem muito desse espírito de Celia Cruz, não à toa, Angélique fez uma canção, “Djovamin Yi”, em sua memória, falecida em 2002.

*Ewo ke va le yia
Tote va min non dou
Deko kpo moun, va djro la*

⁷⁹ “Nossa música desaparecerá a menos que você contenha misturar o tradicional com o novo”

*Agbe bio min a non dou
 Djova min la yi da
 Kpo djidjoe, enou koko
 Djova min yi da
 Lonlon, nonvi yin lo*

*Djo va min yi, djo va min yi, o lonlon
 Djo va min yi, djo va min y⁸⁰*

Esta composição foi a primeira a ser gravada no disco. Angélique comenta que os músicos cubanos chegaram famintos e pedindo enormes quantidades de comida do país. Ela receava que depois de almoçar eles fariam uma sesta, o que atrasaria o início da gravação. Mas o que se viu foi uma disposição incrível, na medida exata e necessária do que ela queria imprimir na produção. E começar com uma salsa, energia não faltaria.

A mensagem que Angélique quer passar na letra é a de que a música levanta o ânimo das pessoas. Ao ouvir essa salsa, a esperança é de que as pessoas vibrem de emoção, dancem de alegria. É uma forma solidária de ajudá-las a sair da tristeza e dar-lhes um estímulo e buscar nova maneira viver. Essa característica excitante da salsa é quase impossível de não ser correspondido pelo ouvinte, por justamente ser a batida própria do ritmo, que ganha mais um aditivo sensorial devido ao espírito alto astral que Angélique traz na sua composição. Socialidade e solidariedade, aliás são comportamentos que Angélique desde criança aprendeu a praticar, e pela música, isso ganha uma forma especial de criação, na medida em que as músicas tradicionais do Benim sempre teve essa expressão forte de coletividade em rituais e festas:

Acho que [minha música] traz a magia da verdade, da cultura negra que acredita profundamente na força da vida. (...) Acredito que cada ser humano nasce com uma dose de felicidade na sua alma. A sociedade na qual vivemos consegue por uma tampa em cima dessa felicidade, porque com a felicidade podemos ser criativos, positivos, lutar contra tudo. Isso é o contrário da sociedade de consumo, que usa o medo como um motor para que não possamos ter o tempo de parar, de nos posicionar e de questionar (KIDJO, 2006, p. 69).

A base da salsa é composta de instrumentos de metais (trombone, trompete e sax) e de percussão (bongô, conga, timbale, maracas e clave). Angélique comenta que os arranjos de “Djovamin yi” foram difíceis de ajustar por exigir uma complexa sonoridade, cheias de paradas,

⁸⁰ Você que está indo/ Espero que nós estejamos juntos/ Vire a cabeça e olhe para mim/ A vida quer que nós estejamos juntos/ Venha para que a gente faça o caminho juntos/ Para encontrar a felicidade, o sorriso/ Venha, amor, irmão/ Venha, venha, amor/ Venha, venha, o meu amigo/ Venha, venha, o meu amigo/ Venha, venha, amor

harmonias e solos, mas que o resultado foi o que ela pretendia: registrar o “sabor” da salsa de Celia Cruz.

É importante destacar na *performance* de Celia essa sinestesia entre elementos sonoros e degustativos como referência de sua identidade afro-cubana. A expressão “Azúcar!”, que virou seu grito de guerra em todas as apresentações, tem um sentido ancestral na formação da cultura cubana, pois traz elementos simbólicos e materiais que entrecruzam música e escravidão. O “Azúcar!” de Celia reverbera todo um passado escravista em Cuba, na medida em que foi em torno das plantações de cana-de-açúcar onde essa música negra surgiu.

Segundo Fernando Ortiz (1987), a base da economia cubana a partir do século XVII teve no açúcar e no tabaco os principais produtos exportadores do país e que, por extensão, engendrou um complexo social e cultural que marcou Cuba nos séculos XIX e XX, a partir do qual idealizou-se uma identidade nacional. Durante todos esses séculos, nos engenhos, o trabalhador era majoritariamente negro. A crescente procura por açúcar na Europa como estratégia econômica, que articulava também o mercado escravo com a África, fez a ilha mudar seu modo de produção de um sistema manual para o mecânico a vapor, a fim de dar conta da demanda. Mas isso não diminuiu a importância da mão de obra negra, porque a técnica do cultivo e do manuseio do açúcar *in natura* ou de seus derivados, como o álcool para a aguardente, tinha no africano ou afro-cubano escravizado sua melhor especialização e, por conseguinte, seu maior quantitativo. (ORTIZ, 1987, p. 58)

Foi Fernando Ortiz, sociólogo cubano, de origem burguesa e branca, que na contramão do embranquecimento em Cuba, devido às políticas de imigração europeia no início do século XX, cunhou o termo “transculturación” para entender o complexo étnico-racial do país. Segundo ele, esse conceito:

*expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación*⁸¹ (ORTIZ, 1987, p. 97).

⁸¹ “Exprime melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura para outra, porque isso não consiste apenas em adquirir uma cultura diferente, que é o que a voz da aculturação anglo-americana indica, mas o processo necessariamente implica a perda ou desenraizamento de uma cultura anterior, o que poderia ser dito uma

Seu trabalho pioneiro sobre a transculturação a partir do açúcar e do tabaco é indispensável para entender a relação entre música e religião em Cuba, especificamente, sobre os negros, mesmo sendo 25% da população, segundo o censo de 2002. Os brancos totalizam 65% e os mestiços 10%. Para Gattes Jr., “há quem estime que pelo menos 65% dos cubanos sejam ‘negros’, tal como se entende nos Estados Unidos. (...) A escravidão não só ajudou Cuba a produzir açúcar, como definiu o próprio país.” (GATTES JR, 2014, p. 251-253)

Ao falar sobre o *son*, um gênero musical híbrido, africano e espanhol, Gattes Jr pergunta aos integrantes do Septeto Típico de Sones, um grupo fundado na década de 1920, o mais antigo do mundo, sobre sua composição sonora, ao que responde um dos músicos: “Da Espanha, ficaram os elementos instrumentais, as cordas. (...) Mas da África, há percussão e o vocal de apoio. Além disso, o jeito como o vocalista canta é muito mais africano do que espanhol”. (GATTES JR, 2014, p. 278).

O *son*, mesmo tendo sido repreendido pela polícia como “música de negro”, justamente quando houve maior influxo de estrangeiros brancos no país, ainda assim, conseguiu se firmar como um elemento da cultura negra, abrindo espaços para que outras musicalidades afro-cubanas reverberassem suas ancestralidades africanas. O “Azúcar!” de Celia Cruz é um doce-amargo, misto de referência dessa dor da escravidão e êxtase de “transculturação” pela qual passaram as línguas e tradições africanas em Cuba. A salsa surge como resultado de um trânsito musical sempre em expansão dessas narrativas afro-atlânticas.

Angélique Kidjo relata seu encontro com Celia Cruz. Quando soube que a cantora cubana estava em Paris, Angélique, que estava acompanhada de um jornalista da Radio Nova, uma emissora que tocava à época música alternativa, pediu que ele a levasse até ela. Ele apresentou Angélique a Celia, falando sobre sua música e de onde ela era. Naquela quadra, anos 1990, embora Angélique estivesse já circulando por um circuito europeu e começando a se inserir nos Estados Unidos, a área hispano-americana ainda era uma lacuna geográfica no projeto de expansão de sua música que ela só vai mesmo ocupar com *Oyayá*.

Já chegando nos bastidores do show de Celia, cantando trechos de uma letra que ela tinha na memória, Angélique estava tão encantada quanto na vez em que conheceu Miriam Makeba. Ela logo chamou Angélique para acompanhá-la no palco. Só em tê-la por perto já foi

deculturação parcial e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser chamados de neoculturação.” Tradução minha)

uma maravilha, imagine cantar a seu lado, e ainda gritar “Azúcar!”. A cantora africana não sabia falar espanhol, mas isso não era um convite que se rejeitasse, por isso já entrou no clima. Ao ver a animação de Angélique, Celia falou: “*You’re mi hernana negra from the other side of the ocean*”.⁸² (KIDJO, 2014, p. 182)

Essa frase de Celia amalgama todas as *routes* e *roots* de que Angélique imaginava para construir sua ponte para a América, mesmo que naquele instante não estivesse ainda focada na trilogia, mas assim como aconteceu com Hendrix, esses sinais afrodiaspóricos de travessia já reativavam em sua memória um mapeamento musical e ancestral. Não houve ensaio, foi tudo na base do improvisado, mas Angélique, que já conhecia o ritmo da salsa, fez uma apresentação com bastante “sabor”. “Azúcar!” foi a senha para Angélique entender que sua relação com a música afro-cubana era parte de sua memória africana.

5. 2 *Redemption songs*: música e ativismo no mar do Caribe

O primeiro álbum de Angélique Kidjo na Europa, *Parakou* (1989), foi produzido pela Island Records, gravadora criada na Jamaica em 1959, e que a partir de 1974 lançou todos os álbuns de Bob Marley até sua morte. Na época do advento da categoria *World Music*, a Island era uma das principais gravadoras de produtos musicais independentes e alternativos, embora já fosse entre elas a maior em volume de lançamento e ameaçasse as multinacionais. A Polygram terminou por comprá-la no início da década de 1990. Hoje faz parte da Universal Music Group, a maior gravadora da indústria fonográfica do mundo.

Chris Blackwell, nascido na Inglaterra, mas criado na Jamaica, tinha apenas 20 anos, quando com dinheiro dos pais abriu a Island Records. Filho de uma elite branca (de um lado, pai inglês de família proprietária de uma indústria de comida; do outro, mãe costa-riquenha de origem judia espanhola que imigrou para o Caribe), Chris não caiu de paraquedas nesta área musical. Antes de investir na gravadora, teve uma casa de *jazz* e administrava *jukeboxes* (aparelhos de música alugados por bares e restaurantes) por toda a Jamaica, o que fazia com que ele tivesse contato com a música negra do país, já que os jamaicanos não só quisessem ouvir música estrangeira nas máquinas, mas também música local. Isso acendeu a luz de alerta para um

⁸² “Você é minha irmã do outro lado do Oceano”. (Tradução minha)

nicho pouco explorado e que potencializava inclusive uma autonomia musical do país no Caribe, até então dominado pela música cubana e norte-americana.

Embora tenha transferido a sede da Island para Londres, antes da independência da Jamaica em 1962, a gravadora tinha em seu catálogo o *ska*, gênero que sintetizaria o calipso, de Trinidad e Tobago, o mento, da própria Jamaica, e o *jazz*. Considerado a base da música jamaicana contemporânea, o *ska* passaria por uma desaceleração do ritmo até chegar no *reggae*, com uma batida mais lenta, num compasso quase parado, tendo como base a guitarra e a bateria – o contrário do que ouvimos com a salsa. O sucesso do estilo entre os jovens negros da periferia de Kingston tinha a ver com a própria situação por que passava o país nas décadas de 1960 e 1970, ou seja, um tipo de música que estava ligado ao Rastafarianismo, movimento afrocêntrico, religioso e político, que contestava uma ideologia branca e racial jamaicana, do qual Bob Marley era um dos mais importantes seguidores.

Chris Blackwell tinha ouvidos sensíveis e interessados pelas sonoridades jamaicanas. A virada na música internacional daquela década, passava pela música negra, da mesma forma que foi o *jazz* e o *blues* no início do século. A música afrodiáspórica sempre teve um papel protagonista no mercado de música internacional, justamente por ser a base de uma reversão de valores ocidentais sobre a própria ideia de criação musical e como isso contribuiu para uma nova perspectiva de enfrentamento político contra o racismo. Seu flerte com esses músicos de *ska* abriu uma linha de produção entre Jamaica e Inglaterra, onde tinha um mercado consumidor de imigrantes afro-caribenhos de colônias ou ex-colônias britânicas. Ele visitava anualmente a Jamaica para negociar essas músicas para a sua gravadora até conhecer Bob Marley e investir no *reggae* como importante referência musical dessa identidade negra no Caribe.

Paul Gilroy comenta sobre esse movimento no Reino Unido em torno da experiência dos caribenhos na idealização de uma cultura conectiva que, mesmo oriundos de contextos nacionais diferentes, ainda assim, reconfiguravam suas nacionalidades em uma supra negritude. Em outro contexto colonial, foi o mesmo que Angélique viveu ao migrar para a França e se integrar a uma *Paris africaine* musical. Segundo ele,

o *reggae*, uma categoria supostamente estável e autêntica, fornece aqui um exemplo útil. Uma vez que suas próprias origens híbridas no *rhythm and blues* foram efetivamente ocultas, ele deixou de significar no Reino Unido, um estilo jamaicano exclusivamente étnico, e derivou para um tipo diferente de legitimação cultural tanto a partir de um novo *status* global como de sua

expressão do que poderia ser chamado cultura pan-caribenha (GILROY, 2001, p. 174-5).

Stuart Hall ao falar das identidades negras do Caribe pontua que elas têm que ser pensadas por dois eixos ou vetores simultânea e dialogicamente: o da similaridade e continuidade, que remete ao passado da escravidão e da colonização; e o da diferença e ruptura, que está relacionado ao anterior, na medida em que o que partilham desse passado é precisamente a experiência de suas diferenças culturais de origem. Essa alteridade interna (entre os povos caribenhos) e externa (dos povos com os respectivos centros metropolitanos que os forjaram) resultou essa contraposição ao Ocidente em forma de “jogo de diferenças”:

A história em comum – tráfico, escravidão, colonização – foi profundamente formadora para todas essas sociedades, unificando-nos através de nossas diferenças. Mas ela não constitui uma *origem* comum, posto que tenha sido, tanto literal quanto metaforicamente, uma tradução. A inscrição da diferença é também específica e crítica. Uso a palavra “jogo” porque o duplo sentido da metáfora é importante. Sugere, por um lado, a instabilidade, a permanente ausência de ordem, a falta de uma resolução final. Por outro lado, lembra-nos que onde essa *duplicidade* se faz ouvir com mais força é um lugar que “está em jogo” nas variedades de música do Caribe (HALL, 1996, p. 71).

A percepção de que a música afro-caribenha tem a potência de dramatizar essas “fronteiras da diferença”, ao mesmo tempo de continuidades e rupturas com a África, fez desse último movimento de Angélique Kidjo uma viagem de regresso ao que antes foi partida. A “estética da diáspora” que ela finaliza com *Oyaya* tem um sentido muito pessoal e íntimo de voltar para o Benim. Embora em toda a trilogia essas referências ancestrais estejam sempre na superfície da memória, duas letras do álbum, “Mutoto Kwanza” e “Le monde comme um bebe”, recuperam esse começo, mimetizado na alegria do que foi a sua infância, fase em que a experiência com suas tradições foi muito significativa em termos de uma identificação cultural. Quando adulta, isso se transformou em um capital simbólico e material inalienável, cuja proteção de seu repertório se refletia em um posicionamento crítico contra “regimes dominantes de representação” (HALL, 1996b, p. 75) que tentaram apagá-lo com o colonialismo.

Como já comentado na abertura do capítulo, *Oyaya* foi produzido no momento em que Angélique assume seu ativismo humanitário como embaixadora da UNICEF. “Mutoto Kwanza” foi o moto-criativo que deu o *start* para o projeto. Embora já traçado terminar a trilogia pelo

Caribe, a viagem que fez à Tanzânia, onde crianças de um orfanato lhe pediram que fizesse uma canção a partir de uma música de brincadeira deles, foi a experiência que lhe definiu o tom do álbum. A própria escolha do título, “Alegria”, sintoniza o projeto e a animação dos ritmos caribenhos, assim como a sensação contagiante que é lidar com crianças.

*Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza, vifin oye
 Vifin oye, kpe yin nou vevede
 Mutoto kwanza, vifin oye
 Yonnoun, oun souvi yin vevede
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza
 Mutoto kwanza, vifin oye
 Vifin oye, kpe yin nou vevede
 Mutoto kwanza, vifin oye
 Yonnoun, oun souvi yin vevede
 Aminssiamin nin site nan mutoto
 Mu⁸³*

A letra simples, de versos repetitivos, mas que representam o grito de guerra das crianças (“Crianças primeiro”), com a intercalação de palavras, que reforçam o chamamento para a causa de proteção dessas crianças não só africanas, mas de todo mundo. A esperança de dias melhores para o mundo depende do cuidado desses “seres preciosos” que são as crianças. Elas estando em primeiro lugar nas políticas de bem-estar de um país, como alimentação, saúde e educação, aumenta a expectativa de vida saudável e duradoura da população adulta. Na África, onde a mortalidade infantil é um problema social gravíssimo, a música de Angélique foi criada a partir das próprias crianças acolhidas devido ao abandono dos pais ou mortos por causas diversas, dentre elas por doenças, como a aids.

Esse interesse de Angélique por atividades de ajuda social a crianças tem em sua mãe, Ivonne, um exemplo, já que, como comentamos no capítulo 2, ela e outras mulheres criaram uma

⁸³ “Crianças primeiro (8x) / As crianças são seres preciosos / Crianças primeiro / Menina, menino, elas são preciosas / Que todo mundo se levante para “Crianças primeiro” / Crianças primeiro / Crianças primeiro, sim, são elas / São as crianças / Crianças primeiro (8x).” Tradução: Gildard Myehouenou.

associação de proteção a crianças sem irmãos e de militância pelos direitos das mulheres. Em uma das ações do grupo, Angélique, ainda adolescente, mas começando a se apresentar como cantora, foi convidada para interpretar uma versão em fon de uma música de Miriam Makeba que falava para os homens protegerem mais as mulheres, pois elas eram a casa e o começo da humanidade. Sem ter uma noção do que é sororidade, ainda assim, Angélique sentia que aquela reunião de mulheres em apoio a outras e a seus filhos tinha algo de corajoso pela iniciativa, em meio a uma sociedade patriarcal e machista: “*I wasn’t aware that it would shape my way of seeing the world, how I would come to associate music with social change and empowerment*”⁸⁴ (KIDJO, 2014, p. 43).

“Mutoto Kwanza” é dedicada à UNICEF e o gênero escolhido é o *ska*, único ritmo jamaicano que Angélique escolheu para o álbum. Embora o *reggae* tenha lhe marcado a juventude na *performance* de Bob Marley, a cantora preferiu o estilo mais antigo. Ziggy Marley, quarto filho de Bob, também cantor e compositor de *reggae*, hoje com 50 anos, estava em outra sala do mesmo estúdio em que Angélique estava gravando *Oyaya*. Ela aproveitou a presença dele, um dos herdeiros artísticos de Marley, para pedir sua opinião em relação a “Mutoto Kwanza”, cuja gravação já tinha sido feita. Ao ouvir a música, segundo Angélique Kidjo, Ziggy percebeu algo estranho no ritmo e perguntou se músicos jamaicanos tinham participado. Angélique disse que só cubanos. Ele coçou a cabeça em sinal de preocupação e ficou olhando para Angélique como se não estivesse acreditando no que ouvia. Embora tenha dito que era diferente do que ele conhecia, estava interessante.

Aprovado por Ziggy, o *ska* de “Mutoto Kwanza” era uma versão mais frenética do que o andamento original do ritmo. Angélique, talvez muito influenciada pela musicalidade afro-cubana, nitidamente, como já falei, a identidade sonora mais marcante de seu álbum, não encontrou a medida certa dos arranjos para a letra. E o fato de ter sido gravado com músicos cubanos, por mais que eles conhecessem o *ska*, a batida era diferente, porque o contexto cultural e a tradição musical, a partir dos quais o ritmo surgiu, não eram os mesmos de Cuba, daí a pergunta a Angélique sobre a composição da banda.

Jamaica foi a primeira parada de Angélique Kidjo pelo Caribe. E essa visita, embora tivesse Bob Marley como principal objetivo, não era sua única referência de diáspora afro-

⁸⁴ “Eu não sabia que isso moldaria minha maneira de ver o mundo, como eu passaria a associar música à mudança social e ao empoderamento.”

caribenha no país, mas também Marcus Garvey, ativista e empreendedor negro, fundador de uma das maiores organizações de militância pelos direitos civis dos afrodescendentes, a UNIA (*Universal Negro Improvement Association*) em 1914, em Kingston.

Suas ideias revolucionárias pregavam uma África para os africanos de casa e do exterior, a redenção dos povos negros do mundo, a independência dos países africanos, ou seja, uma elevação geral da civilização africana e o conseqüente combate ao racismo. Esse protagonismo de Marcus Garvey na Jamaica já vinha de uma linhagem de revoluções desde a Revolução do Haiti como referência de um Caribe antiescravista e que marcou a história da diáspora africana nas Américas. Seu conhecimento da discriminação contra outros negros no Caribe, além do contato com intelectuais nos Estados Unidos, como Du Bois e Booker Washington, fez de Marcus Garvey um ativista transnacional bastante visado por suas críticas virulentas contra o imperialismo. Em tempos de conflitos mundiais cujos os lados reificavam estratégias de dominação mundial, o nacionalismo negro e pan-africanismo de Garvey soava ameaçadora.

Mesmo fracassado economicamente e preso por fraude, quando um dos seus principais empreendimentos acumulou dívidas pela má gestão, a Black Star Line, uma empresa de navios de passageiros e mercadorias, as ideias de Marcus Garvey se espalharam rapidamente pelo Atlântico negro ao ponto da UNIA ter tido, em 1920, mais de mil representações espalhadas em 40 países, principalmente nos Estados Unidos, Caribe, América Central e África. Críticas a sua inexperiência na condução dos negócios comerciais vinculados à UNIA, eram relativizadas pela inteligência com que discursava e escrevia seus pensamentos de libertação e orgulho racial.

Morto em 1940, em Londres, os restos mortais de Marcus Garvey foram transferidos para Jamaica em 1964, com honras de herói nacional e considerado também profeta pelos rastafáris. Sobre esse epíteto de profeta do Rastafarianismo a Garvey, segundo Danilo Rabelo (2006), decorre de um exagero simbólico em relação à retórica do ativista ao associar um escrito bíblico (Salmos 68:31) à coroação de Halê Salassiê, como Imperador da Etiópia em um artigo de 8 de dezembro de 1930 no jornal *Black Man*, da UNIA, em Nova Iorque. No artigo, ele escreve: “o salmista profetizou que Príncipes viriam do Egito e a Etiópia estenderia as mãos cheias de Deus. Não temos dúvida que o tempo agora chegou.” (RABELO, 2006, p. 192).

Isso foi tomado de forma literal. Marcus Garvey na esperança de uma redenção da África, falava que um rei assumiria no futuro essa unificação do povo negro. Coincidentemente, o Ras Tafari Halê Salassiê foi consagrado na Etiópia. Em suas falas, misturava passagens da Bíblia,

mitos africanos e questões políticas e econômicas. Não se considerava um profeta, mas um pensador. Embora os fundamentos ideológicos do movimento rastafari tenham ideias de Garvey, não necessariamente os rastafaris seriam seguidores do Garveyismo, mas até hoje elas reverberam com muita força no Rastafarismo.

Nessa visita à Jamaica, Angélique Kidjo também participou do Reggae Sunsplash Festival, que desde 1978 se especializou em atrações do gênero, numa região turística do país: “*In Montego Bay, singing at Reggae Sunsplash Festival, I felt the ghost of Marcus Garvey, the man had created the first pan-African consciousness*”⁸⁵ (KIDJO, 2014, p.175). Essa lembrança de Garvey, ao começar seu roteiro pela Jamaica, traz uma simbologia que remonta à própria ideia do ativista jamaicano, a partir de uma experiência sobretudo com a realidade em que viveu na Jamaica. Além de pan-africanista, Garvey sempre foi pan-caribeísta.

Essa relação identitária com o Caribe foi o campo ideológico e geográfico a partir do qual Garvey pensou num projeto mais universal, como o pan-africanismo. Sua referência caribenha ultrapassava o território colonial ao qual geopoliticamente a Jamaica estava vinculada, ou seja, com o império britânico. Mas, por outro lado, mostra que esse contato de vários povos africanos nesse contexto britânico caribenho formou “uma singular história de povos de uma raça comum”, cuja “solidariedade” reflete “uma profunda consciência que cresce e se expressa em cada passo de seu desenvolvimento” (RABELO, 2006, p. 157).

Stuart Hall relata que nos seus tempos de criança na Jamaica, décadas de 1940 e 1950, vivia cercado pelos signos, a música e os ritmos dessa África da diáspora, que existia apenas como resultado de uma longa e descontínua série de transformações, porém, mesmo que fossem todos negros ou mulatos, não ouvia dos jamaicanos uma identificação com esse passado africano. Só na década de 1970 foi que essa identidade afro-caribenha passou a ser mais presente ou “historicamente disponível” para a grande maioria do povo jamaicano:

Esta profunda descoberta cultural, contudo, não foi nem poderia ser feita diretamente, sem uma mediação. Só pôde ser feita *através* do impacto na vida popular da revolução pós-colonial, das lutas pelos direitos civis, da cultura do rastafarianismo e da música do reggae – as metáforas, as figuras ou significantes de uma nova construção da ‘jamaicanidade’. O significado disso é uma “nova” África: - uma jornada espiritual de descoberta que levou, no Caribe, a uma revolução cultural indígena; esta é a África, como se poderia dizer,

⁸⁵ “Em Montego Bay, cantando no Reggae Sunsplash Festival, senti o fantasma de Marcus Garvey, o homem criou a primeira consciência pan-africana”. Tradução minha.

necessariamente ‘diferida’ – como uma metáfora espiritual, cultural e política” (HALL, 1996b, 72).

A “mediação” da música de que fala Stuart Hall no processo de uma presença africana na Jamaica aponta para a potência que Bob Marley teve nesse retorno à África. Ele compôs uma letra que dialoga não só com “Mutoto Kwanza” duas décadas depois, como com o discurso pan-africanista de Marcus Garvey. “Africa unite” (África, una-se) é a versão musical do manifesto de Garvey quando criou a UNIA. Nela, Bob ecoa no estilo rastafari, como símbolos e expressões, a unidade dos povos negros tanto do continente quanto da diáspora.

Alguns trechos da canção me interessam aqui para encruzilharmos o projeto da trilogia de Angélique com esta “estética da diáspora” que se configura em várias identidades africanas no Atlântico negro. E as crianças passam a ser nessa criação musical, tanto de Bob, quanto de Angélique, o símbolo de uma “nova” África. Em versos de “Africa unite” como, “So, Africa unite 'Cause the children (Africa unite) wanna come home, yeah (“Então, África, se una, porque as crianças querem voltar para casa”) e “Unite for the benefit (Africa unite) of my children!” (“Una-se para benefício de minhas crianças”), a imagem de retorno, esperança e cuidado que as crianças representam para a África é marcada pela necessidade de unificação, sem a qual, toda uma geração crescerá sem conhecer a “forefather cornestone” (“Africa, you’re my forefather cornestone”, “África, você é pedra fundamental de meu antepassado”).

Em 2005, um ano após lançar *Oyaya*, Angélique Kidjo cantou essa música em um evento da UNICEF em parceria com as ONGs, Bob Marley Foundation e Rita Marley Foundation, em Adis Adeba, capital da Etiópia. O projeto que recebe o nome “Africa Unite” visa materializar as palavras de Bob Marley, apoiando diferentes organizações na África ou nas diásporas, que prestam assistência a crianças, jovens e idosos. Mais interessante ainda foi o fato de o encontro ter sido realizado na Etiópia, a partir do qual o Rastafarismo, criado na Jamaica, inspirou Bob Marley a entrar para o *reggae*. Em “Mutoto Kwanza”, o verso “Que todo mundo se levante” continua alertando para que se cuide das crianças, quatorze anos depois de lançado *Oyaya*. Uma mensagem da qual Angélique só foi a mediadora, mas que com seu ativismo alegre e festivo tem uma difusão muito mais impactante e abrangente, aliando-se a outros tantos protagonismos como o de Bob Marley.

Considerações finais

A trilogia da diáspora foi, a meu ver, um divisor de águas na carreira de Angélique Kidjo por dois motivos: primeiro, porque *Oremi* abriu caminho para a cantora se mudar definitivamente para os Estados Unidos, onde mora até hoje. Esta mudança teve avanços muito significativos em sua trajetória artística, na medida em que, mesmo sendo já conhecida do público norte-americano, trouxe dessa travessia atlântica, da Europa para a América, uma experiência musical de quatro álbuns, além do que ela gravou no Benim. Ao todo, eram 17 anos de carreira. O mercado europeu, ela já tinha palmilhado e conquistado não só para si, mas para uma geração de artistas africanos imigrantes de ex-colônias francesas na África e Antilhas. Ela era uma das poucas mulheres desta geração de 1980 e 1990 a tornar-se uma *pop star*, o que a identificava ainda como uma cantora que lidava muito bem com suas tradições africanas no gênero *World Music*, considerado um gênero discriminador e reificador de uma divisão mundial que o alto colonialismo implantara no mundo através da categoria *West / Rest*. O segundo motivo se refere à oficialização da entrada de Angélique Kidjo no ativismo humanitário, quando antes de produzir o último álbum da trilogia, *Oyaya*, ela foi convidada para ser Embaixadora da Unicef, representando a África nas ações do organismo vinculado à ONU. Como vimos, esse momento foi inspirador para a própria realização do álbum sobre a música afro-caribenha.

É certo que, ao terminar um ciclo com um álbum, o público e a crítica ficam ansiosos para saber o que ela está planejando para o próximo. Isso demanda de Angélique uma nova pesquisa cultural e musical intensa, porque sendo uma cantora com uma agenda não só artística, mas também ativista e intelectual, as três performances têm que se combinar. Os temas de seus álbuns geralmente são recorrentes, porque formam uma espécie de repertório de palavras-chave que dizem respeito à sua própria condição de mulher, mãe, negra e africana, identidades essas que não se descolam dela por serem a base de sua criação e ativismo, mas que ganham tratamento especial na medida em que interage com outros artistas e intelectuais em prol de enfrentamentos em comum.

Analisar a trilogia sem pensar nesses três campos de *performances* por entre os quais Angélique Kidjo transita seria inócua, contraproducente, porque toda a relação política e étnico-racial da artista passa por essas atuações em rede. Pretendi com isso flagrar o movimento de Angélique Kidjo, descrevendo sua atividade como mediadora entre as Áfricas e os territórios das

diásporas negras nas Américas. Nesse sentido, suas ações e discursos potencializam a realização de projetos artísticos que, numa interface anti-colonial e antirracista, pontuam questões como o papel do artista africano e suas relações de pertencimento na era do “capitalismo artista” (LIPOVETSKY, 2015) e da “conveniência da cultura” (YÚDICE, 2014). Seu diálogo com a música de Miriam Makeba, Bella Below, Fela Kuti, Yassou N’Dour, artistas africanos de gerações anteriores ou atuais, assim como de fora do continente africano, como Jimi Hendrix, Aretha Franklin, James Brown, Gilberto Gil, Celia Cruz etc, compõe a trama de seu perfil musical.

As referências a partir das quais Angélique Kidjo constrói sua dicção musical estão assentadas numa ideia de identidade africana ancestral e pós-colonial. Sua experiência como africana do Benim, cujas tradições fon e iorubá têm forte presença nacional e na sua visão de mundo, não lhe impediram que outros influxos culturais formassem sua trajetória pessoal e artística. O fato de ser educada em escola colonial francesa lhe deu insumos linguísticos e culturais de expansão intelectual importantes à sua carreira profissional, principalmente quando assumiu um auto-exílio na França, devido a questões políticas no Benim. Filha de pais admiradores de música, o contato dela com a música africana de outras línguas, além da norte-americana e latina, ajudou nessa formação transcultural, agregando assim a seu repertório de música tradicional um vasto conhecimento sobre a música afrodiaspórica nas Américas.

Atualmente, no auge de uma carreira internacional, a performance de Angélique Kidjo está cada vez mais intensa e madura ao afirmar sua posição crítica em relação ao racismo, compreendida por ela como o maior mal que oblitera a compreensão de uma emancipação africana, tanto do sujeito como um ser livre quanto do continente na economia mundial como um dos maiores produtores de riquezas.

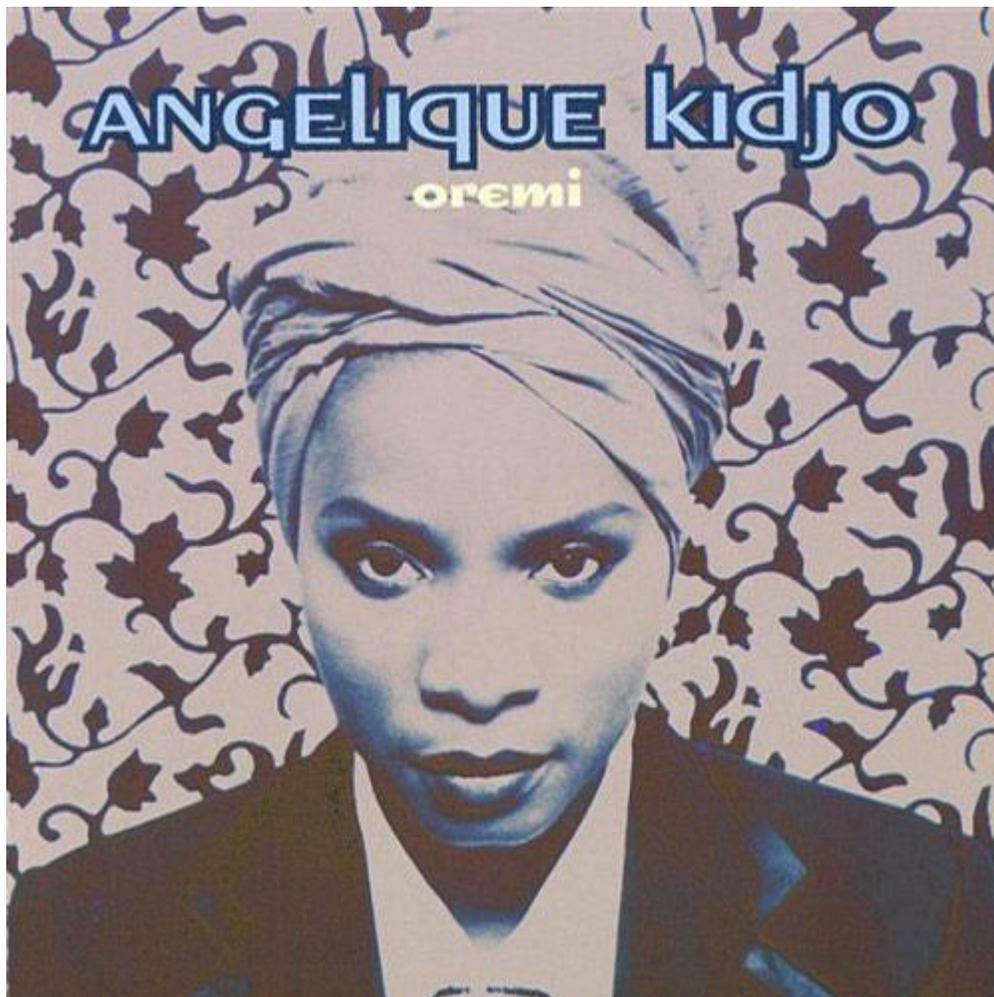
Essa autonomia de pensamento que marca as falas de Angélique Kidjo reverbera positivamente nas redes sociais e na imprensa internacional. Um dos motivos seria a forma inteligente e assertiva ao lidar com o público, que por sua vez recepciona seu discurso político e solidário: “Chegou a hora para nós africanos e descendentes de africanos fazer entender ao mundo que nós existimos e, que através de nossa existência influenciamos muitas formas de arte no mundo” (KIDJO, 2006, p. 70).

Embora seus primeiros álbuns produzidos na Europa já tivessem essa sonoridade do mundo negro, a sua pretendida travessia para as Américas seria dada com a trilogia da diáspora.

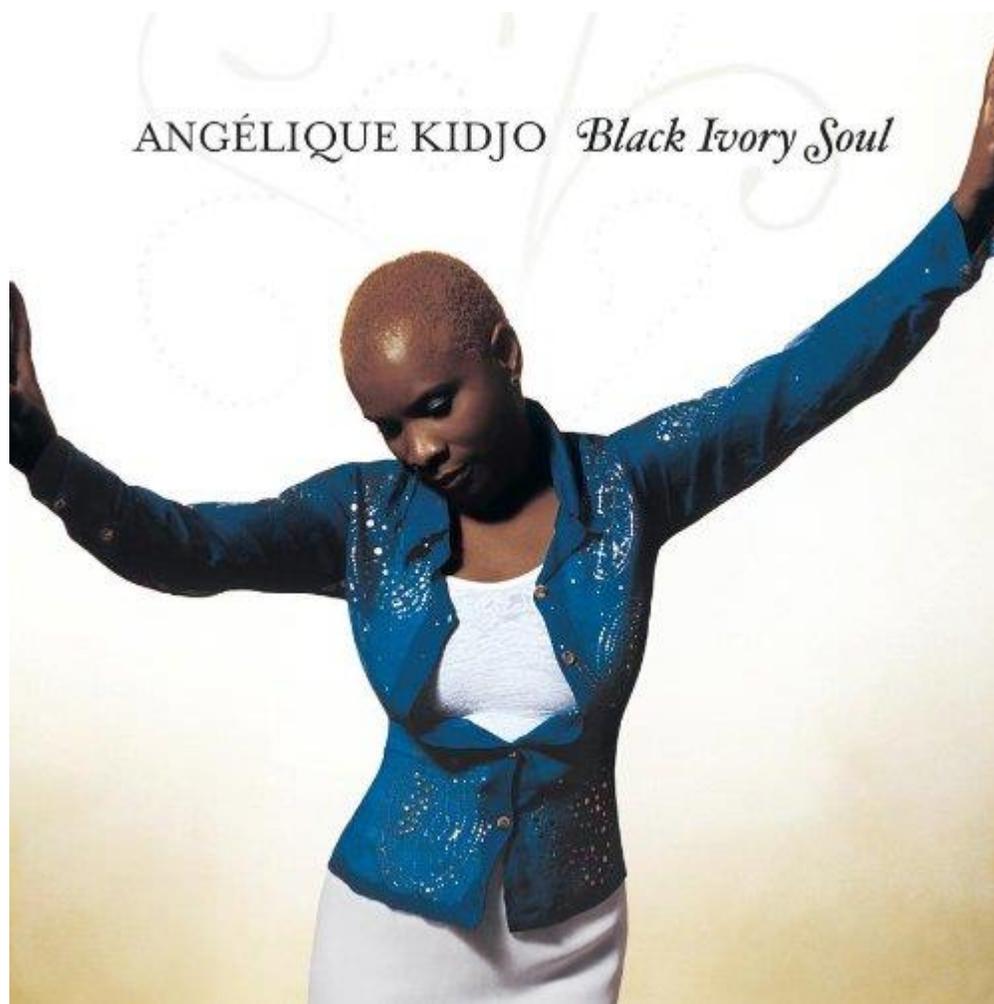
A tradução que Angélique faz desse complexo cultural chamado Atlântico negro resulta um repertório musical reinscrito e renovável, por conta mesmo dos elementos sempre imersivos e imprevisíveis que esta aproximação apresenta. Ela projeta com sua dicção artística, política e intelectual referências de uma identidade negro-africana nas Américas para além das narrativas centrais de primordialismo étnico-racial ou de destino histórico. A trilogia das diásporas surge com o objetivo de se posicionar como plataforma de reconfigurações: “A África é frequentemente lembrada como uma coisa desprezível, um continente de selvagens e não como parte de um ‘mundo civilizado’. Eu sempre quis recriar aquela ligação perdida com a diáspora”. (KIDJO, 2014, p. 139)

A leitura da obra de Angélique Kidjo é interessante como um produto cultural criado a partir de uma experiência entre as músicas tradicionais e contemporâneas africanas com a música negra das diásporas. A dicção que resulta desses encontros e como a artista vem empreendendo em relação às identidades negras é o que me interessou a fazer este trabalho. Penso que analisar seu trabalho pelo lado de sua rentabilidade agenciada é mostrá-lo também como um dispositivo de investimento social e político. É nessa interface de posicionamento artístico que tentei flagrar a atividade de Angélique Kidjo.

ANEXOS**São Paulo, 2015**



Oremi (1998)



Black Ivory Soul (2002)



Oyaya (2004)

Referências

- ABDULAZIZ, Mohamed; SOW, Alfa. Língua e evolução social. In: MAZRUI, Ali A; WONDJI, Christophe. **África desde 1935**. Tradução: MEC – Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011 – (Coleção História Geral da África; vol. 8, p. 632-62).
- ACHEBE, Chinua. **A educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDREWS, George Reid. **América Afro-Latina, 1800-2000**. Tradução: Magda Lopes. São Carlos: EdUFSCar, 2007.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ASANTE, Molefi Kete; MAZAMA, Ama. *Encyclopedia of african religion*. Los Angeles, Califórnia: SEGE Publications, 2009.
- BÂ, Amadou Hampatê. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **Metodologia e pré-história da África**. Tradução MEC – Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011 – (Coleção História Geral da África; vol. 1).
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BENISTE, José. **Dicionário yorubá-português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila et. al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIDIMA, Jean-Godfroy. De la traversée: raconter des expériences, partager le sens. **Rue Descartes**, 2002/2, n.36, p. 7-17. Tradução para uso didático por Gabriel Silveira de Andrade Antunes.
- BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd et al. **Cultura brasileira: tradição/contradição**. Rio de Janeiro: J. Zahar; FUNARTE, 1997.
- BRAZIEL, Jana Evans; MANNUR, Anita. *Nation, migration, globalization: points of contention in diaspora studies*. In: BRAZIEL, Jana Evans; MANNUR, Anita (Orgs.). *Theorizing diaspora: a reader*. New Jersey: Wiley-Blackell Publishing, 2003, p. 1-22.
- BRAGA, Julio. **Candomblé: tradição e mudança**. Salvador: P555 Edições, 2006.
- CARRASCOSA, Denise. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. In: **Cadernos de Literatura em Tradução**. São Paulo, nº 19, 2016, p. 63-71.

_____. Traduzindo no Atlântico Negro: por uma práxis teórico-política de tradução entre literaturas afrodiáspóricas. In: CARRASCOSA, Denise (Org.). **Traduzindo no Atlântico negro: cartas náuticas afrodiáspóricas para travessias literárias**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017. p. 63-75.

CASTIANO, José P. **Referenciais de filosofia africana: em busca da intersubjetivação**. Maputo: Ndjira, 2010.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares Africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Top Books; Academia Brasileira de Letras, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 1990.

CORREIA, Wesley. **Deus é negro**. Camaçari, BA: Pinaúna, 2013

COSTA, Sérgio. **Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

DASH, Mark. *Dahomey's women warriors*. *Smithsonian*, 11 Set. 2011. Disponível em: <http://www.smithsonianmag.com/history/dahomeys-women-warriors-88286072/?no-ist>. Acesso: 10 jun. 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2001.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz. Artes de abrir espaço: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. Salvador, v. 4, n^o2, 2015, p. 13-27.

DIAGNÉ, Pathé. História e linguística. In: KI-ZERBO, Joseph. **Metodologia e pré-história da África**. Tradução: MEC – Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. – (Coleção História Geral da África; vol. 1, p. 247-81).

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, Henrique. “Dez-a-fios epistemológicos para as Literaturas Africanas no Brasil”. In: SANTOS, José Henrique de Freitas; RISO, Ricardo (Orgs.). **Afro-rizomas na diáspora negra: as literaturas africanas na encruzilhada brasileira**. Rio de Janeiro: Kitabu, 2013. p. 41-58.

GATTES JR, Henry Louis. **Os negros na América Latina**. Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GIL, Gilberto; OLIVEIRA, Ana de. **Disposições amoráveis**. São Paulo: Iyá Omin, 2015.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, cultura e o fascínio da raça. Tradução: Celia Maria Marinho de Azevedo et. al. São Paulo: Annablume, 2007.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. Poética da relação. Porto: Porto Editora, 2011.

GROSGOUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 455-91.

_____. *Colonial difference, geopolitics of knowledge, and global coloniality in the modern/colonial capitalist world-system*. In: **Review**. Binghamton, Binghamton University, XXV, 3, p. 203-24, 2002.

_____. *“Cultural racism” and colonial caribbean migrants in core zones of capitalist world-economy*. In: **Review**. Binghamton, Binghamton University, XXII, 4, p. 409-434, 1999.

_____; BERNADINO-COSTA, Juaze. Decolonialidade e perspectiva negra, *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, DF, vol. 31, nº 1, p. 15-24, jan/abr 2016.

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Vértice; Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, nº 24, p.68-75, 1996a.

_____. *The West and the Rest: discourse and power*. In: HALL, Stuart et. al. **Modernity: na introduction to modern societies**. Malden, MA: Blackweel, 1996b. p. 187-227.

_____. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HENDRIX, Jimi. **Hendrix por Hendrix**: entrevistas e encontros com Jimi Hendrix. Tradução: Leonardo B. Scriptone. São Bernardo do Campo, SP: Ideal, 2016.

HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XIX: 1914-1991. Tradução: Marcus Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **História social do jazz**. Tradução: Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOUNGNIKPO, Mathurin C.; DECALO, Samuel. *Historical Dictionary of Benin*. Laham, Maryland: Scarecrow Press, 2013.

HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimentos de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 131-144.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: SÁ, Simone Pereira; CARNEIRO, Rodrigo; FERRAZ, Rogério. **Cultura pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

KIDJO, Angélique. “*Angélique Kidjo: africana universal*”. In: **Revista Palmares**, ano II, número 3, dez. 2006. Entrevista concedida a Ubiratan Castro de Araújo.

_____. *Spirit rising: my life, my music*. New York, NY: Harper Design, 2014a.

_____. *One of Africa's biggest stars uses empowering song to lift up women and girls*. 28 mar. 2014b. Disponível em: <<http://www.pbs.org/newshour/bb/Angélique-kidjo-benin-musician/>>. Acesso: 25 nov. 2016. Entrevista concedida a Jeffrey Brown e Judy Woodruff.

KI-ZERBO, Joseph. **Para quando a África**: entrevista com René Holenstein. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LARANJEIRA, Lia Dias. **O culto da serpente no reino de Uidá**: um estudo da literatura de viagem europeia – séculos XVII e XVIII. Salvador: EDUFBA, 2015.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 1990.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral**: África negra. São Paulo: Palas Athena; Casa das Áfricas, 2008.

LIMA, Ari. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial; Salvador, BA: Programa A Cor da Bahia e o Projeto S.A.M.B.A, 1997. p. 161-180.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism: an new critical idiom*. London: Routledge, 1998.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2013.

MAKONI, Sinfree; MEINHOF, Ulrike. **Linguística Aplicada na África**: desconstruindo a noção de língua. In: MOITA LOPES, Luiz Paulo da (org.). São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MANA, Amina. Será ético estudar a África?: considerações preliminares sobre pesquisa acadêmica e liberdade. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 603-37.

MARTINS, Leda. “*Performances do tempo espiralar*”. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 69-91.

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Tradução: Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução: Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. *La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales*. In: **Gragoatá**, Niterói, nº 1, 2º sem, 1996. p. 7-29.

MUDIMBE, Valentim Y. **A invenção de África**: gnose, filosofia e ordem de conhecimento. Ramada: Edições Pedagogo; Luanda: Edições Mulemba, 2013.

NICOLAU NETTO, Michel. **O discurso da diversidade e a world music**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2014.

NGOENHA, Severino. **Filosofia africana**: das independências às liberdades. Maputo: Edições Paulistas, 1993.

NNAEMEKA, Obioma. *Mapping African Feminisms*. In: CORNWALL, Andrea (org.). **Readings in gender in Africa**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2005. p. 31-41.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, nº 10, p. 9-27, dez. 1993.

OLIVEIRA, Eduardo. **Filosofia da ancestralidade**: corpo e mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing gender: the eurocentric foundations of feminist concepts and the challenge of African epistemologies*. In: ARFRED, Signe et al. **African gender scholarship: concepts, methodologies and paradigms**. Dakar: CODESRIA, 2004. p. 1-8. Vol. 1.

OMIDIRE, Félix Ayoh. **Yorubaianidade mundializada**: o reinado da oralitura em textos yorubá-nigerianos e afro-baianos contemporâneos. 2005. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia.

_____. **Pèrègun e outras fabulações da minha terra** (contos cantados iorubá-africanos). Salvador: CEAO; EDUFBA, 2006.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azucar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **O rei, o pai e a morte**: a religião vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Blue note**: entrevista imaginada. Nelo Horizonte: Nandyala, 2013.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, nº 3, p. 3-14, 1989.

PODA, Mélanie Bertrand. *Musiques actuelles et religion Vodoun au Bénin*. **Géographie et cultures**. Disponível em: <http://gc.revues.org/1073>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2018.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (orgs.). In: **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

RABELO, Danilo. **Rastafari**: identidade e hibridismo cultural na Jamaica (1930-1981). 2006. Tese (Doutorado em História) – Curso de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. In: **Cadernos de Arte e Antropologia**. Salvador, v. 4, nº2, 2015, p. 3-12.

RUIZ, Bibia Pérez. *Otra manera de sentir: feminismos negros, género y estudios literarios en el África subsaariana*. Disponível em:

<http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/SERVICIOSGENERALES/GABINETE/FOTOS/FOTOSNOTICIAS2009/FEMINISMOSNEGROS.PDF>. Acesso: 10 nov. 2016.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cultura e imperialismo**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Representações do intelectual.** Tradução: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos Santos. **Os Nagô e morte:** Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

SAUNDERS, Tanya L. *Cuban underground hip-hop: black thoughts, black revolution, black modernity.* Austin: University of Texas, 2015.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

TAYLOR, Diana. *Performance.* Durham; London: Duke University Press, 2016a.

TAYLOR, Timothy D. *Music and capitalism: a history of the present.* Chicago: University of Chicago Press, 2016b.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: **Metodologia e pré-história da África.** Editor Joseph Ki-Zerbo. Tradução: MEC – Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. Coleção História Geral da África; vol. 1. p.139-166.

VASCONCELOS, Luciana. *Musique baianaise?:* representações da Bahia e do Brasil entre produtores musicais franceses. In: MOURA, Milton. (Org.). **A larga barra da baía:** essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 166-195.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura:** notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Projeto e metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (orgs.). **Mediação, cultura e política.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos os Santos:** dos séculos XVII a XIX. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. **Orixás:** deuses iorubás na África e no novo mundo. Tradução: Maria Aparecida de Nóbrega. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

VISENTINI, Paulo Fagundes. **As revoluções africanas:** Angola, Moçambique e Etiópia. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

YOUNG, Robert J. C. **Desejo colonial:** hibridismo em teoria, cultura e raça. Tradução: Sergio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

WADE, Peter. Compreendendo a “África” e a “negritude” na Colômbia: a música e a política da cultura. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 25, nº 1, 2003, pp. 145-178

WINDERS, James. *Paris Africain: rhythms of African diaspora*. New York, N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Nayfy, 2007.