

AS ARTES POPULARES EM ÁFRICA

Karin Barber

Tradução de Marina Santos

Revisão de Manuela Ribeiro Sanches

Todos os actos do drama da história mundial eram representados perante um coro de pessoas a rir. Sem ouvirmos este coro, não poderemos compreender o drama como um todo.

Mikhail Bakhtin

AS ARTES POPULARES E A EXPERIÊNCIA DAS PESSOAS EM ÁFRICA

Nos últimos três ou quatro anos temos assistido a um recrudescimento do interesse pelas formas de arte popular africana, de tal maneira intenso, que promete transformar-se num movimento. Os investigadores individuais espalhados pelo continente, que, desenvolveram, solitariamente, durante décadas os seus estudos sobre estas artes, descobrem subitamente que a sua área de estudo começa a ser alvo de debate. Temas anteriormente abordados de forma parcial, sobretudo em artigos menores e, frequentemente de modo lateral por pessoas especializadas numa área mais consagrada, passaram a ter um tratamento privilegiado nas monografias pormenorizadas publicadas em diferentes partes de África.¹ Parece, pois, ser este o momento certo para delinear o alcance e as possibilidades deste campo e reivindicar para ele uma posição central nas humanidades e nas ciências sociais.

A razão mais óbvia para conceder uma atenção séria às artes populares é a sua presença inegavelmente assertiva como factos sociais. Proclamam aos quatro ventos a sua importância na vida de numerosos povos africanos. Estão em toda a parte. Florescem sem o apoio ou o reconhecimento das entidades oficiais da cultura e, por vezes, até, à sua revelia. Mesmo as pessoas demasiado pobres para pensarem em gastar dinheiro com produtos de luxo gastam-no em artes populares, apoiando-as e insuflando-as constantemente com uma vida nova.

O simples facto de encararmos essas formas de arte como factos sociais e analisarmos a rede de relações que determinam a sua produção e consumo permite descobrir aspectos importantes mas despercebidos nas sociedades em que essas artes florescem. As artes populares penetram e são penetradas pelas instituições políticas, económicas e religiosas, de uma forma nem sempre previsível, a partir da nossa experiência. O apuramento destas ligações e convergências pode revelar, tal como a tinta revela os veios de uma planta, padrões que, de outra forma, poderiam permanecer invisíveis. Para utilizar um exemplo ao acaso: a música

popular na África Ocidental fornece, em muitos casos, “meios” inesperados para compreender a política. Poderíamos começar por Thomas Sankara, presidente do Burkina Faso, que – como muitos dos seus funcionários superiores – foi um guitarrista exímio que, de vez em quando, tocava em público. Sankara fundou e equipou numerosas bandas populares de guitarra para cantar loas à revolução. (Bergman, 1985) . E Fela Anikulapo-Kuti, depois de libertado de uma prisão nigeriana, não estava inteiramente a brincar, quando disse que, numa outra eleição, seria eleito presidente.² Se estes factos forem articulados numa perspectiva que tenha em conta as relações existentes na África Ocidental entre a música popular, o futebol e os comícios políticos (todos eles realizados nos mesmos estádios), começará a delinear-se uma forma de abordar um aspecto importante se bem que negligenciado da vida política na África Ocidental – o recente desenvolvimento e a expansão do conceito de “público”.

A fim de analisar a composição da elite yoruba, nada melhor do que começar, à maneira de Gluckman, por observar como se dança num grande evento social em que toca uma conhecida banda popular. As divisões e alianças sociais são, neste caso, não apenas visíveis, mas intensificadas por motivos de ostentação pública.³ As repercussões de eventos políticos de maior alcance e a longo prazo podem ser analisadas através da expansão e contracção de algumas formas musicais – por exemplo, a música de guitarra do Zaire, que foi difundida fisicamente por toda a África Oriental através de vagas de emigrantes; quando o governo queniano tornou mais severas as suas leis de imigração e começou a expulsar trabalhadores estrangeiros sem autorização de residência, a música das bandas populares quase se extinguiu em Nairobi.⁴ Os exemplos são múltiplos e intermináveis.

Mas as artes populares são também muito mais do que meras constelações de relações sociais, políticas e económicas – elas são actos expressivos. A sua característica mais importante é o seu poder de comunicação. Este poder é comprovado eloquentemente pela frequência com que são reprimidas.

Todas as formas de arte são formas de comunicação, embora muitas delas não sejam verbais e aquelas que o são codifiquem frequentemente a sua mensagem de forma oblíqua, parcial e fragmentária. Como na música *punk* britânica, elas podem comunicar através do estilo – do vestuário e do comportamento dos executantes, bem como através das opções estilísticas relativas ao tipo de música ou de dança.⁵ Muitas formas populares africanas manifestam-se através de uma combinação de música, dança, traje, mímica, canção e discurso. Nestas formas, o significado não pode ser apenas extrapolado a partir das palavras, mas é transmitido por todos os elementos em combinação. Existem muitas formas populares africanas de espectáculo que se assemelham ao *music hall* britânico, na medida em que são compostas de uma miscelânea de números distintos – uma canção, um *sketch*, um apontamento de comédia, um número de dança, mas que, apesar de tudo, patenteiam uma atitude coerente. Em casos extremos, o sentido é veiculado pelo simples facto de o espectáculo se conseguir realizar; em regimes muito repressivos, o facto de as pessoas se continuarem a reunir para actuar e participar constitui uma afirmação de

identidade e um desafio. Assim, interpretar o que as artes populares dizem não é linear. Elas requerem uma descodificação tão atenta e escrupulosa como qualquer outro texto complexo. Contudo, por muito difícil que esta tarefa seja, ela é de importância vital: porque, para a maior parte do povo africano, as artes são o único meio de comunicação pública ao seu dispor.

Em África, o povo comum tende a ser invisível e inaudível. Na maioria dos Estados africanos, as elites numericamente reduzidas não só consomem uma parte imensamente desproporcionada da riqueza nacional como concentram em si toda a atenção. Os jornais, a rádio e a televisão oferecem uma imagem ampliada da classe que os controla. A elite dominante não se limita a fazer a notícia, ela é a notícia, como mostram as intermináveis transmissões integrais dos discursos de políticos, as reportagens sobre festas de casamento e de aniversário das elites e as páginas e páginas de dispendiosos obituários. E, se os pobres são invisíveis, os muito pobres são um verdadeiro incômodo – alguns regimes têm-nos tratado literalmente como lixo.⁶ Na maioria dos países africanos, a retórica populista das elites políticas foi-se afastando cada vez mais de qualquer contacto real com os anseios do “povo”, à medida que a unanimidade temporária resultante da luta pela independência foi sendo relegada para o passado.⁷

Por vezes, a frustração e a raiva das pessoas comuns em relação à suave retórica de diversão dos seus governantes atingem um tal ponto que mesmo os observadores externos conseguem reconhecê-las. Durante e depois das eleições escandalosas de 1983, na Nigéria, uma canção satírica de Wole Soyinka tornou-se tão popular, que podia ser ouvida, todo o dia, no gravador de cassetes de qualquer taxista do Sul. Essa canção (“Elike Revo Wetin?”) troçava de todos os *slogans* populistas e de todas as panaceias sem significado dos dez anos anteriores (“A nossa nação tem de se unir,” “Patriotismo,” “Revolução Verde,” “Operação Alimentar a Nação,” “Revolução Ética”). Todavia, na maioria das vezes, a decepção e o ressentimento do povo são exprimidos de um modo mais subterrâneo, sob a forma de anedotas, trocadilhos e piadas que circulam a grande velocidade e que sofrem diversas fases reformulações, enquanto estão em voga.⁸

As canções, as anedotas e as piadas podem constituir a principal via de comunicação para as pessoas a quem é negado o acesso aos meios de comunicação oficiais. Como refere Terence Ranger (1975:3) no seu estudo pioneiro de uma dança sincrética popular da África Oriental:

...as “massas” não controlavam os meios formais de articular os seus desejos – as universidades, a igreja, a imprensa, o teatro, a afirmação política – e... quando um dos seus porta-vozes se evidenciava, passava a estar em risco. Por este motivo é que temos de olhar para aquilo que é informal, festivo, aparentemente escapista, se quisermos obter testemunhos de uma experiência real e de uma resposta real.

Todo o trabalho de Ranger patenteia uma mudança de ênfase que se tem verificado na história de África, nas ciências políticas e nas ciências sociais africanas em geral – e em que ele mesmo teve um papel decisivo. Hoje

em dia, temos a sensação de que a história não foi feita apenas por um conjunto de líderes importantes cujas acções e declarações foram amplamente publicitadas e integralmente registadas. Foi feita também através das lutas, acções e reacções colectivas ou combinadas da grande maioria obscura dos povos africanos. As suas experiências constituem história por direito próprio, além de que tornam inteligível a história oficial dos líderes.⁹ Uma tal perspectiva envolve inevitavelmente o confronto com a questão da consciência – e não só com a consciência, mas também com os mecanismos ideológicos habituais que as pessoas podem nunca chegar a formular, mas que condicionam e guiam as suas acções.¹⁰

Uma das heroínas de Edith Wharton, que perdeu a sua posição na alta sociedade e que gradualmente passou a conviver com pessoas de reputação duvidosa, observa alguns dos seus antigos conhecidos, de um novo ângulo: “tinha a estranha sensação de estar por detrás da tapeçaria social, do lado em que os fios eram atados e as pontas ficavam soltas” (Wharton, 1979: 279). Se quisermos ver a história e a política pelo avesso da tapeçaria social africana, as formas de arte popular são vitais para este empreendimento. O considerável corpo de trabalhos sobre os sindicatos africanos e a formação – ou não – de classes mostra como a questão da consciência popular é crucial, e como é difícil obter quaisquer dados acerca desses processos. Os inquéritos e as sondagens de opinião podem dar um bom contributo, se se fizerem as perguntas certas, mas possuem limitações que os seus utilizadores seriam os primeiros a admitir. A mais importante delas é que o investigador, por muito rigoroso que seja na formulação das perguntas, não consegue evitar impor as suas próprias concepções ao entrevistado. A entrevista é uma situação artificial e as respostas são correspondentemente artificiais. Mesmo as biografias e as memórias, que estão muito mais próximas dos padrões de pensamento dos inquiridos, têm geralmente de ser interpretadas e podem ser produzidas mais para agradar ao investigador do que para exprimir aquilo que a pessoa julga ser da maior importância. Por muito difícil que seja interpretar as artes populares, por um conjunto de razões a que voltarei mais tarde, não há dúvida de que elas falam daquilo que as pessoas consideram importante – usando a sua terminologia e a forma que consideram apropriada. Além disso, preservam memórias através da sua formulação, dando-nos pistas, por muito parciais e crípticas que sejam, para a compreensão de comportamentos passados: é significativo que o estudo de textos populares tenha sido iniciado – e, até certo ponto, continue a ser dominado – por historiadores.

As formas de arte caracterizam-se por condensar a experiência e comunicar a diversos níveis. Temos assim a oportunidade de ver a complexidade e a ambiguidade do pensamento real refractadas na prática e não extrapoladas artificialmente. A densidade e o carácter manipulador da ideologia expressos na arte podem, como sugere Macherey (1978), ser precisamente aquilo que melhor revela as contradições, as ambiguidades e os limites de uma posição ideológica. Os textos geram um “excedente”: sentidos que ultrapassam e podem subverter as intenções explícitas de uma obra. Assim, porque nunca estão inteiramente sob o controlo do

artista, eles têm a capacidade de captar correntes subterrâneas do pensamento, de que a sociedade pode não se aperceber.

As formas de arte não se limitam a reflectir uma consciência já constituída, permitindo-nos vislumbrar algo já inteiramente presente. Elas são também veículos importantes para a articulação e comunicação dessa consciência. Numa época de rápidas transformações sociais, é provável que as formas de arte popular, com a sua excepcional mobilidade (quer através de tecnologias como a rádio, o disco ou a cassette, quer da deslocação física de grupos musicais itinerantes), venham a desempenhar um papel crucial na formulação de novas perspectivas sobre as coisas. Foi o que aconteceu no Gana após a independência, com uma canção *highlife* de muito sucesso da banda *African Brothers*. Intitulava-se "Ebi Te Yie" (Alguns estão bem sentados) e contava a parábola de uns animais que haviam decidido reunir-se. O leopardo sentou-se atrás de um animal muito mais pequeno, o antílope, e começou a incomodá-lo, obrigando-o a ficar sentado e não o deixando falar. Por fim, o antílope persuadiu os outros animais a adiar a reunião, porque "Alguns de nós estão bem sentados, alguns estão razoavelmente bem sentados – mas alguns de nós não estão nada bem sentados!" (Bame, 1985). Coplan (1978) descreve como o público aplicou esta parábola à sua própria situação, desiludido com a permanente repartição de privilégios entre uma elite corrupta, enquanto que a situação do povo comum não melhorava. Mas o que é importante nesta narrativa¹¹ é que "Ebi Te Yie" acabou por se transformar numa frase feita, para descrever uma realidade que todos haviam experimentado, mas que ainda não tinha nome. Ao nomear a elite (ou, mais plausivelmente, a meu ver, ao conferir-lhe um novo nome em circunstâncias diferentes), as pessoas mantinham viva e, porventura, alargavam a consciência da sua própria situação.

Dizer que as formas populares de arte são extremamente importantes devido àquilo que exprimem não é reduzi-las a meras fontes de dados sociológicos acerca de comportamentos. Perceber o que comunicam e como o fazem requer, sobretudo, que respeitemos a sua especificidade como obras de arte. Segundo Trotsky (1970: 34), a criação artística é "um desvio, uma mudança e uma transformação da realidade, de acordo com as leis próprias da arte." Só observando essas leis específicas se pode abordar a questão do sentido nas artes populares.

A expressão *artes populares* indica, desde logo, que este campo incorpora duas dimensões estreitamente relacionadas: a sociológica do *popular* e a estética das *artes*. Quer o objectivo final do investigador seja abordar a realidade social através das artes, quer seja abordar as artes através do seu contexto social, o procedimento tem de ser o mesmo. Em qualquer dos casos, as artes só podem ser "lidas" se entendermos a sua natureza como constructo estético, com os seus próprios princípios e convenções, e se as situarmos no universo social específico a que elas devem a sua existência. Os métodos da crítica estética devem conjugar-se com os das ciências sociais, não apenas a nível superficial. O ponto de convergência das duas dimensões é a produção das artes: não só na sua vertente material, mas também na da sua concepção. Há que indagar por quem,

por que meios, em que circunstâncias, sob que limitações, no interesse de quem e de acordo com que convenções essas artes são produzidas.

PARA A CONSTRUÇÃO DE UM MODELO DE ARTES "POPULARES" AFRICANAS

Definição por defeito

O conceito de artes populares em África ainda não foi alvo de um construção teórica. Até que isso aconteça, este tipo de artes não podem tornar-se num objecto de estudo propriamente dito e a investigação não conseguirá ultrapassar a sua presente condição, que é a de uma amálgama de comentários diversos, elaborados de diferentes perspectivas e aplicando vários princípios distintos – geralmente tácitos, parciais e por examinar. Na sua análise da escrita europeia, Macherey (1978) insiste na distinção entre literatura como um conjunto de textos canónicos, estabelecido por convenção, mas aceite como um facto natural, e literatura como objecto teórico construído para permitir a análise científica. Macherey argumenta que só um conceito de literatura construído desta forma permite que a crítica literária seja mais do que uma re-descrição subjectiva dos textos. Mas o objecto teórico é constituído a partir do cânone convencional e em oposição a ele. No nosso campo, nem sequer temos um cânone de que possamos partir. Não existe um corpo definitivo e delimitado de obras de arte popular, reconhecido quer pelas próprias culturas africanas, quer pelos observadores exteriores. As artes populares são uma categoria que parece, acima de tudo, ser caracterizada pela sua capacidade de inclusão e a sua elasticidade aparentemente ilimitada. Integra não só formas geralmente reconhecidas como arte – tais como o teatro, a música instrumental e vocal, a pintura, a escultura e a ficção escrita –, mas também fenómenos tão diversos como rótulos decorados para embalagens de pão (Middleton, 1974), retratos fotográficos (Sprague, 1978), decoração de interiores (Beinart, 1968), caixões (Burns, 1974), anedotas (Sekoni, 1985) e miniaturas de bicicletas em arame (Jackson, 1978). Trata-se de uma categoria volátil, que embora pareça ubíqua, se desvanece sempre que pretendemos agarrá-la.

O que pretendo demonstrar é que essa mesma flexibilidade e volatilidade constituem uma vantagem potencial que contem em si elementos a partir dos quais é possível construir uma teoria das artes populares. As próprias fraquezas e indeterminações da definição de *popular* na bibliografia existente encerram uma promessa de esclarecimento. Para decifrar essas possibilidades implícitas e, por vezes, ocultas, precisamos de analisar primeiro o legado de dificuldades e ambiguidades que a palavra *popular* comporta.

Antes mesmo de ser utilizado em relação à heterogeneidade instável da cultura africana, o conceito de popular era um conceito escorregadio. Na Europa, tem reconhecidamente uma variedade de sentidos, em parte sobrepostos, em parte incompatíveis: uma instabilidade que se deve ao facto de ser um conceito com um grande peso ideológico. Por estar fortemente implicado num posicionamento político em relação ao "povo" – seja de menosprezo, seja de enaltecimento – o conceito transformou-se

numa “expressão mágica,” que, nas palavras de Pierre Bourdieu, estaria “protegida de qualquer análise”;¹² e cuja aplicação tem mudado, consoante mudam os interesses e a retórica política. Esta ambiguidade foi, de algum modo, transportada para o contexto africano.¹³

Neste caso, a situação torna-se ainda mais complicada pela força de gravidade subjacente ao modelo europeu de estratificação cultural, um modelo a vários níveis inadequado. Trata-se de um modelo evolucionista, em que a cultura tradicional de um povo rural é gradualmente desalojada e substituída pela cultura popular ou de massas (termos que, por vezes, são sinónimos e, por vezes, são usados para descrever dois períodos históricos sucessivos), um modelo criado pela revolução industrial e, mais tarde, pela segunda revolução das tecnologias da comunicação.¹⁴ Utilizados como sinónimos ou para descrever realidades distintas, os conceitos de popular e de massas são encarados claramente como opostos à cultura popular tradicional (que é entendida em termos bastante sentimentais como sendo comunal, participativa, não comercial, autêntica e, é claro, como estando mais ou menos extinta), bem como à cultura de elite das grandes tradições literárias e artísticas europeias. Por motivos óbvios, este esquema não se aplica à situação africana actual, em que a cultura rural, dita tradicional, está longe de estar morta; em que se formaram massas urbanas, mas não predominantemente através da industrialização; e em que a tecnologia de comunicação de massas, embora sendo um campo importante e em rápido crescimento, tem tido, até agora, escassas repercussões na cultura da maioria da população. Todavia, tem exercido uma influência importante, embora indirecta, na forma como conceptualizamos as artes populares africanas, tornando assim a sua definição ainda mais problemática.

Aplicado à cultura africana, o conceito de popular herdado do contexto europeu não só é ambíguo, como também induz em erro. Mas, mesmo que assim não fosse, seria impossível defini-lo com rigor, quando aplicado às artes africanas, uma vez que não existe uma realidade claramente delimitada a que possa corresponder. Popular implica uma relação com “o povo” e o povo em África é um conglomerado heterogéneo e flutuante de grupos étnicos, regionais, religiosos e de classe. O que respeita ao “povo” está, por isso, inevitável e permanentemente aberto a redefinição.

Parece não haver uma base firme a partir da qual começar. Tanto os nossos instrumentos de análise como o campo a que pretendemos aplicá-los são ambíguos, inconstantes e indefinidos.

A bibliografia existente sobre as artes populares é difusa e raramente reflecte sobre as questões teóricas que têm necessariamente de ser ponderadas. Contudo, apesar da natureza traiçoeira do terreno, tem havido um consenso surpreendente em relação àquilo que, em África, deve ser designado de “arte popular”. Com a excepção de um grupo de opinião, importante, mas minoritário, a que voltarei mais à frente, em quase todos os debates sobre as artes africanas não só se admite a existência de um conjunto reconhecível de produtos culturais que podem ser identificados como populares, mas também existe um consenso alargado sobre a maneira de os identificar. Em geral, as discrepâncias devem-se mais à

forma *ad hoc* como o conceito é utilizado em casos particulares, do que a uma divergência fundamental. O enquadramento adoptado na maioria dos casos é, obviamente tão inadequado quanto rígido e equívoco. Mas, nas suas simplificações e evasivas, também está implícita uma concepção de popular que parece atingir o cerne da questão.

“Do povo” e “popular”

Antes de explorarmos as possibilidades que acabámos de mencionar, não podemos, contudo, deixar de referir a grande divergência de opiniões que existe nesta área em duas. O termo popular tem correspondido, para a grande maioria dos investigadores, a uma versão da ideia de “emanando de” ou “pertencendo” ao povo. O significado exacto de “povo” e em que sentido as artes podem pertencer-lhe são questões às quais regressarei. Existe um outro grupo de opinião mais pequeno, mas muito importante, que opõe a esta noção geral e à sua flexibilidade uma noção diferente, concebida com mais rigor. Este grupo define popular não em termos da sua origem, mas sim dos interesses que serve. A arte verdadeiramente popular é, segundo esta perspectiva, a arte que defende a causa do povo, abrindo-lhe os olhos para a sua situação objectiva na sociedade. Fá-lo “tomar consciência”, preparando-o assim para uma acção radical e progressista. Contrasta com a arte “do povo”, enquanto expressão espontânea das pessoas comuns ainda não consciencializadas. A arte popular tende a ser conservadora, escapista ou meramente vácuca, pelo que se opõe aos reais interesses do povo, aceitando e reforçando os valores que mantêm o *status quo*. Constitui um instrumento de hegemonia da classe dominante no sentido gramsciano do termo.

O projecto de consciencialização, que começou por ser desenvolvido num contexto latino-americano¹⁵, inspirou um importante movimento cultural ou uma série de movimentos em África. No Botswana, na Zâmbia, no Zimbabué, no Malawi, no Norte da Nigéria e, sobretudo, na Tanzânia, surgiu uma forma radical de teatro que envolve a colaboração de participantes camponeses com activistas intelectuais, segundo tradição mais antiga do “teatro de desenvolvimento.”¹⁶ O objectivo é ajudar os camponeses a reflectir sobre os seus problemas e a confrontá-los com a representação de situações baseadas na sua própria experiência. Embora este tipo de trabalho cultural – em especial, projectos menos ambiciosos respeitantes a problemas locais específicos – tenha tido algum de sucesso, só em raros casos se transformou numa prática capaz de se reproduzir por si mesma.¹⁷ Quando os activistas partem, o empreendimento cai geralmente por terra. Comparados com a cultura espontânea do povo, que floresce sem qualquer incentivo, estes projectos teatrais progressistas têm, até agora, envolvido uma parte muito reduzida do povo, durante períodos de tempo relativamente curtos. O fosso entre os activistas (oriundos da elite) e os participantes (camponeses) mantém-se e tem como consequência – na melhor das hipóteses – mal-entendidos e – na pior delas – uma completa ineficácia.

Contudo, em certas situações, os activistas intelectuais e os camponeses uniram forças e produziram uma arte radical a partir de uma luta comum.

Isto aconteceu na África Oriental durante as guerras de libertação. As canções dos mau mau no Quênia (Kinyatti, 1980)¹⁸, as dos chimurenga no Zimbabué (Frederikse, 1982; Pongweni, 1983; Sherman, 1980) e as canções e poesia de Moçambique (Searle, 1982a, 1982b) foram todas elas produzidas por incentivo de quadros altamente conscientes que procuravam mobilizar o povo comum. Mas, à medida que o povo comum se envolveu na mesma luta, apropriaram-se das canções e incluíram-nas no seu próprio repertório. As canções tornaram-se assim populares nos dois sentidos latos aqui em discussão: promoviam os interesses do povo (a libertação nacional) e pertenciam ao povo (que as cantava e as escutava). Trabalhos deste tipo são extremamente interessantes.¹⁹

Uma consequência, porventura não inteiramente intencional, desta perspectiva radical foi, contudo, a rejeição das artes populares mais comuns que desempenham um papel tão importante na vida da maioria. Por serem entendidas como veículos de uma falsa consciência, essas artes são proscritas na sua totalidade. Assim, Michael Etherton (1982: 318) considerou que a maior parte das peças do teatro popular yoruba (uma das manifestações mais marcantes da criatividade popular em todo o continente) tinham pouco interesse e que, na verdade, eram "muitas vezes sobre coisa nenhuma".²⁰ Este tipo de crítica manifesta-se mais através do silêncio do que da acusação. Como é natural, nos seus textos, os intelectuais radicais dão mais proeminência às actividades em que acreditam. Todos nós já ouvimos falar de Ngugi Kamiriithu na área do teatro experimental (Ngugi wa Thiong'o, 1982; Kidd, 1983), mas poucos de nós sabem da existência de Safiro Mukadota, um comediante extremamente popular que dá espectáculos de canto e dança em Harare.²¹

A perspectiva activista tem o grande mérito de levar a arte a sério. Confere à actividade cultural o lugar que ela merece enquanto prática social – o que tem efeitos e, por isso, consequências, tanto nocivas como vantajosas, para a classe ou comunidade a que se reporta. Isto significa que aquilo que as artes comunicam é de suprema importância. São levadas a sério enquanto declarações sobre a sociedade e como meios que permitem confrontar e trabalhar a árdua experiência social. Esta perspectiva constitui um avanço decisivo face à abordagem do colecionador que encara as artes africanas como objectos que devem ser valorizados mais pela sua "ingenuidade" e pelo seu "encanto" do que por serem modos de expressão e comunicação. A sua rejeição das artes "do povo" é, contudo, não só prematura, como inteiramente deslocada. É bem verdade que estas artes exprimem atitudes muitas vezes conservadoras e misóginas e, algumas vezes, frívolas. Apesar disso, a minha opinião e a premissa deste texto é a de que temos de dar muita atenção àquilo que elas dizem. Em primeiro lugar, as concepções expressas pelo povo comum podem corresponder a uma "falsa consciência" (um conceito igualmente problemático), mas são também *a sua* consciência; as artes do popular representam aquilo que as pessoas, de facto, pensam, aquilo em que acreditam e a que aspiram.²² A sua ideologia resulta de circunstâncias sociais e históricas específicas e assume formas específicas. É, sem dúvida, crucial que respeitemos e prestemos atenção a esse conservadorismo e a

essa misoginia, se pretendermos compreender porquê e como o povo colabora com a sua própria opressão.

Em segundo lugar, há que não nos apressarmos apressados em decidir se alguns trabalhos, que, à primeira vista, parecem conservadores, o são de forma completa e irrevogável. Esses trabalhos podem ocultar críticas ou reservas em relação ao *status quo*, que as pessoas, por boas razões, não exprimem abertamente. Frequentemente, revelam dúvidas e ansiedades; e a possibilidade de uma perspectiva alternativa é sugerida pelas omissões, fissuras e silêncios textuais. Uma leitura atenta desses textos pode mesmo pôr a nu o elemento que, numa dada conjuntura de elementos ideológicos, poderia ter dado origem a uma alternativa mais progressista. A última parte deste artigo fornece um exemplo de uma leitura desse tipo. Analisa uma popular série de televisão que pretende preservar e divulgar os valores vigentes na sociedade nigeriana contemporânea, mas, que, ao mesmo tempo, consegue reservar um espaço para a crítica e para um olhar subversivo.

A actividade cultural progressista tem de incluir um entendimento das formas de expressão "espontâneas" existentes. A distinção radical entre artes populares e artes do povo constitui um aspecto importante que levanta questões fundamentais acerca da função e do valor das formas de arte. A questão mais importante é a da visão do mundo proposta por uma obra de arte, e o seu julgamento não pode ser adiado indefinidamente; algumas visões são preferíveis a outras, porque apontam numa direcção com mais potencial e antevêem um caminho mais progressista. No entanto, só é útil fazer esta distinção, se ambas as categorias forem levadas a sério e articuladas entre si e se se reconhecer que a linha divisória entre elas é sempre permeável e se desloca consoante as circunstâncias históricas.

Regresso agora à concepção mais comum, mais vaga e menos crítica do conceito de popular como "emanando do povo ou pertencendo a ele." É nesta utilização, definida de forma vaga, mas defendida com tenacidade, que, a meu ver, reside uma compreensão intuitiva da natureza de um vasto conjunto de formas de arte africana.

Tradicional, popular, de elite: e o não oficial

Apesar do seu carácter escorregadio, o termo popular tem sido apresentado pela maioria dos académicos africanistas, com notável unanimidade, segundo um esquema tripartido que imita de perto o modelo europeu. Tirando algumas importantes excepções, a que voltarei mais à frente, os africanistas ortodoxos dividem a cultura africana em três camadas: a "tradicional", a "popular" e a de "elite." Esta tipologia simplista tem-se revelado extraordinariamente resistente e obstinada. Mesmo quando criticada, tem conseguido reemergir por entre um tumulto de desmentidos e classificações; mas, na maior parte das vezes, tem sobrevivido por não ser criticada ou mesmo analisada. É simplesmente aplicada, como se a sua correspondência à realidade social africana fosse óbvia.

Contudo, o que é surpreendente na utilização deste modelo pelos africanistas é que ele não é realmente tripartido. Na verdade, é composto

apenas por dois termos positivos, entre os quais existe um espaço flutuante, indefinido e informe.

As artes populares têm sido geralmente definidas em termos daquilo que não são. De acordo com o referido modelo, não são artes tradicionais provenientes de um passado pré-colonial, transmitidas num estado mais ou menos intacto, embora em lenta mutação. Nem são artes elevadas ou de elite, produzidas pela minoria instruída que assimilou as línguas, formas e convenções europeias com maior ou menor pormenor. A categoria do popular é geralmente vista como uma categoria residual informe, cujas fronteiras só podem ser definidas por justaposição, com as categorias tradicional e de elite claramente demarcadas.²³

Num breve artigo sobre as artes visuais contemporâneas na Nigéria, Ulli Beier (1962a) expõe, com excepcional clareza, uma versão simples deste modelo. De acordo com a sua versão, a arte tradicional é comunal, consensual, insere-se nas práticas sociais e rituais e é produzida de acordo com códigos rígidos estabelecidos por artesãos altamente especializados e experientes. Tende a ser austera e séria. A arte individual (que alguns denominam de arte superior ou de elite) é produzida – como sugere o termo escolhido por Beier – por artistas reputados, conscientes e instruídos, em busca de um estilo pessoal e original, executando projectos de cariz intelectual. A sua arte, apesar de mais experimental do que a arte tradicional, é igualmente séria e produzida de acordo com convenções igualmente rigorosas e coerentes. Mas o artista *folk* (o termo usado por Beier para popular – uma complicação adicional) não pertence à comunidade fechada de uma aldeia, nem se integra numa cultura académica artística de orientação internacional. Não é altamente especializado e a sua obra caracteriza-se pela falta de austeridade, seriedade ou crítica intelectual. É “profana, despreocupada e desinibida”, uma vez que o artista *folk* nigeriano não tem a sobrecarga da especulação metafísica, nem problemas pendentes a resolver.”

Isto é, evidentemente, uma caricatura da visão predominante. Poucas pessoas aceitariam hoje a noção implícita de que a chamada sociedade tradicional corresponde a uma comunidade de aldeia estática, fechada e consensual, e, muito menos, a ideia de que o artista popular é inocente despreocupado e infantil. Contudo, como Beier, a maior parte das pessoas só consegue conceber o termo popular por oposição aos outros dois termos. Na maioria das vezes, ele é encarado como o elemento de contraste em relação quer às artes tradicionais, quer às artes de elite, pelo que o modo como a arte popular é apresentada depende da categoria com que é contrastada. Aqueles que tomam as artes tradicionais como ponto de partida tendem a ver as artes populares principalmente em termos do seu desvio em relação às convenções tradicionais, desvio efectuado pela incorporação de novos elementos, geralmente estrangeiros. Vêem as artes populares como produtos híbridos que se distinguem das artes tradicionais pelo seu sincretismo. As artes que mais prontamente são reconhecidas como populares são artes de tal modo *radicalmente* sincréticas, que dão origem a uma nova forma. De acordo com John Collins (1986), uma forma de arte popular sincrética é a “que patenteia uma continuidade com a vida tradicional e que assimilou, de modo criativo, ideias ocidentais – dando

origem a um *fenómeno qualitativamente novo*" (itálicos K.B.). Alguns encaram este desvio como uma lamentável corrupção da cultura autêntica²⁴, enquanto que outros o consideram bem-vindo.²⁵ O que é evidente, porém, é que, enquanto as artes tradicionais são reconhecidas como um objecto de estudo por direito próprio, as artes populares são tratadas apenas em termos da sua diferença em relação às formas de arte tradicionais. O tradicional constitui o ponto de partida conhecido, o popular é definido pelo modo como se desvia desse modelo.

Uma abordagem que tenha como ponto de referência as artes de elite tende, por outro lado, a produzir uma definição assente na inexistência de certas características nas artes populares. As artes de elite são complexas. Rajmund Ohly (1982), por exemplo, descreve, num estudo sobre o romance popular tanzaniano, a literatura de elite (ou "literatura padrão", a designação por ele utilizada é reveladora) como sendo uma prática que, assentando em três conjuntos distintos (o cognitivo-instrumental, o moral-prático e o estético-expressivo), estimula os processos cognitivos, analisa o carácter e procura as verdades normativas, sociais e psicológicas. A literatura popular distingue-se pela ausência destas características. É simples; tem apenas um nível; estimula mais as emoções do que o intelecto; é de leitura fácil e apresenta-se sob formas facilmente digeríveis e prazenteiras, sancionando os preconceitos em vez de os desafiar. A análise de Richard Priebe da literatura popular do Gana é bastante mais condescendente, mas a sua definição não é muito diferente da de Ohly: a literatura popular caracteriza-se pelo facto de não ser crítica, de não se ocupar dos grandes temas públicos da sua contemporaneidade e de não ser complexa ("As pessoas comuns não têm tempo para a complexidade na sua literatura: com efeito, quando recorrem à literatura, procuram apenas encontrar uma solução para as complexidades da vida" [Priebe, 1978]).²⁶

As artes populares têm, assim, escapado a uma definição. São vistas principalmente em termos de recusa ou afastamento das categorias artísticas consagradas e reconhecidas. Esta incerteza, a nível da classificação, corresponde a uma percepção intuitiva da situação real de um grande número de formas de arte modernas – uma situação que poderia ser apresentada da seguinte forma: os artistas populares não costumam pertencer às estruturas institucionais óbvias em que normalmente se movem os artistas tradicionais e de elite, e que incluem um longo período de aprendizagem, a especialização numa actividade tradicional, o patrocínio efectivo ou oficial, a escola de arte, o departamento universitário ou o centro cultural. Consequentemente, o seu trabalho não é divulgado através dos canais oficiais reconhecidos. Os romances e peças de teatro dos escritores de elite são integrados nos currículos escolares e universitários. Os quadros dos artistas de elite são exibidos em exposições e mostrados em galerias construídas para esse fim, no país e no estrangeiro. Os poetas e dramaturgos de elite são convidados para conferências e festivais culturais. Nos contextos nativos, a divulgação das artes tradicionais era habitualmente regulamentada por instituições igualmente públicas. No contexto do moderno estado-nação, as artes tradicionais são frequentemente incorporadas, com algumas alterações,

nas instituições nacionais da cultura e da educação. Assim, textos orais transcritos transformam-se em manuais do ensino secundário e a música e a dança tradicionais são exibidas em eventos organizados pelo Estado, como o *Second World Black and African Festival of Arts and Cultures* (FESTAC). Tanto as artes de elite, como as artes tradicionais representam, por razões diversas, um capital simbólico altamente valorizado pelas classes dominantes – as primeiras por serem testemunho do progresso e do esclarecimento e as últimas por constituírem uma prova de um valioso património cultural histórico. Por essa razão, são patrocinadas pelos governos e publicitadas através dos seus órgãos oficiais. As artes populares não o são. Geralmente são menosprezadas pelas instituições oficiais de educação e cultura. Com efeito, os reguladores dos circuitos institucionais sentem-se algo envergonhados pela cultura popular que floresce à sua volta. Só em circunstâncias excepcionais escolhem exemplos dignos de reconhecimento e respeitabilidade.

Não se trata apenas de as artes populares actuarem à margem das instituições oficiais formais. Igualmente importante é o correspondente desvio dessas artes às formas canónicas. Como Beier sugeriu, elas não são determinadas por um conjunto bem estabelecido de convenções reconhecidas por toda uma comunidade artística ou cultural. Há uma enorme proliferação e diversidade de formas à disposição dos artistas populares, sem que haja uma autoridade adjudicadora reconhecida, para além do próprio público, que regule a maneira como eles as utilizam. Esta é a razão por que é impossível definir os limites do campo das artes populares e por que os académicos consideraram apropriado incluir nesta área anedotas, tabuletas de lojas e slogans. A “arte” é uma categoria ideológica estabelecida e mantida por organismos oficiais que a regulam. Na ausência de uma actividade legitimadora deste tipo, quem é que pode dizer onde residem os limites da arte?²⁷

A tendência para definir a arte popular em termos daquilo que não é – em termos das ausências e dos desvios relativamente às categorias estabelecidas – é, assim, um reflexo efectivo do seu carácter fundamental. Segundo Bakhtin, trata-se de uma arte não oficial. E isto é, como espero poder mostrar, a origem da sua extraordinária vitalidade.

Portanto, embora a classificação tripartida – tradicional – popular – de elite levante sérios problemas, a que regressarei no final desta secção, a forma como, de facto, é apresentada pelos académicos não deixa de revelar uma certa visão, um vislumbre das qualidades essenciais de um vasto conjunto de formas expressivas africanas modernas. Da rigidez desnecessária imposta por esta tríade emerge, de forma inesperada mas inconfundível, uma afinidade intuitiva com o indefinido, o fluído, o instável e o infinitamente evasivo. É esta qualidade “não oficial”, que se move entre estes dois conjuntos de cânones culturais “oficiais” e as instituições, que pretendo aqui desenvolver.

Novidade, sincretismo e mudança

A este carácter não oficial das artes populares – o modo como elas se insinuam por entre as instituições artísticas estabelecidas e os cânones

estéticos – subjaz uma percepção forte e inegável destas artes como artes essencialmente novas. A literatura especializada surge permeada por um vocabulário inovador: quase todos os estudos falam de inovação, frescura, criatividade, modernidade, actualidade, mudança ou moda. Isto não quer dizer que as artes populares sejam necessariamente encaradas como recentes; apenas que, num dado momento do passado, foram vistas como algo novo, como a última moda. Aquilo que levou a que fossem consideradas como inovadoras foi, ao que parece, sobretudo, a sua integração de elementos anteriormente ausentes nas tradições nativas – ou seja, elementos importados de outras culturas, geralmente as da antiga metrópole. Já aqui referimos que, quando as artes populares são definidas por oposição às artes tradicionais, é o seu sincretismo que faz com que sejam consideradas populares. Esta noção tem tanta força que qualquer característica sincrética é quase automaticamente classificada de popular.

O sincretismo tem sido encarado como a principal característica da arte popular africana, o seu imperativo estilístico mais importante e positivo. Se aquilo que agora designamos de artes populares escapou aos cânones convencionais – seja das formas nativas tradicionais, seja das europeias – isso não se deve ao facto de ter introduzido, de forma inimaginável, um universo estético completamente diferente, mas antes de operar numa espécie de terra de ninguém entre esses dois cânones, seleccionando e combinando elementos de cada um deles para atingir os seus fins. A exuberância das artes populares indicia o potencial de liberdade e energia contido nesta área. A inovação que se considerada ser característica das artes populares não resulta apenas das mudanças internas graduais que constantemente ocorrem nas culturas nativas, nem é consequência involuntária do impacto geral do domínio estrangeiro. O sincretismo das artes populares é procurado de modo deliberado e selectivo; o efeito inovador é aceite. São estas características que fazem com que seja possível pensar as artes populares africanas como um campo distinto, apesar da ausência de um corpo formal de directivas estéticas canónicas que possa servir de medida de contraste. Entende-se que este campo possui uma estética própria que faz com que certas obras sejam reconhecidas como populares. É uma estética difícil de determinar, precisamente por ser uma estética que tem a ver com a mudança, a variedade e com conjunturas novas. A direcção para a qual os estudos existentes parecem apontar é um conceito de mediação cultural: de artes que prosperam à custa da exploração do seu estatuto não oficial. Estas duas noções – a de não oficial e a de mediação cultural – parecem oferecer um ponto de partida possível para a teorização do campo das artes populares.

O modelo que emerge

O cenário que emerge, gradualmente e de forma parcial, a partir da bibliografia existente, pode ser descrito da seguinte maneira. De acordo com o esmagador consenso das opiniões, as formas de arte popular não são artes de elite (embora se inspirem nelas, entre outras fontes), nem artes tradicionais (embora assentem nelas). Por essa razão, não dizem

igualmente respeito a toda a gente comum. São antes um tipo particular de arte da gente comum: constituem um campo distinto, embora não claramente delineado. Neste contexto, as artes tradicionais reportam-se acima de tudo às culturas camponesas predominantemente orais, de base rural, herdadas, com alterações constantes, da era pré-colonial. As artes populares são, por contraste, essencialmente modernas, de orientação urbana e representam uma nova cultura.

São reconhecidas pelo seu carácter “não oficial” e pela sua aparência inovadora. São não oficiais, porque têm a liberdade se movimentar entre sistemas culturais estabelecidos, sem terem de obedecer às suas convenções, e são inovadoras porque combinam elementos das culturas tradicionais e metropolitanas, articulando-os de forma inesperada, conseguindo distanciar-se radicalmente de ambas.

Embora alguns investigadores tenham, sem dúvida, constatado o emergir em África, há vários séculos, de novas artes sincréticas, estimuladas pelo contacto cultural, a grande maioria das artes identificadas na bibliografia existente como sendo populares pertencem efectivamente ao século XX.

O contexto que explica o emergir deste vasto campo de novas formas de arte são as transformações sociais drásticas. São artes que parecem revelar uma preocupação com as transformações sociais, preocupação essa que constitui efectivamente a sua principal característica. Não se limitam a sugerir inovações ou a servir-se ocasionalmente de elementos inovadores: é a mudança que lhes dá energia, é a partir dela que se formam, e é ela que, muitas vezes conscientemente, constitui o seu tema.

Um compromisso tão abrangente e constitutivo com a inovação e com as relações entre a cultura nativa e a cultura estrangeira só pode ser consequência de uma transformação muito rápida e intensa que introduz deslocamentos – a transformação efectivamente provocada pelo colonialismo dos séculos XIX e XX. As artes que identificamos como populares são, na verdade, as novas artes não oficiais do colonialismo e do pós-colonialismo, resultantes das transformações sociais profundas e aceleradas que caracterizaram estes períodos.

Hoje, ninguém afirmaria, evidentemente, que a mudança nas sociedades africanas começou com a colonização. Parte do projecto de recuperação da história de África, de uma perspectiva africana, tem consistido em pôr o colonialismo no seu devido lugar, encarando-o como um episódio de uma saga contínua. Os desenvolvimentos políticos internos, as influências externas resultantes do comércio, dos movimentos migratórios das populações e da guerra em África, bem como as anteriores vagas de contingentes de comerciantes e colonos vindos de fora – tudo isto produziu uma transformação social e cultural nas sociedades africanas que se reflecte nas obras de arte preservadas, tais como as estatuetas de marfim do Benim e as de madeira do Congo, do século XVI. A arte pré-colonial podia, portanto, ser, ao mesmo tempo, inovadora e sincrética. Davis Coplan (1985) mostra que as formas musicais que identifica como populares na África do Sul remontam a agrupamentos profissionais de mestiços (*Cape coloureds*) do século XVIII que combinavam melodias e ritmos holandeses, malaios e xhosa, transformando-os numa nova música

de dança. Na costa oriental africana, todas as formas literárias revelam, até hoje, a profunda influência da cultura árabe invasora, influência que remonta ao ano 900 d.C. (Abdulaziz, 1979; Mulokozi, 1974). Além disso, a inovação nas artes tradicionais não resultava necessariamente de influências estrangeiras vindas do exterior. Alguns géneros tradicionais tinham já uma predisposição para a incorporação de elementos novos. Muitas vezes, elementos culturais foram tomados de empréstimo a sociedades vizinhas, podendo difundir-se muito rapidamente por vastas áreas. Cultos, com todos os seus rituais e adereços artísticos, podiam ser importados na sua totalidade. Com efeito, certas formas de poesia oral, como o *oriki* yoruba, eram, efectivamente, caracterizadas por um princípio de abertura e de inexistência de fronteiras, incorporando constantemente novos elementos – de outros *oriki*, de outros géneros ou da criatividade do próprio poeta (ver Barber, 1984a).

No entanto, a relação das artes populares coloniais e pós-coloniais com a mudança e a inovação pode ser vista como distinta. Na cultura tradicional, a inovação é quase sempre negociada num contexto claramente definido: há regras que determinam os seus limites – que determinam quem pode inovar e quando – e regras que definem que tipo de inovação é admissível. Por exemplo, a propensão do *oriki* para criar efeitos inovadores através da incorporação e da recombinação é regida por um obstinado e duradouro cânone de convenções, de que falarei na terceira parte deste texto.

No que respeita às artes populares coloniais e pós-coloniais, somos, porém, confrontados com um vasto campo de expressão cuja preocupação dominante é a inovação. Inúmeros géneros florescem e morrem, simultânea ou sucessivamente, no interior deste vasto espaço. A área de manobra do artista inovador tornou-se virtualmente ilimitada, uma vez que as convenções que condicionam o espaço aberto à inovação na cultura tradicional são ignoradas pelos artistas populares. E o empenho no experimentalismo na busca da inovação é intenso. Esta combinação de finalidade e intensidade domina todos os níveis da produção artística popular e deixa a sua marca em todos os aspectos das artes populares, incluindo a forma como se concebem a si mesmas.²⁸ As suas consequências são tão marcantes na constituição da arte popular, que há boas razões para afirmar que ela resulta numa diferença qualitativa em relação às inovações artísticas conhecidas no mundo pré-colonial.

Deste modo, as transformações sociais drásticas geradas pelo colonialismo podem ser consideradas responsáveis pelo surgimento de um novo campo expressivo. É sabido que o colonialismo assumiu diferentes formas económicas em diferentes partes de África²⁹ foi imposto sobre sistemas sociais nativos distintos e que estes reagiram de diferentes formas. A especificidade das reacções culturais às transformações sociais radicais constituem um dos aspectos mais claramente demonstrados pelas artes populares. Mas houve também alguns efeitos gerais do colonialismo que contribuíram, de modo crucial, para o nosso modelo das artes populares.

O projecto fundamental de todo o colonialismo consistiu na integração gradual das economias nativas no mercado mundial. As enormes cidades coloniais que surgiram de um dia para o outro constituíram os eixos que

passaram a articular o interior rural com as metrópoles. Era através delas que se fazia a exportação dos produtos primários do interior e a importação de produtos estrangeiros manufacturados. Era também através das cidades que as administrações coloniais controlavam o processo de integração económica, através de meios políticos, e estabeleciam as condições internas favoráveis ao lucro dos países colonizadores. As cidades eram também o local de residência das classes sociais emergentes criadas pelo colonialismo e pela industrialização: a burguesia nacional, cujo poder se devia à sua proximidade inicial com os administradores coloniais e que, após a descolonização, assumiu o governo, e a vasta camada heterogénea de imigrantes urbanos que enchiam as cidades em busca de trabalho na indústria, na administração, no comércio, nos novos ofícios ou serviços. As cidades foram, para citar uma frase de P.C.W.Gutkind (1974: 34), "os motores do desenvolvimento" da África colonial, "os principais agentes da transformação social a nível nacional"; constituíram os pontos de convergência dos dois tipos de economia em que a administração se centrava. Foi aí que se concentrou tudo o que era novo e foi aí que se pensa ter nascido a mudança.

A arte popular pode ser vista como uma nova forma de arte, criada por uma nova classe emergente, a massa urbana fluida e heterogénea. Situada na origem da transformação social, a arte popular resultou de uma nova situação e, ao mesmo tempo, fez dela o seu tema. A nova massa urbana ocupava uma posição intermédia, entalada entre o interior rural de onde provinha e os países coloniais e seus agentes, a burguesia nacional. O sincretismo da sua arte, resultante tanto dos elementos nativos (do interior) como dos importados (da metrópole) constituía, pois, uma expressão e uma negociação da sua posição social efectiva, no ponto de articulação entre dois mundos.

Há ainda um aspecto que tem de ser salientado. Se, num certo sentido, as artes populares assim definidas parecem limitadas, excluídas do campo mais vasto daquilo que é pertença de toda a gente, elas são, em certo sentido, mais gerais do que as suas antecessoras e contrapartidas tradicionais. As artes tradicionais baseavam-se geralmente numa cultura local de alcance limitado e, apesar de existirem *griots* e mascarados itinerantes em diversas culturas, a sua capacidade para difundir estilos e comunicar com um vasto número de pessoas era restrita. As artes populares modernas têm a capacidade de ultrapassar fronteiras geográficas, étnicas e mesmo nacionais. Sedeadas nas cidades, centros tanto da inovação tecnológica como das redes de transporte em rápida expansão no século XX, as artes populares dispõem de uma mobilidade sem precedentes: podem ser transmitidas pela rádio, pela televisão, através de discos ou cassetes; podem ser difundidas por escrito, em jornais, panfletos e livros; ou podem ser transportadas por actores em autocarros e camionetas de carga, em viagens que muitas vezes se estendem por centenas de quilómetros e que atravessam as fronteiras nacionais. Caracterizam-se também pela sua acessibilidade. O público a que se dirigem, em primeira mão, são as massas urbanas; frequentemente são mais multidões heterogéneas do que vizinhos e conhecidos. A sua música e peças de teatro podem ser apresentadas em

estádios ou mesmo ao ar livre, bem como em salões e hotéis; pode dizer-se que atraem um público, mais do que uma comunidade. Assim, embora, em certo sentido, a utilização predominante do conceito de popular imponha limites, ela aponta também para o surgimento de uma população completamente diferente da que era habitual no universo tradicional.

As distinções sugeridas por este cenário não podem ser reduzidas a categorias demarcadas. Se é certo que o colonialismo não inaugurou a transformação social em África, também é a verdade que não criou classes rurais e urbanas diferenciadas que possam corresponder a uma distinção nítida entre o tradicional e o popular. Em primeiro lugar, porque, apesar do papel-chave desempenhado pelas cidades em certas situações coloniais, o impacto do colonialismo na população rural foi directo e condição suficiente para produzir uma série de expressões culturais radicalmente novas, sem a mediação da cidade. Em Moçambique, por exemplo, a economia baseada nas fazendas fez com que as populações camponesas suportassem inteiramente o peso do trauma colonial. Vail e White (1979, 1980, 1983) mostraram como elas reagiram com uma cultura camponesa popular de protesto e afronta, expressa em canções e representações teatrais, que variavam segundo a especificidade das suas experiências, consoante as diversas localidades, mas que os próprios camponeses sentiam como sendo algo que derivava directa e exclusivamente da era colonial.

Em segundo lugar, porque os centros urbanos, apesar de desenvolverem um *ethos* próprio, continuavam fortemente ligados ao interior rural. As artes populares não só se baseavam nos modelos das artes tradicionais, como também eram retransmitidas para as áreas rurais, onde eram sujeitas a uma nova adaptação. David Coplan (1982) ilustra esta situação, de forma muito clara, na sua análise dos estilos de dança dos operários de Joanesburgo. Estes resultaram da existência conjuntural de diversas danças "tribais" trazidas por trabalhadores migrantes dos seus lares rurais, que, na cidade, foram influenciadas, pela música de entretenimento estrangeira. Foram reescritas num novo estilo e com novas ênfases que reflectiam as mudanças na situação do trabalhador urbano. Os mesmos trabalhadores migrantes voltaram a levá-las para as suas regiões de origem, onde foram adoptadas pela juventude da aldeia.

A distinção entre tradicional e popular só pode, pois, ser vista, no que respeita à sua origem e orientação, respectivamente, rural e urbana, em termos de tendências e focos de interesse essenciais e não em termos de uma correlação invariável e categórica.

Limitações e alterações ao modelo

Este modelo apresenta algumas limitações decorrentes da sua origem na rígida tríade tradicional – popular – de elite, uma classificação que exclui toda uma série de potenciais interpretações. Mas são exactamente estas possibilidades que podem ainda ser vislumbradas no trabalho de alguns académicos que evitaram a classificação triádica e, a partir delas, consegue reconstruir-se o modelo.

Antes de mais, o modelo triádico impõe uma estratificação cultural que recusa a história: o tradicional é um segmento da cultura contemporânea (o segmento rural, oral, de mudança mais lenta) e, simultaneamente, a totalidade da cultura passada. A cultura pré-colonial é assim convertida numa unidade homogénea, monolítica e conservadora. Por outras palavras, parte-se do pressuposto de que as culturas pré-coloniais não tinham tradições não oficiais. Isto é difícil de provar, já que, por serem aprendidas, executadas e transmitidas informalmente, as tradições não oficiais tendem a ser mais efémeras do que as tradições oficiais formais cuja transmissão é institucionalizada e mais rigorosamente controlada. No entanto, já existem trabalhos suficientes nesta nova área de investigação para provar que várias culturas pré-coloniais tinham, de facto, uma linha não oficial. O trabalho recente de Mamadou Diawara (1985), por exemplo, mostra claramente que no reino altamente estratificado de Jaara, no Mali, entre o século XVI e meados do século XIX, havia géneros representados por escravos – em especial, por escravas – informalmente aprendidos, compostos e executados; de carácter quase oposicionista; e que, fieis ao espírito da concepção de Bakhtin do não oficial, usavam a obscenidade e o riso para criticar o comportamento dos seus senhores e para afirmar a sua dignidade, com efeitos profundamente irónicos e ambíguos

Noutras sociedades pré-coloniais hierarquizadas, tais como as dos yoruba do Norte, os testemunhos, embora menos claros, sugerem que os grupos mais desfavorecidos, como os escravos, os servos e as mulheres, exprimiam efectivamente um sentimento de agravo: mas, devido à natureza flexível e inclusiva da tradição oral ortodoxa do *oriki*, acima mencionado, essas vozes foram integradas nas tradições que preservaram o estatuto dos sectores sociais dominantes masculinos, livres e proprietários de escravos. O lamento do servo podia, ser transformado, com magnífica ironia, num elogio ao senhor (Barber, 1984b):

A tempestade devasta [a região], não consegue levar a pedra de amolar
O vento não consegue levar a colina
Para onde o vento quer, Alàdé, pode virar as copas das árvores
Para onde o amo deseja, ele pode mandar o seu criado
O amo conhece o pedaço de terra espinhoso, não é ele que o cava
É o servo que verga as costas entre os espinhos
Quando o servo estremece, dizem que está outra vez a fingir
Se o mesmo acontecesse com o filho de Ayésemí [o amo],
esfregariam o seu corpo
Profusamente com óleo de palma...

Aqui, a denúncia é bem evidente, mas no contexto da função geral da representação – realçar a reputação dos descendentes de Ayésemí –, o contraste entre a miséria do servo e o bem-estar do senhor serve para glorificar o último. A denúncia foi cooptada.

A narrativa popular é outra área em que a investigação recente salientou o respectivo potencial subversivo em diversos temas. Ropo Sekoni defende

que Ijápá, a divindade ardilosa yoruba, preserva por vezes o status quo, mas noutros casos consegue subverter os valores dominantes. Michael Jackson (1982), na sua brilhante análise das lendas kuranko, mostra que todas as histórias são, de algum modo, subversivas, uma vez que dissolvem as relações sociais estabelecidas de poder e de subserviência e propõem alternativas fantásticas. No final, restabelecem as relações sociais normais, reafirmando assim, com redobrada convicção, o status quo: mas enquanto isso, criam um espaço em que a ideologia dominante pode ser ridicularizada.

Estas manifestações não devem ser excluídas do campo do popular: são informais, não oficiais, quase oposicionistas, escapam à ideologia dominante ou invertem-na, pelo menos temporariamente, e usufruem de uma maior margem de inovação e variação do que a maioria das tradições oficiais.

Não existe qualquer razão para que não se possa integrar esta observação no modelo. A percepção fundamental de que as artes populares contemporâneas constituem um campo novo e distinto não fica diminuída. Pois, embora as tradições não oficiais existissem nas culturas pré-coloniais, é evidente que o seu alcance era muito limitado, quando comparado com o da cultura popular produzida durante os períodos colonial e pós-colonial. Os escravos de Jaara sabiam qual era o seu lugar e as suas artes performativas estavam circunscritas e limitadas pelas tradições oficiais das castas, com as suas intrincadas subdivisões e as suas linhagens de livres e aristocratas. (Com efeito, afirmavam-se, através da defesa da sua dignidade de escravos e da conservação das distinções precisas entre as diferentes hierarquias na escravatura.) As vozes dos servos e dos escravos nos reinos yoruba foram, como sugeri, absorvidas pela tradição dominante e convertidas em matéria que passou a servir os propósitos desta última. À transmissão de lendas é atribuído um nicho cultural específico e um estatuto (geralmente inferior) na hierarquia deste tipo de narrativas: os géneros oficiais condicionam-na e limitam o seu raio de acção – porque os narradores das lendas também participam, muitas vezes, na transmissão das narrativas oficiais sagradas ou dinásticas. Por outras palavras, tal como a margem de inovação nas artes tradicionais era limitada e regida por leis maioritariamente aceites, o mesmo acontecia, ao que parece, com toda a esfera do não oficial. Nas artes populares contemporâneas, pelo contrário, é a margem muitíssimo ampliada da esfera não oficial que permite o desenvolvimento de um tipo de arte qualitativamente diferente – a ponto de os artistas poderem ignorar completamente as restrições quer da esfera tradicional, quer da de elite, reconhecendo apenas a não oficial.³⁰

A reintegração do elemento não oficial na cultura pré-colonial, não só confere historicidade ao modelo, mas também permite introduzir duas perspectivas importantes sobre a cultura contemporânea.

Em primeiro lugar, é possível que os géneros populares modernos se tenham a inspirado sobretudo no ramo não oficial da cultura tradicional, uma vez que assentavam em elementos tradicionais. John Chernoff (1985: 163) sugere que a *highlife*, a música sincrética e pan-anglófona da África

Ocidental, resultou da combinação de tipos de música ocidental como o *ragtime*, a valsa, etc., com uma série de tipos de música tradicional recreativa do Gana – uma música menos regulamentada e limitada do que a música sagrada

Em contraste com os tipos da música africana tradicional que acompanham as cerimónias religiosas e políticas, a música recreativa, que é tocada em espaços, de certa forma, mais informais, vai gradualmente sofrendo transformações, à medida que os músicos vão trazendo novas ideias e que o gosto popular vai mudando. Muitas das raízes da *highlife* estão presentes nestes estilos de música e a própria *highlife* inspirou muitos estilos tribais informais semelhantes.

Deste modo, o conceito de não oficial na cultura tradicional permite-nos fazer discriminações mais rigorosas na análise do modo como as formas populares modernas assentam em bases tradicionais. Porque, embora o alcance do não oficial na cultura tradicional estivesse relativamente circunscrito e limitado, o contraste geral entre o popular moderno e o tradicional ainda é valorizado.

A última frase da citação acima transcrita sugere também a segunda vantagem que se pode retirar da reintegração do lado não oficial no tradicional. A própria música *highlife*, segundo Chernoff, inspirou uma nova música tradicional (“tribal”, nas suas palavras) informal: o processo move-se nos dois sentidos. Dito de outra maneira, o tradicional não oficial subsiste no interior, onde as mudanças ocorrem mais lentamente, e continua sofrer as suas alterações que são mais graduais do que as alterações verificadas nos centros urbanos dinâmicos, não deixando, contudo, de reagir às mudanças do gosto popular e de ser influenciado pelo que acontece nos centros. Assim, não estamos apenas em presença de um processo de mudança unívoco e unilinear, mas de ciclos de influência e contra-influência, de empréstimo e de retorno, com grande complexidade e subtilidade.

Com efeito, nalgumas culturas, o não oficial tradicional e o não oficial moderno estão tão intimamente relacionados, que a distinção, apesar de cada vez mais ténue, possibilita, apesar de tudo, um melhor entendimento daquilo que está a acontecer a ambos. Na sociedade yoruba, a distinção entre urbano e rural é muito dúbia, uma vez que os yoruba se tornaram urbanos muito antes da colonização. Chris Waterman (1986) descobriu, na moderna cidade de Ibadã, que os géneros musicais que designa de “*Ijinlè Yorùbá*” (yoruba “profundo”, isto é, radicado nas profundezas da cultura tradicional nativa) incluíam a percussão e o canto de entretenimento secular que, hoje em dia, são tocados em conjunto com a música popular sincrética *jùjú* e *fújì* recentemente surgida, competindo com ela. Para além disso, alguns desses tipos de música têm sido gravados em disco e os músicos têm encontrado um vasto mercado para os seus discos. Waterman conclui que “não é possível estabelecer uma fronteira empírica rigorosa entre os sistemas sócio-musicais ‘populares’ e ‘tradicionais’ em Ibadã.” Mas também observa que, ao inserir-se no campo muito alargado criado pelo público de massas, tanto da música ao vivo como da gravada,

Os géneros “ìjinlèe Yorùbá” sofrem um processo de “desbaste” – pelo menos no que respeita aos aspectos verbais – isto é, de generalização que os torna acessíveis a um público mais vasto e heterogéneo. O que mostra que, quando o espaço em que se movem os géneros não oficiais se expande, eles sofrem uma transformação qualitativa.

A recusa de Waterman em estabelecer uma “fronteira empírica rigorosa” leva-me à segunda grande limitação do modelo proposto: a sua rigidez excessiva. A sua divisão da população em três categorias demográficas obscurece um dos aspectos mais marcantes da sociedade africana moderna – a sua fluidez; pois, embora haja diferenças enormes e reais de poder, riqueza, estatuto e oportunidades – diferenças essas que estão cada vez mais entrincheiradas – as classes ainda estão a emergir. As populações dos países africanos continuam a ser compostas por diversos grupos de interesses justapostos, baseados na etnia, região, religião, parentesco e ocupação, sem que um deles pareça determinar os outros. Além disso, na maior parte dos países africanos, a maioria das pessoas ainda acredita que, se tiver sorte e os contactos certos, qualquer um pode manipular a situação por forma a poder ascender a uma situação mais favorável. A expressão cultural pode, pois, emanar de e dirigir-se a sectores da população muito variados quanto ao seu âmbito e proveniência. Estas ideias são defendidas pelos investigadores que conseguiram esquivar-se ao modelo triádico; e podem ser utilizadas para a nossa construção do conceito de popular.

Biodun Jeyifo, por exemplo, no seu livro brilhante sobre o teatro popular itinerante yoruba da Nigéria (1984), utiliza, a dada altura, o termo popular para se referir a *todo* o povo: a toda a população, à nação. Segundo ele, o teatro popular yoruba atrai e fornece entretenimento a “vastas audiências e públicos, transversais à divisão emergente do povo em grupos e classes diferenciadas, com base na riqueza, no privilégio e no poder”; é, por outras palavras, uma expressão nacional, ou melhor, uma expressão étnico-nacional (“da identidade colectiva da sociedade yoruba”). Embora eu pense que este tipo de teatro constitui, em primeiro lugar, uma expressão da gente comum por oposição à elite, que articula precisamente as atitudes das pessoas que são excluídas do poder e da riqueza (ver Barber 1982, 1986), a teoria de Jeyifo enfatiza várias questões importantes: em certas circunstâncias, a identidade yoruba sobrepõe-se à identidade de privilegiado ou não privilegiado; algumas companhias teatrais, como a de Hubert Ogunde, foram incluídas na esfera oficial e adoptadas como embaixadoras culturais em representação de todo o povo yoruba; e todas as companhias teatrais yoruba incluem no seu repertório ideológico uma vertente de nacionalismo cultural. Uma concepção demasiado rígida e selectiva do universo popular ter-nos-ia impedido de reconhecer estes pontos.

Taban lo Liyong (1972), por outro lado, utiliza o termo popular para se referir a todo o povo *comum*, a toda a gente, excepto a elite ocidentalizada. Denomina a sua recolha de textos orais do Quénia e do Uganda – mitos, lendas e canções – de “cultura popular da África Oriental”, porque pertencem, segundo ele, “ao povo, à maioria.” As tradições orais

não são “um caso museológico de fósseis”, mas sim um recurso cultural ainda vital para as pessoas comuns, rurais ou urbanas. Deste modo, Liyong salienta a unidade e a continuidade de todas as expressões culturais da maioria e sugere que as modernas formas urbanas de cultura são essencialmente as mesmas que as formas rurais orais, apesar de se exprimirem num idioma diferente.

Jeyifo aponta, assim, para aquilo que a totalidade de uma população tem em comum, face a outros grupos étnicos e face aos países colonizadores ou ex-colonizadores. Taban salienta o que todas as pessoas comuns, sejam elas agricultores, comerciantes ou operários, partilham, face à classe dominante.

Deste modo, poderá parecer que o modelo com origem na classificação tripartida tradicional – popular – elite ficou tão sobrecarregado com classificações e tão minado por restrições, que o melhor será abandoná-lo de uma vez por todas. Isto seria, porém, um erro. Uma das ideias mais valiosas que resultam do modelo triádico é justamente a indefinição do campo rotulado de popular, a sua fluidez e a inexistência de fronteiras. O que temos perante nós não é, portanto, uma categoria delimitada, mas um campo de contornos indefinidos, cujo centro, contudo, é claramente identificável. Não pode haver uma demarcação definitiva do que é tradicional, nem do que é de elite. Os conceitos de tradicional, popular ou de elite não devem ser considerados categorias empíricas de produtos culturais; eles representam campos expressivos que têm os seus próprios centros de gravidade, as suas próprias tendências características, as suas próprias zonas de influência e os seus próprios modos de orientação. Mais do que categorias definitivas, são concentrações de determinados tipos de expressão que ocupam posições diferentes no mapa social. Tratadas deste modo, as distinções tornam-se relevantes e até mesmo cruciais para a nossa compreensão do que está a acontecer na cultura africana contemporânea e do que os próprios executantes das artes consideram estar a fazer.

As virtudes da distinção entre tradicional – popular – de elite

A distinção entre o carácter restrito da inovação e da informalidade na cultura tradicional e o interesse muito vasto e intenso pela novidade na cultura popular contemporânea é, pois, relativa. Há danças tradicionais que são executadas em festas de aldeia; as mesmas danças podem ser executadas por uma delegação de aldeões que procuram impressionar um político nacional,³¹ podem passar a constituir a base do repertório das companhias de dança comercial e de recreio urbanas ou rurais ou ser incorporadas em espectáculos de teatro popular. Não existe um momento incontroverso que permita afirmar que a função da dança tradicional mudou tanto – alterando o conteúdo e estilo da performance e o seu significado cultural – que se transformou numa “forma qualitativamente nova.”

No entanto, as distinções sugeridas pelo uso dos termos tradicional, popular e de elite são úteis – na verdade, penso mesmo que são cruciais para entendermos a dinâmica particular de um vasto conjunto de artes

contemporâneas de orientação urbana. O principal objectivo deste texto é defender que estas artes – que designarei de populares, de acordo com a utilização comum e apesar das objecções que acabei de referir – têm um carácter reconhecível e apresentam problemas específicos de interpretação que só podem ser abordados com recurso a uma concepção das outras tradições a que se opõem e em que se inspiram. As artes populares caracterizam-se por se moverem entre dois sistemas de expressão mais fortemente consagrados e institucionalizados e, se não conseguirmos conceptualizar as suas diferenças em relação a esses sistemas, bem como os laços que os unem, perdemos qualquer possibilidade de compreender o que confere às artes populares as suas qualidades mais essenciais e a sua dinâmica particular como arte não oficial.

Para sermos mais específicos, a manutenção da distinção entre elite, popular e tradicional permite-nos analisar a importante questão de se saber como os artistas africanos contemporâneos e outros participantes na arte concebem a sua actividade e o seu estatuto. Na maior parte das culturas africanas, tanto os artistas populares como os de elite vêem-se a si mesmos como mantendo uma relação distanciada e consciente com a esfera tradicional. A relação que o artista de elite estabelece com a tradição é distinta da do artista popular. Estas relações também mudam com o tempo e diferem de uma cultura para outra. As distinções implícitas no uso destes termos tornam assim possível analisar as diferentes formas de as pessoas se situarem e orientarem culturalmente em diferentes contextos históricos.

À primeira vista, o campo de expressão de elite parece o que mais claramente se demarca dos outros. As estratégias de distinção das elites sempre incluíram a exclusividade cultural através do domínio e do recurso a sistemas de expressão, aos quais a maioria da população só tem acesso parcial ou a que não tem de todo. Esse domínio inclui um conhecimento superior da língua da antiga metrópole, a familiaridade com formas e técnicas artísticas estrangeiras e a aquisição de meios específicos de produção artística oriundos do estrangeiro. As elites vão mudando em termos de dimensão, composição e permeabilidade das suas fronteiras; mas as peças de Soyinka são ainda menos acessíveis à grande maioria da população hoje, do que as reproduções perfeitas de espectáculos de variedades ingleses encenados pela elite vitoriana repatriada para a população nativa de Lagos (Echeruo, 1976; Leonard, 1967; Cole, 1975; Waterman, 1986). Elas não são apenas em Inglês; são num magnífico Inglês elevado que poucos, mesmo os falantes mais instruídos da língua, poderiam afirmar compreender inteiramente; não só são estruturadas de acordo com as convenções do teatro ocidental moderno, mas também exploram os limites dessas convenções de uma forma que evidencia um domínio total; e, muitas vezes, requerem efeitos cénicos e técnicos bastante estranhos à prática dos grupos de teatro popular e tradicional. Com efeito, essas peças são encenadas quase exclusivamente pela e para a elite académica. A professada identificação de Soyinka com o povo e as suas tentativas de levar a arte dramática ao povo, por meio de um teatro de guerrilha, com representação de *sketches* políticos na rua e na praça do

mercado, serve apenas para sublinhar a sua distância real em relação a esse povo.

Mas a elite é, por vezes, uma categoria apenas marginalmente mais homogénea do que o povo. Internamente, as elites podem ser tão incoerentes e tão pouco coesas, que a arte de elite não é, de modo algum, a expressão da sua totalidade. Pode ser produzida e consumida apenas por um pequeno sector da elite; na maioria das vezes, com efeito, por estudantes e professores universitários que provavelmente são, em maior ou menor grau, opositores ao governo do país. Babangida concedeu a Soyinka uma condecoração nacional (*depois* de ele ter ganho o Prémio Nobel), mas ninguém espera que os chefes militares da Nigéria passem os seus serões a ler Soyinka.

Tal como acontece com o povo, as fronteiras da elite desvanecem-se frequentemente, quando nos aproximamos delas. Textos como *Rich Girl, Poor Boy* (1984), de Bode Osanyin mostram claramente a incoerência de uma elite particular e as estratégias veementes de auto-identificação que ocorrem nas franjas do poder. No seu livro, Osanyin, um escritor com formação universitária que actualmente trabalha num instituto cultural no estrangeiro, dirige-se às massas, recorrendo ao formato padronizado do modelo literário em voga: capítulos curtos, linguagem simples, descrições vívidas e uma acção que progride rapidamente. O tema central, apresentado com recurso incessante a imagens fortes, é o das duas nações da Nigéria. Os ricos e os pobres estão separados por um fosso intransponível em que o herói e a heroína do título acabam por soçobrar. Nos capítulos iniciais, o rapaz pobre parece pertencer a uma espécie diferente da da rapariga rica. É um indigente, de roupa esfarrapada, que sofre de tinea e ignora por completo a cultura ocidental; ela é a flor de estufa de uma cultura "inglesa" importada, cujos valores principais são o requinte e a harmonia. Está fisicamente protegida, no interior da sua fortaleza de superioridade cultural, por um muro descomunal, um portão alto e cães ferozes que rasgam em tiras as calças do rapaz pobre, quando, na cena inicial do livro, ele o tenta transpor. Todavia, uma vez estabelecido este fosso, o autor muda de tom. O rapaz consegue entrar para a universidade, rompe com a noiva grávida, de classe mais baixa, e reata a relação com a rapariga rica que agora é sua colega. O resto da história passa-se no campus e assume cada vez mais a forma de um conflito entre dois sectores da minoria privilegiada: a velha elite estabelecida, profundamente ocidentalizada, descendente de vitorianos repatriados e a nova classe instruída, insegura e em rápida ascensão, de origens humildes. O romance nunca regressa à casa do rapaz pobre, depois dos capítulos iniciais; os seus pais e a noiva, representantes daqueles que jamais subirão na vida, tornam-se irrelevantes (à excepção da noiva ciumenta que interfere mais tarde no desenlace, acrescentando um toque final ao infortúnio do casal).

O populismo deste romance, que pretende falar em nome das massas, acaba, assim, por servir interesses muito específicos e por exprimir descontentamentos muito específicos. Mas o facto de o autor acreditar tão manifestamente estar a falar em nome da maioria oprimida é significativo. Sugere que, pelo menos na Nigéria, toda a gente, excepto o núcleo (ou

núcleos) mais recôndito(s) da elite, considera(m) que faz(em) parte da maioria excluída, ao mesmo tempo que mantêm uma atitude de desprezo benevolente ou de indiferença em relação aos que estão ainda mais afastados do que eles dos centros de poder e riqueza³².

Nada poderia ilustrar mais claramente a relatividade do conceito de elite e, ao mesmo tempo, a sua utilidade para nos ajudar a compreender a maneira como as pessoas se orientam em sociedade.

Os conceitos de tradicional e popular estão, como vimos, intimamente relacionados: as artes descritas como tradicionais têm uma relação simbiótica com as que são caracterizadas como populares, num processo contínuo de interacção e transformação mútua. No entanto, a vantagem de continuar a considerá-las como correspondendo a conceitos distintos está, desde logo, patente em algo que me disse Oyin Adéjobí, director de um grupo de teatro popular yoruba. Quando lhe perguntei porque cobrava mais por peças mitológicas do que por comédias de família modernas, explicou-me que o tema das peças mitológicas era “pesado”; por isso, antes de poderem encenar peças desse tipo, tinham de ir ter com os chefes tradicionais e fazer pesquisa. Por outras palavras, a relação que esta companhia de teatro tinha com a tradição era de constrangimento: as histórias e os temas tradicionais constituíam um dos recursos explorados por eles, mas as próprias companhias de teatro não eram, a seu ver, tradicionais. Como será de esperar, esta relação não é clara nem simples. Várias das comédias populares da companhia de Adéjobí incluem caricaturas de executantes iletrados da tradição oral, tais como, o *babaláwò* (sacerdote adivinho ifá) e o *oníijálà* (executante do canto devotado a Ogún). Estas personagens são incluídas, em parte, porque se sabe que o público adora as artes performativas *ìjinlèe yorùbá*, que continuam florescentes; mas, em parte também, porque esses espectáculos lisonjeiam tanto o actor como o público, ao adoptarem a visão de um indivíduo esclarecido (um cristão ou um muçulmano com um certo grau de instrução) em relação aos pagãos e analfabetos. Esta ambiguidade é muito característica da cultura yoruba moderna em geral. É também de salientar que certos aspectos do universo do *ìjinlèe yorùbá* sobreviveram e foram integralmente aceites, enquanto que outros são encarados com um distanciamento meio irónico, meio respeitoso. Por isso, quando se encena uma peça sobre um herói mítico ou um deus, a justificação apresentada é que ela faz parte do precioso património yoruba; mas uma peça sobre feitiçaria, juju ou encantamentos não precisa dessa desculpa – são os elementos da cosmologia nativa que resistiram ao impacto da conversão ao Islão e ao Cristianismo e que, na verdade, parecem florescer como nunca no contexto actual de crescente ameaça social.

Neste sentido, a “invenção da tradição”, para citar a expressão certa de Terence Ranger (Hobsbawn e Ranger, 1983), corresponde a um processo complexo e irregular: mas seria impossível tentar sequer compreender o trabalho de pessoas como as da companhia de teatro de Adéjobí, sem um conceito de tradicional que nos permita ter em conta tanto o seu distanciamento constrangido em relação a modelos de performance oral herdados, como os estreitos laços que com eles mantêm.

Se a relação dos artistas populares com a tradição varia no interior de uma única cultura, as diferenças entre culturas são, naturalmente, ainda mais evidentes. A forma como a tradição é construída depende muito do contexto político mais alargado. As canções *mau mau* e *chimurenga* das lutas pela independência do Quênia e do Zimbabué recuperam deliberadamente a cultura pré-colonial para a sua luta presente. Não se limitam a citar antepassados míticos como garantes da legitimidade da sua causa, exortando o povo a ser fiel às suas formas tradicionais e a rejeitar os valores culturais impostos pelo colonialismo; também afirmam que a luta presente foi prevista pelos profetas do século XIX, agora reincarnados nos actuais líderes espirituais: a tradição já se pronunciou, portanto, a favor dos combatentes, garantindo a sua vitória (Kinyatti, 1980; Pongweni, 1983).

Contudo, nos bairros negros sul-africanos, a tradição ocupava, no tempo do *apartheid*, uma posição diametralmente oposta. Era associada à odiada política de desenvolvimento separatista, cuja implementação era conhecida por “*bantuização*.” A promoção da cultura tradicional fazia parte da estratégia de dividir para reinar usada pelo governo branco; e, nos bairros negros, o *Tsotsitaal*, os dialectos do Inglês e do *Afrikaans* e as novas línguas francas resultantes da combinação de linguagens vernáculas eram mais progressistas do que qualquer alegada tradição.³³ Na Nigéria, já se delinea uma situação contrastante: aí, o orgulho nacionalista pela cultura surge mesclado com o desprezo pela ambição social e essa mistura é animada por uma saudável dose de mercenarismo.

O modo como a elite constrói a tradição é quase sempre manifestamente diferente da atitude popular. A maior parte da literatura anglófona e francófona escrita – poesia, romance e teatro – debate-se com a questão da tradição: qual será o seu futuro, como a encarar e que fazer com ela. Mas a forma como J.P. Clark trata a saga *Ozidi*, Soyinka trata *Ogun*, ou Osofisan o mito *Moremi* é, ao mesmo tempo, mais reverente, mais idiossincrática e (em especial no caso de Osofisan) mais crítica, em termos intelectuais, do que a forma como o teatro popular trata os mitos tradicionais. Só preservando os termos tradicional, popular e de elite como pontos de referência num campo flutuante conseguimos entender os verdadeiros processos de diferenciação em constante negociação na arena cultural.

Intuitivamente, e falando apenas do ponto de vista da única cultura africana que conheço bem, as distinções correspondem efectivamente à maneira como as pessoas encaram a sua própria cultura. Seria absurdo afirmar que, na cultura *yoruba*, o canto entoado pelo *babaláwo*, quando faz os seus oráculos para um cliente em *Okukù*, é um fenómeno semelhante ao do canto do *babaláwo* em palco, na peça *Láníyonu*, representada pela *Adéjobi Company*, ou que qualquer um destes tem muito a ver com as conferências e os exemplos de representação apresentados na televisão por um professor universitário sobre o tema de *Ifá*.

A LOCALIZAÇÃO DAS ARTES POPULARES

Centros de dinamismo: produtores e consumidores

É possível, pois, delinear uma área discursiva, a que poderíamos chamar arte popular, e indicar os seus centros de actividade. A arte popular pode ser entendida como o vasto conjunto de novas formas de arte não oficiais que são sincréticas, preocupadas com as transformações sociais e associadas às massas. Os centros de actividade neste campo são as cidades que detêm uma posição decisiva entre o interior rural e os países colonizadores.

No momento, porém, em que se tenta focalizar mais de perto as massas urbanas e a cultura que lhes está associada, a imagem parece dissolver-se de novo num mar de heterogeneidade. A população urbana é, em si mesma, heterogénea, um aglomerado flutuante de grupos de cidadãos, de dimensões, bases e poderes que se entrecruzam. Há muito poucos dados que permitam determinar a que tipos de arte estão ligados os estratos ou subsectores dessa massa, quer como artistas, quer como público. No entanto, há testemunhos de sobra que mostram não só a importância desta questão, mas também como abordá-la, em investigações futuras. Na segunda parte deste ensaio, apresentaremos uma análise desta questão.

No entanto, não são apenas as massas que são inconstantes e heterogéneas: também o são as suas relações com as artes a que surgem associadas. As pessoas interagem de diferentes maneiras com as diferentes formas de arte, o que faz com que o quadro geral seja fragmentário e irregular, com centros de intenso e duradouro envolvimento, que alternam com áreas de contacto passageiro e indefinido.

Algumas modalidades de arte popular parecem, além disso, ter um carácter mais popular que outras, por estarem mais firmemente radicadas nos sistemas locais de produção e consumo. Do ponto de vista da produção e do consumo, podemos distinguir três tipos de relação entre a arte e as massas. Certo tipo de arte é produzido e consumido pelo povo – ou seja, produzido pelo povo e para o povo. Certo tipo é produzido pelo povo, mas não é consumido por ele. A arte turística, por exemplo, é produzida principalmente por artistas urbanos para consumo externo – visitantes estrangeiros ou a elite nacional. Por outro lado, há tipos de arte que são consumidos pelo povo, mas que não são produzidos por ele. O entretenimento importado que abunda em qualquer cidade africana é produzido por multinacionais estrangeiras e, no geral, não se dirige, em primeira mão, a um público africano. Apesar disso, ele pertence, sem dúvida, ao quadro cultural nas cidades africanas modernas.

As artes produzidas e consumidas localmente parecem representar mais legitimamente a voz autêntica do povo do que as que são importadas de outra cultura ou feitas para serem exportadas para outra cultura. Essas artes parecem também dotadas de um maior dinamismo e vitalidade, representando centros de actividade intensa no mapa cultural. Na maior parte das cidades africanas, este cenário oferece um contraste gritante com o europeu e o americano, onde a cultura popular tem sido vista predominantemente como uma cultura de consumo, representada, em especial, pela televisão. Daí que essas artes tenham suscitado grande interesse; e eu limito-me a seguir o exemplo da maioria dos africanistas,

ao colocá-las no centro da minha análise. Mas o seu modo de existência é incompreensível, se não se tiver em conta o contexto da sua interacção constante com todas as outras artes pertencentes à esfera popular, tanto as importadas como as que são feitas para exportação. É com o objectivo de revelar alguns destes padrões de interacção, mais do que produzir uma tipologia, que apresento o esboço que se segue. Ele mostra, entre outras coisas, que tanto as artes "inteiramente" populares, como as "menos inteiramente" populares apresentam formas não comerciais, bem como formas comerciais.

(1) *Produzidas e consumidas pelo povo*

Uma vez que estas formas são o principal tema deste artigo, não há muito que dizer nesta fase. A variante comercial é dominante em termos numéricos. Inclui os espectáculos de variedade – *concert parties* – e as tradições do teatro popular do Gana, Togo, Nigéria e África do Sul e as mais recentes da Tanzânia, Malawi, Zimbabué e Quénia; a música popular de todos os países africanos; a literatura popular de Acra, Abidjan, Onitsha, Ibadã, Nairobi e outras cidades; a pintura em bares e camiões e centenas de outras formas.

A variante não comercial é representada por aquelas artes que são produzidas pelo povo para sua recreação e satisfação, sem qualquer mediação financeira. São exemplos desta variante a decoração de interiores referida por Beinart (1968), a música e a dança de entretenimento (tais como a dança beni da África Oriental que floresceu no Quénia, Tanzânia, Malawi e se estendeu sob formas variadas à África Central), as anedotas e piadas, etc.

(2a) *Consumidas mas não produzidas pelo povo: comerciais*

Qualquer cidade africana está repleta de formas de entretenimento comercial importadas: filmes, discos, cassetes, romances e – nos poucos países em que a televisão deixou de ser exclusiva dos muito ricos – telenovelas e séries de comédia americanas. Todas elas simbolizam a cultura ocidental (embora incluam filmes chineses de Kung Fu e musicais românticos indianos) e todos eles são produzidos e distribuídos por companhias multinacionais de entretenimento de massas. Por vezes, o processo de difusão corresponde meramente a uma forma de liquidação do lixo cultural, semelhante à da liquidação de medicamentos caducados ou autocarros avariados: veja-se o predomínio de filmes pornográficos de má qualidade e de westerns antigos, deteriorados, de quarta categoria. Noutros casos, resulta muito mais da expansão deliberada e calculada para um mercado potencialmente enorme: a indústria discográfica (Wallis e Malm, 1984), por exemplo, conhecia o seu público e preocupou-se, desde o início, em estimular a procura, servindo-se de músicos locais e estrangeiros e encorajando o desenvolvimento de uma apertada rede de influências transversais que têm sido analisadas em pormenor por diversos musicólogos.³⁴

Estas formas de entretenimento são importadas e distribuídas por acção de uma elite local empresarial, com ou sem a aprovação do governo, consoante a sua orientação ideológica.³⁵ Conseguem assim escapar à mediação cultural oficial: não passam de fragmentos da cultura ocidental de massas, coleccionados (por vezes, segundo parece, quase ao acaso) e depositados no seio das cidades africanas. Apesar disso, conseguem, por mérito próprio, um vasto público. Uma questão que não foi ainda suficientemente tida em conta é aquilo que um público africano retira, digamos, de um filme em língua estrangeira sobre povos culturalmente remotos que praticam uma série de acções quase invisíveis a olho nu, num ecrã escuro e tremeluzente. Será que estes filmes representam a novidade na sua forma mais concentrada?

As formas de entretenimento menos mediadas pela cultura africana são, contudo, também as mais facilmente substituíveis. Podem até desempenhar um papel importante na criação de um gosto, de um novo público para um determinado tipo de entretenimento, mas depois desaparecem. Isto tem acontecido, na Nigéria Ocidental, com o cinema importado. Até há um ou dois anos, qualquer cidade yoruba exibia filmes americanos, chineses e indianos. Agora, são difíceis de encontrar: foram substituídos pela indústria cinematográfica local, em rápida expansão, que já produziu dezenas de filmes em língua yoruba, servindo-se dos actores, dos estilos e dos temas do já famoso teatro popular itinerante. Isto tem tido também repercussões no teatro: as peças teatrais estão em declínio, uma vez que todas as companhias teatrais põem todos os seus trunfos no cinema.

Para além de criar novos públicos, o entretenimento importado teve repercussões específicas no estilo e na forma da arte popular nativa. O formato das séries de comédia televisiva, por exemplo, teve como consequência a aceleração da substituição dos dramas líricos pela comédia doméstica naturalista no teatro tradicional yoruba. O formato folhetinesco afectou, de forma notável, o novo teatro de variedades tanzaniano: as peças são muitas vezes encenadas em instalações provisórias, com um narrador que resume "o que se passou até então", para benefício dos recém-chegados.³⁶

O entretenimento importado também constitui uma das principais fontes de imagens, temas e estilos para as artes populares produzidas localmente, no seu processo constante de construção sincrética. Os filmes estrangeiros, por exemplo, têm sido explorados de diversas maneiras. A literatura popular de Onitsha utiliza os seus temas, quer na narrativa, quer em peças de teatro feitas mais para serem lidas do que encenadas. A pintura em bares e camiões utiliza não só imagens de filmes, mas também dos cartazes que os anunciam.³⁷ O teatro popular yoruba inspira-se no *thriller* policial para uma modalidade dramática passada no submundo urbano nigeriano. A forma como estes empréstimos se processam e como são combinados com materiais nativos constitui o tema da quarta secção deste ensaio.

(2b) *Consumidas mas não produzidas pelo povo: não comerciais*

Nem todas as influências exercidas sobre a cultura popular local, a partir do exterior, são criadas e disseminadas pelas multinacionais, com fins lucrativos. Algumas são criadas pela elite nacional sem qualquer motivo financeiro. Já foram referidos exemplos destas formas de arte produzidas em primeira instância pela elite, mas “levadas ao povo” gratuitamente, no seguimento de políticas de desenvolvimento ou consciencialização. Para além do teatro de desenvolvimento, incluem a ficção produzida para alunos diplomados dos programas governamentais de escolarização (Arnold, 1980, por exemplo, afirma que, na Tanzânia, este tipo de ficção ultrapassa o texto puramente funcional: tem qualidades literárias que fazem com que seja muito valorizado pelas pessoas que o utilizam) e os filmes didácticos de divulgação das políticas do governo (um exemplo famoso é o filme *My Brother's Children*, de Ogunmola, feito no âmbito de uma campanha de planeamento familiar na Nigéria). Os programas de rádio produzidos pelo governo para o grande público conseguem vastas audiências, embora pouco se saiba sobre a respectiva composição ou reacções (ver Mytton, 1983). As formas de maior sucesso, embora importadas do exterior, esforçam-se por utilizar modos de expressão populares, na medida do possível. Assim, o movimento tanzaniano do teatro de consciencialização, nascido na universidade, de que já aqui falámos, faz uma intensa pesquisa participante sobre as artes performativas locais, antes de começar a trabalhar numa peça. Ogunmola utilizou a sua conhecida companhia de teatro popular, no seu filme encomendado pelo governo. Os programas de rádio e de televisão com mais sucesso são os que se servem do talento popular local para passar a sua mensagem.

Em alguns países como a Tanzânia em que as políticas governamentais levam a cultura a sério, o impacto destas formas culturais não comerciais importadas ou introduzidas tem bastado para gerar novas artes populares espontâneas. Songoyi (1983) descreve como, numa região, o departamento cultural e a corporação dos agricultores organizaram concursos culturais no Dia dos Camponeses, em que se exigia que as actuações “fossem consideradas relevantes pelas autoridades organizadoras” – isto é, que fossem faladas em Kiswahili e que incidissem sobre temas mais de interesse nacional do que meramente local. Numa comunidade, o resultado foi uma peça de teatro dançado sobre o tema da guerra entre o Uganda e a Tanzânia. A peça baseada em estilos de dança tradicionais, mas inovadora no que respeitava às fardas, treinos e paradas militares, à encenação de episódios da guerra e às canções em Swahili que troçavam ferozmente de Adi Amin.³⁸ Este estilo de representação tornou-se tão popular que se estendeu para além das fronteiras do distrito e a companhia que lhe deu origem ficou famosa em toda a região.

(3a) Produzidas mas não consumidas pelo povo: comerciais

O exemplo mais importante é a arte turística, produzida por pessoas comuns para ser vendida a estranhos, em especial, a visitantes estrangeiros, mas também – e, porventura, cada vez mais – à elite nacional. Inclui não só artefactos, como esculturas e pinturas, feitos

especialmente para serem comprados por turistas, mas também espectáculos de música, dança, mascaradas e outros, para serem vistos por turistas. Um exemplo, porventura, o mais surpreendente, é a música supostamente africana gravada por bandas populares africanas inteiramente destinada ao mercado ocidental. Um ritmo *disco* simplificado, com uma letra em língua inglesa e um estilo de dança básico, são impostos aos ritmos e formatos nativos de modo a agradarem à juventude ocidental. Por vezes, uma banda faz uma versão local da mesma canção para consumo interno (Fosu-Mensah, 1986). Algumas bandas estão envolvidas simultaneamente nas três esferas da arte popular: produzem música africana para ser exportada para o mercado ocidental; tocam versões autorizadas das músicas estrangeiras, divulgando, assim, os produtos importados no mercado local; e combinam elementos estrangeiros e locais, para criar as suas formas expressivas próprias, destinadas principalmente ao mercado local, mas também extensíveis ao mercado estrangeiro. As esferas de actividade definidas por relações de produção – e consumo – sobrepõem-se às práticas efectivas dos artistas populares.

(3b) Produzidas mas não consumidas pelo povo: Não comerciais

Esta área é representada pelas chamadas artes tradicionais que sofrem profundas alterações, quando são produzidas para estranhos, como acontece com as danças quenianas encenadas por delegações de aldeãos, para o chefe de Estado (ver acima). Um exemplo ainda mais elucidativo é o das danças tradicionais executadas pela Associação das Mulheres do Malawi em honra do presidente Banda. Milhares de mulheres eram trazidas de autocarro para as comemorações do Dia da Independência, vestidas com as cores da região de onde provinham, para actuarem em massa no estádio, enquanto Banda presidia, como um deus, sobre delas. É difícil conceber que, neste tipo de dança, subsistam quaisquer vestígios das tradições que ainda se praticam nas aldeias: foram transformadas a fim de servir um objectivo moderno específico, que, neste caso particular, não é ganhar dinheiro, mas sim influência, favores ou, porventura, apenas um dia de folga.³⁹

Tanto nas versões comerciais como nas não comerciais desta relação está-se perante uma simplificação e generalização de um sistema expressivo nativo, acompanhado de uma ampliação exagerada e altamente selectiva de alguns dos seus elementos. Isto é feito a pensar no público de fora, tanto em turistas estrangeiros, tanto num representante do governo nacional, públicos que atentarão apenas ao que é espectacular e típico e de que não se pode esperar que apreciem subtilezas que apenas um conhecimento minucioso da cultura permite reconhecer. Em ambos os casos, o lado não oficial esbarra com o lado oficial e é, em certa medida, cooptado por ele.

Embora este tipo de arte seja produzido principalmente para estrangeiros, não deixa de ter um efeito complexo sobre a cultura de quem o produz. A imagem da sua própria cultura que os produtores preparam para os estrangeiros pode facilmente repercutir-se na concepção que o povo tem

de si mesmo, especialmente quando uma mudança social rápida dissolveu as identidades tradicionais. Já no século XIX, os escultores produziam imagens de África que correspondiam à maneira como pensavam que os europeus a queriam ver (Bassani, 1979). Ao seleccionarem elementos-chave da sua cultura que podiam ser transmitidos a estrangeiros – isto é, que facilmente se ajustavam ao sistema simbólico do estrangeiro (à maneira de uma língua crioula, como sugeriu Paula Ben Amos [1977]) – os artistas estavam a construir uma identidade como africanos, como nigerianos, como povo tradicional do Benim, etc. Este tipo de auto-representação penetra nas artes inteiramente populares que se preocupam muito com a construção de novas identidades nos novos contextos da vida contemporânea de cariz urbano. Um exemplo disto é o filme popular *Aiye* de Hubert Ogunde sobre o tema da feitiçaria que teve um enorme sucesso. Foi criticado por oferecer ao público nigeriano uma visão turística de África, dramatizando os elementos exóticos e sensacionalistas da cultura yoruba, em vez de se ocupar de questões sociais reais (Osundare, 1980). Contudo, a julgar pela reacção geral ao filme, esta ênfase do *glamour* de uma cultura tradicional depurada teve eco nas massas populares yoruba, no seu processo permanente de estabelecer novas identidades sociais e novas relações com o passado.

Se é certo que as artes inteiramente populares têm dominado a área da investigação, a verdade é que o têm feito de forma irregular. A investigação académica parece aglomerar-se em torno de determinados géneros, em determinadas regiões. Na África Oriental, a dança beni e suas variantes, de cariz não comercial, constituem um desses aglomerados óbvios, apesar de a ficção popular comercial, pelo menos no Quênia, ter também sido alvo de atenção. Na África Ocidental, existe um vasto conjunto de trabalhos sobre a música *highlife* e os espectáculos de variedades no Gana e modalidades afins ou semelhantes no Togo e na Nigéria. Muito se escreveu também sobre a literatura popular de Onitsha e um pouco sobre as modalidades correspondentes noutras cidades da África Ocidental. Na África do Sul, surgiram numerosos livros importantes sobre música e teatro, centrados nos bairros negros. Na África Central, a ênfase tem recaído sobre a arte visual. Os debates sobre a pintura em bares e a música popular estendem-se a todo o continente.

Poderíamos seguir as implicações deste modelo e analisar as artes populares, género a género, região a região. Contudo, o meu objectivo é tentar determinar o que faz das artes populares um campo. Até agora, as relações entre os diversos géneros raramente foram analisadas. No entanto, há indícios de que só estas relações nos permitirão avançar na nossa tentativa de compreender a dinâmica das artes populares. Trata-se não só de uma questão de interacção e combinação de géneros, enquanto formas inteiramente autónomas – embora isso seja, sem dúvida, importante –, mas também da problemática de um relacionamento baseado na origem comum destas formas numa cultura popular ou numa consciência popular mais ampla. Fabian (1978) mostra como, em diferentes momentos da história recente do Zaire, a canção popular, a doutrina religiosa nativista e a pintura popular foram alvo de uma intensa explosão de actividade. Todas elas se ocupavam de certos temas comuns,

mas mais do que entendê-las como uma sequência de desenvolvimento, Fabian encara essas formas artísticas como “realizações parciais e diferenciadas de um conjunto de temas comuns”: longe de constituírem reacções desarticuladas à ocidentalização, cada uma delas correspondia, à sua maneira, à expressão vigorosa de um processo colectivo de uma consciência urbana, em curso de formação. O fenómeno salientado por Fabian – a capacidade de as artes populares produzirem, de um dia para o outro, uma quantidade enorme de rebentos, para florescerem vigorosamente, durante alguns anos e décadas, e depois desaparecerem, dando lugar a outras formas, foi notado por diversos observadores em todo o continente. Isto faz com que elas tenham de ser vistas como parte de algo mais vasto, pois, se assim não fosse, as suas aparições e desaparecimentos dramáticos estariam para além dos limites da compreensão humana. Como sugere a comparação de Fabian da doutrina religiosa com a música popular e a pintura, as artes populares estão intimamente ligadas a uma área mais vasta de práticas culturais, que incluem não só a religião popular⁴⁰, mas também as actividades de lazer (como o futebol que tem muito em comum com a dança recreativa de grupo praticada em toda a África) e os ofícios (como a carpintaria, uma actividade que não está muito distante da pintura de tabuletas). O conceito de arte como uma categoria distinta, embora possa ser defendido em teoria e por conveniência, não deveria ser encarado como uma entidade autónoma e muito menos como uma entidade que dispensa explicações. Faz parte de um campo mais vasto de actividade cultural.⁴¹

O contexto de produção da arte popular comercial

Se é verdade que o povo é uma categoria amorfa, fluida e heterogénea, também é verdade que ele está subdividido e estratificado internamente, de diversas formas significativas. Poucos são os estudos sobre as artes populares que tentaram situar um determinado género no seio de um determinado subgrupo. Alguns deles, no entanto, tentaram estabelecer a proveniência dos artistas e do público através da listagem das suas ocupações prováveis. Segundo Obiechina (1972), a literatura de cordel de Onitsha era lida pela “nova classe instruída de alunos e alunas do ensino básico e secundário, pequenos empregados de escritório, professores primários, comerciantes letrados e semi-letrados, mecânicos, taxistas.” Passados vinte anos, a ficção popular de Nairobi atraía o mesmo tipo de leitores: “taxistas, vendedores de bolos e engraxadores... mecânicos, professores do ensino básico, secretárias, técnicos e alunos do secundário” (Wanjala, 1980). A música popular de Lagos do período entre guerras era ouvida por “comerciantes, estivadores, marinheiros, empregados dos caminhos-de-ferro, pequenos funcionários” (Waterman, 1986).

No seu excelente estudo sobre a música jùjú yoruba, Waterman vai mais longe. O seu historial da música popular em Lagos não só mostra como as diferentes subcategorias da população utilizavam estilos musicais distintos para afirmar a sua identidade⁴², mas também sugere que o fulcro dinâmico da música popular sincrética não reside na totalidade das massas urbanas, mas sim numa determinada camada social das mesmas. Essa camada não

era a mais baixa, a do *Lumpenproletariat* iletrado ou sem especialização. Era a dos imigrantes chegados à cidade, que tinham, no mínimo, alguns anos de ensino primário e que eram alfabetizados ou semi-alfabetizados; eram especializados; e eram praticantes do Cristianismo ou do Islão. Estes eram os sectores mais móveis, mais adaptáveis e mais cosmopolitas das massas urbanas, pelo que eram os mais aptos a servir de intermediários culturais activos entre a elite sara repatriada e a comunidade nativa tradicional de Lagos. "A sua experiência da heterogeneidade, efervescência e precariedade da vida urbana fornecia a matéria-prima para novas constelações estilísticas, sendo que cada uma delas se inspirava nos diversos recursos musicais, textuais e tecnológicos disponíveis" (Waterman, 1986: 82).

Nem todas as formas de arte popular são produzidas necessariamente por esta camada social ou por um dos seus equivalentes noutras cidades africanas. Mas ela é, sem dúvida importante, não só na área da música, mas também na Nigéria. Jewsiewicki atribui a pintura popular do Zaire a uma camada social semelhante. As pinturas, diz ele, dirigem-se a um grupo muito preciso (Jewsiewicki, 1986: 366):

Este grupo é composto pela fracção da população em vias de se transformar na pequena burguesia da cidade africana: operários especializados, pequenos empregados de escritório ou do comércio, professores primários e empregadas domésticas. Trata-se de uma esfera social e cultural muito limitada e frágil, que se situa entre uma zona de existência política proporcionada pela integração na estrutura sociopolítica das instituições dominantes e a zona de não existência política, ou seja, a da proletarianização definitiva. É, pois, neste contexto que surgem os intermediários culturais (ou actores privilegiados) e ... é também neste contexto que a consciência de um passado colectivo e individual se mantém particularmente vivo.

Waterman salienta a fluidez, adaptabilidade e mobilidade da camada social que descreve em Lagos; em Shaba, Jewsiewicki fica mais impressionado com a sua escassez e fragilidade. No entanto, ambos concordam que a sua característica principal é a sua posição intermédia entre outras camadas sociais urbanas e a sua qualidade emergente. Esta camada social é culturalmente activa, segundo sugerem, porque está em processo de formação. Uma classe social emergente dá origem a formas artísticas populares emergentes.

A esta iniciativa promissora de ligar certas artes populares a uma determinada origem social gostaria de acrescentar uma outra dimensão que as situa numa determinada área produtiva. Essa dimensão é sugerida pela expressão de Keith Hart (1973) "o sector informal." Todas as artes populares comerciais seriam, aparentemente, produzidas pelo sector informal africano e os seus procedimentos característicos deixariam marcas em todos os aspectos do produto.

O contexto económico em que as artes populares comerciais são produzidas é o de um individualismo dinâmico. O sector formal – as grandes organizações industriais, administrativas e comerciais, regulamentadas pela burocracia, em torno das quais se formaram as

idades africanas modernas – está rodeado por um mar de operadores menores: pequenos comerciantes, intermediários, agentes, artífices e fornecedores de todo o tipo de serviços. As suas operações, que, em termos burocráticos, não são racionais, são ditadas mais por relações pessoais do que por relações puramente financeiras. As pessoas pertencentes ao sector informal esperam, por meio de uma manipulação competente de contactos e oportunidades, poder construir uma carreira pessoal, a partir de uma multiplicidade de empreendimentos, o que lhes deverá permitir ascender a um nível mais elevado do que a maioria dos seus concorrentes. O sector informal é inundado por um excesso de pretendentes a empresários, competindo por um lugar numa economia instável e precária. Como sucede em pequenos negócios de outro tipo, alguns produtores de arte popular conseguem ter sucesso, enquanto que outros se limitam a aspirar a ele.

O investimento inicial em empreendimentos do sector informal é reduzido e a formação, em geral, é mínima. À semelhança de outros empresários, os artistas populares tendem a iniciar-se nos seus empreendimentos com um financiamento e uma experiência mínimos, esperando expandir-se e ganhar experiência à medida que avançam. Os métodos do sector informal produzem uma arte não regulamentada, não oficial.

O reduzido investimento inicial em tempo e dinheiro abre o campo a um grande número de concorrentes; o baixo retorno do investimento torna os artistas financeiramente vulneráveis face a essa concorrência. É fácil levá-los à falência e eles estão sempre prontos a tirar partido de uma nova oportunidade que surja. Isto confere à produção de arte popular comercial uma grande volatilidade: a surtos de actividade podem seguir-se fases de colapso total ou uma mudança súbita para uma linha inteiramente nova.

O ambiente comercial altamente competitivo faz com que os artistas populares tenham de dedicar-se ao seu público – que é simultaneamente patrocinador e cliente – com astucioso afinco. Precisam de estabelecer uma relação especial com o público e criar uma preferência específica pelo seu produto em detrimento do dos seus rivais. Por isso, tentam produzir efeitos que lhes confirmem uma identidade reconhecida entre outros produtores. Em determinados géneros, isto assume a forma da autopromoção e da auto-publicidade, como sucede com as “assinaturas” na pintura popular, que muitas vezes correspondem a anúncios publicitários integrados na obra de um artista (Fabian e Szombati-Fabian, 1980), ou com a projecção altamente desenvolvida de uma personalidade “fictícia” pelos directores de teatro yoruba, perspicazmente assinalada por Etherton (1982). A necessidade de afirmarem a sua especificidade e de, ao mesmo tempo, apelarem a um mercado tão vasto quanto possível dá origem à fusão característica de tantas artes populares, entre a repetição e a idiosincrasia, na medida em que procuram oferecer ao público o que ele quer, mas também tornar o trabalho especial. Comediantes como Bábá Sala, da Nigéria, desenvolveram, de forma genial, essa combinação entre o cliché e a prestidigitação.

O ambiente comercial instável e competitivo conduz também a um nível muito elevado de diversificação, à medida que os produtores de arte

popular vão alargando as suas opções. Uma companhia de teatro yoruba típica, por exemplo, pode estar envolvida na produção não só de peças teatrais, mas também de séries de televisão e rádio, filmes, fotonovelas e discos. Alguns directores teatrais estão também envolvidos em projectos neo-tradicionais de representação oral e no sector editorial.⁴³ Esta diversificação tem consequências importantes na forma como entendemos a relação entre os diversos géneros populares, a sua ascensão e a sua decadência.

Estes efeitos podem ser atribuídos, de modo bastante específico, a determinadas características da esfera da produção em que os artistas se inserem: um sector intermédio, que favorece o sector formal e facilita as suas operações, caracterizado acima de tudo pela sua condição de intermediário. A rede de pequenos comerciantes, que se estende das cidades até aos mais recônditos recessos do interior, fornece os canais por onde circulam as matérias-primas exportadas e os produtos manufacturados importados, ligando os países metropolitanos às áreas rurais, através das cidades africanas. As artes populares utilizam as mesmas vias e os mesmos meios de transporte.

As artes populares - tanto as comerciais como as não comerciais - ocupam, em geral, uma posição intermédia. Algumas características que parecem particularmente bem desenvolvidas ou proeminentes nas artes populares comerciais pertencem, na realidade, a todas as artes populares, uma vez que todas elas se situam no sector dinâmico, embora vulnerável da sociedade, que ocupa uma posição intermédia.

O contexto geral de produção

Na África neo-colonial, a produção ocorre num contexto de economias vulneráveis às flutuações dos preços mundiais. Mas, embora toda a sociedade seja afectada quando a economia é atingida, são as camadas intermédias as mais susceptíveis de sofrerem um abalo. (O sector formal é protegido pelo forte investimento de capital e os seus trabalhadores por uma estrutura salarial garantida. Aos agricultores não restam muitas alternativas para além de apertar o cinto e, na pior das hipóteses, de retroceder a níveis de mera subsistência.) O sector urbano intermédio composto por trabalhadores mal pagos e trabalhadores independentes não tem segurança. Uma mudança económica drástica pode atingi-los duramente. Sempre obrigados a adaptar-se, a sobreviver e a tirar proveito da mudança, a sua cultura é a mais susceptível de ser fortemente afectada pela posição da África nas franjas do capitalismo mundial.

Quando uma economia sofre, as carências subsequentes - o declínio do comércio local, a queda na produção local e o agravamento das já de si precárias condições da maior parte da população - podem afectar drasticamente a produção de cultura popular. Esta está sujeita a fortes restrições e, em tempos adversos, podem simplesmente desaparecer ramos inteiros de produção cultural - como aconteceu com a publicação de literatura popular, por exemplo no Gana e na Zâmbia, ou com as bandas de música de dança no Gana que deixaram de poder competir com as discotecas mais baratas. Embora a Tanzânia tenha um nível de literacia

excepcionalmente elevado, tem muito pouca literatura popular: a escassez de papel de impressão e a falta de estruturas de publicação e distribuição fazem com que, mesmo em Dar es Salaam, a literatura popular esteja em larga medida confinada aos folhetins em jornais, não se vendo nessa cidade os passeios atulhados dos romances populares tão característicos de Nairobi. Dificuldades económicas prevaletentes também podem, no entanto, levar certos sectores de produção cultural a explosões de actividade sem precedentes. Um exemplo disto ocorreu na Tanzânia.

Durante a forte recessão económica que se seguiu à guerra com o Uganda em 1978 e que levou à suspensão da literatura impressa, a Tanzânia assistiu ao aparecimento surpreendente de uma nova forma de teatro urbano. Baseado na dança tradicional recreativa e de competição entre grupos e numa forma de entretenimento das elites de Zanzibar, denominada *vichekesho* (Hussein, 1975), o novo tipo de teatro depressa floresceu, dando origem a uma nova forma composta de espectáculo de *vaudeville* que combinava dança com canções tarabu e ngonjera, sketches teatrais e uma série de outros números, entre os quais, ocasionalmente, números de magia, contorcionismo e acrobacia. Até ao início dos anos oitenta, espectáculos rudimentares deste tipo eram apenas encenados por alguns grupos de trabalhadores, patrocinados pela sua agência de emprego, por um organismo para-estatal ou uma companhia. Estas companhias não recebiam salários e os eventuais lucros que obtinham, ou revertiam a favor dos seus empregadores, ou eram investidos em equipamento para o grupo. Eram apoiadas porque providenciavam publicidade para o empregador e entretenimento para os trabalhadores. Contudo, no início dos anos oitenta, surgiram muito mais companhias organizadas por privados que recrutavam os seus actores entre os trabalhadores mal pagos e os desempregados da cidade. Os lucros eram partilhados pelo organizador e pelos actores e, embora fossem reduzidos, eram suficientes para atrair um grande número de pessoas para as companhias. Os programas tornaram-se mais diversificados, colocaram uma ênfase crescente no teatro e continuam a proliferar rapidamente. Para explicar este desenvolvimento súbito, vários observadores tanzanianos salientaram que, enquanto os bilhetes para o cinema ou a discoteca – anteriormente as formas de diversão urbana favoritas – custavam oitenta a cem xelins, as companhias de teatro cobravam apenas cerca de vinte. As pessoas precisavam de entretenimento barato, dando ao teatro o público de que ele necessitava para se expandir.⁴⁴

Ao mesmo tempo, as restrições económicas também explicam algumas das principais características destes espectáculos. As companhias de teatro privadas não têm dinheiro para um guarda-roupa ou instrumentos musicais dispendiosos, o que tem como resultado a aceleração de um processo, já originado por outros factores, que consiste em resumir as diversas danças denominadas tribais a uns poucos estereótipos generalistas (Songoyi, 1983).

Mesmo em tempos de crescimento da economia, os artistas populares comerciais têm ponderar muito cuidadosamente as suas despesas. Geralmente, não podem vender o seu produto por um preço muito superior ao do custo dos materiais, o que tem como consequência uma

concepção artesanal da arte, que já foi apontada por diversos observadores.⁴⁵ Se, de repente, os materiais importados utilizados pelos artistas encarecem ou ficam indisponíveis, podem ensaiar técnicas alternativas que têm repercussões consideráveis na sua produção.⁴⁶ As artes não comerciais também reagem imediatamente ao clima económico geral. Ranger (1975) mostrou como o opulento espectáculo carnavalesco beni de Lammu e Mombaça foi reduzido ao mínimo, quando chegou ao interior pobre da Tanzânia.

Uma segunda característica das economias africanas é o facto de, nelas, a tecnologia mais primária ser confrontada e dominada pela alta tecnologia – tanto no estrangeiro como no sector da indústria local. A maior parte das economias africanas só são industrializadas numa medida muito reduzida (apesar de se verificarem marcadas diferenças dentro de África). As ilhas do sector ligado ao grande investimento de capitais, que é racional em termos burocráticos, estão rodeadas pelo mar do sector informal. É natural que uma economia nessa situação tente produzir substitutos para a escassez das importações e recicle elementos de produtos importados. Toda a gente conhece os funis, coadores, caixas e lamparinas de azeite feitas de latas de Ovaltine, bem como os sapatos feitos de pneus velhos. As artes populares participam nestes processos. O mbira do Uganda tem teclas feitas de raios de bicicleta aplainados em linhas de caminho-de-ferro; e os guitarristas do Malawi são peritos no fabrico de belos instrumentos musicais, a partir de latas de óleo.⁴⁷ Para além de reciclarem artefactos materiais, também reciclam formas, temas e ideias. Este processo de reciclagem e substituição é a característica fundamental da cultura popular em geral, seja ela comercial ou não. A domesticação, a reciclagem e a substituição podem ser vistas como metáforas de toda a prática das artes populares, situadas como estão na intersecção de dois mundos.

A especificidade da produção de artes populares

Quando se tenta dar uma ideia geral das circunstâncias em que surge a arte popular, a solução é partir de estudos locais que confirmam o peso adequado ao contexto histórico e social. Se é verdade que existe uma cultura não oficial inovadora e sincrética em todos os países africanos, também é verdade que essa cultura é constituída de forma distinta, em diferentes contextos.

As suas relações com as culturas oficiais variam no tempo e no espaço. O grau de isolamento e a demarcação das elites é variável e pode acontecer – como sucedeu na Nigéria, no início dos anos setenta, com o repentino surto de riqueza causado pelo petróleo – que uma elite se expanda de forma tão incontrolável e aleatória, que a linha cultural simbólica que a separa das massas populares se desvanece consideravelmente. A classe camponesa, principal representante da cultura tradicional, também apresenta uma multiplicidade de relações com a população urbana – relações que são negociadas de maneira diferente, à medida que as circunstâncias se alteram.

O vigor e a dimensão do segmento “inteiramente popular” das artes populares e as suas relações com os segmentos menos inteiramente populares são muito variáveis. Um factor que ajuda a explicar isto é a diferença acentuada entre os países em que o colonialismo comercial deu origem ao emergir de sectores muito amplos e dinâmicos – característicos da África Ocidental – e aqueles em que os sectores formais industrial e mineiro constituem os maiores empregadores e o sector informal é relativamente limitado, como sucede na África Central e do Sul. A energia empreendedora do sector informal na África Ocidental estimulou uma diversidade correspondente de formas de arte comerciais e o emergir de uma larga classe intermédia de consumidores para elas. Na África Ocidental, o termo popular significa quase exclusivamente arte comercial. Isto não acontece na África Oriental onde o mais conhecido exemplo de arte inteiramente popular é a dança recreativa, social e não comercial, beni e suas variantes. A dança beni foi, sem dúvida, uma forma de arte extremamente vigorosa, de mutação rápida, dinâmica, sincrética e volátil que se expandiu rapidamente por vastas distâncias. O florescimento de uma arte popular dinâmica e sincrética não pode, pois, ser atribuído exclusivamente ao estímulo de um sector informal vigoroso. Contudo, os amplos e dinâmicos sectores informais da África Ocidental incluem, em contrapartida, um conjunto correspondentemente vasto e dinâmico de arte nativa inteiramente popular.

Um outro factor crucial é o carácter político do regime pós-colonial, uma vez que esse factor determina até que ponto o dito regime reprime, apoia ou, pelo contrário, interfere na produção das artes populares.

A situação das artes inteiramente populares na Tanzânia, por exemplo, é muito diferente quer da da África do Sul, quer da da Nigéria. Na Tanzânia, as formas espontâneas de arte popular moderna são, como já referimos, muitas vezes instigadas ou mesmo apoiadas inicialmente por instituições governamentais (o departamento regional da cultura que estimula o desenvolvimento da dança de Adi Amin; a dança das companhias patrocinadas por agências para-estatais e governamentais que constituem o modelo para os teatros populares urbanos; as aulas de alfabetização que fornecem as bases para uma potencial literatura popular rural) e, em certos casos, colocadas sob o controle e organização do governo (muitos dos escultores de arte maconde para turistas foram organizados em cooperativas controladas pelo governo). Ao mesmo tempo, mantém-se um maior espaço aberto à actividade nativa, através da exclusão parcial das formas de entretenimento estrangeiras (como os westerns americanos e James Hadley Chase, que dominam a cultura de Nairobi, e também de Harare,⁴⁸ de um modo tão notório).

Na Nigéria, pelo contrário, o vasto sector informal inclui uma arte popular nativa comercial e dinâmica que domina o cenário cultural do indivíduo comum e que está praticamente livre da intervenção governamental. Na Nigéria, os ministérios da cultura têm tido um impacto muito reduzido, quando comparados com os da Tanzânia, e o empenhamento e a cooptação políticos, tanto na Nigéria como no Gana, têm sido intermitentes e não têm alterado a trajectória fundamental das artes populares.⁴⁹

A África do Sul constitui, evidentemente, um caso à parte. As condições que aí se verificaram, produziram uma cultura de oposição permanente, que floresceu, apesar das perseguições, deslocamentos, interdições ou interferências de todo o tipo. Em cada uma destas situações muito diferenciadas, as artes populares ocupam um espaço definido de forma diferente e mantêm relações distintas com outros sectores culturais.

O NÃO OFICIAL E AS SUAS CONVENÇÕES

Convenções indefiníveis

Se, para compreendermos o que as formas artísticas nos dizem sobre a sociedade, temos de as entender enquanto formas de arte, isso implica não só apreciar, vagamente, as suas qualidades estéticas, mas também empenharmo-nos numa tentativa específica e pormenorizada de as “ler”, de acordo com as suas convenções. Ou seja, os seus sentidos só podem ser comunicados através de um conjunto partilhado de compromissos entre o artista e o público, entre o produtor e o consumidor, acerca das coisas que podem ser ditas por determinado género; acerca do significado dos elementos formais e temáticos e das relações entre eles; acerca do papel do público no espectáculo e assim por diante.

Estas convenções e a sua interacção com a liberdade criativa do produtor individual nunca são óbvias ou de fácil acesso em qualquer conjunto de formas de arte. Têm de ser intuídas na sequência de uma longa familiaridade, mais do que conscientemente observadas e extrapoladas. Só muito raramente se exprimem como um conjunto explícito de regras, sendo muito mais frequente revelarem-se enquanto hábitos ou disposições usuais.

São especialmente difíceis de apreender nas artes não oficiais. Nos cânones oficiais predominantes na arte de elite e na arte tradicional, as convenções podem não estar à vista, mas não deixam de ser consistentes, estáveis e publicamente reconhecidas. Devido à institucionalização das artes oficiais, os princípios subjacentes que regem as suas formas de expressão são publicamente legitimados e afirmados.

As convenções que regem o romance, o teatro e a música de elite, por exemplo, são preservadas e tornadas visíveis através de numerosos mecanismos. São reforçadas por editores (que não aceitam trabalhos escritos que as ignoram), por críticos, pela concessão de prémios, pela adopção de manuais nas escolas, etc. A própria crítica institucional, que proliferou a ponto de quase ameaçar esmagar o seu objecto, constitui uma análise, uma explicação e uma exploração das relações entre a imaginação individual e as convenções através das quais esta se exprime. Geralmente, os autores africanos de elite trabalham confortavelmente dentro das convenções e, quando não o fazem, são prontamente postos na linha pelas instituições culturais. Quando Yambo Ouologuem, o escritor do Mali, incorporou fragmentos de um romance de Graham Greene na sua

brilhante obra *Le Devoir de Violence*, foi repreendido pelos críticos como uma criança desobediente. A alusão e a paródia são aceitáveis; o plágio não.⁵⁰

Embora, nas culturas tradicionais africanas, a crítica raramente seja entendida como uma área de conhecimento autónoma, ela é praticada constantemente pelo público (que pode censurar uma actuação desviante, deixando de lhe prestar atenção), pelos que encomendam obras de arte (que podem recusar a obra acabada, caso ela não esteja conforme com as suas especificações) e pelos discípulos dos artistas (que muitas vezes discutem pormenorizadamente os méritos relativos de determinadas obras e que – à semelhança dos sacerdotes ifá yoruba – podem ser alvo de um debate público, em que são testadas e julgadas as capacidades de cada um deles). O estudo de Thompson (1975) sobre os escultores yoruba revela a existência de um vocabulário crítico preciso e sofisticado, utilizado para descrever e avaliar as suas obras.

Isto não significa que as artes oficiais sejam rigidamente conservadoras. Com efeito, a maior parte da arte moderna de elite defende conscientemente a originalidade e a individualidade; e as artes tradicionais oficiais também poderiam – em diferente medida, consoante as diferentes culturas – encorajar a diversidade criativa. O que significa que as artes oficiais, tanto na cultura de elite, como na cultura tradicional, produzem efeitos dentro e através de um conjunto de convenções que é reconhecido e imposto pela opinião pública e a opinião especializada. Os melhores efeitos obtidos pelos cantores ìjálá devem-se aos seus imaginativos desvios e surpresas (Olátúnjì, 1979); mas a sua actuação será publicamente criticada se ele se desviar da linguagem apropriada ao cântico ou se se enganar no tema. Existem fórmulas reconhecidas, que o cantor onûjálá pode utilizar para corrigir um colega que se desviou de uma maneira inaceitável (Babalolá, 1965) das normas. Do mesmo modo, um artista experimental vanguardista de elite, que zomba deliberadamente das convenções, obtém os seus efeitos, precisamente, porque essas convenções são tão unanimemente aceites. Os seus desvios também serão rapidamente julgados e, conforme forem consideradas aceitáveis ou não, a obra será integrada no cânone ou condenada a definhar fora dele.

As artes não oficiais, por outro lado, parecem regozijar-se na sua liberdade em relação aos constrangimentos dos sistemas oficiais de convenções, ao mesmo tempo que exploram as possibilidades dos elementos abstraídos tanto dos cânones das artes de elite, como das artes tradicionais.

Esta sensação de libertação está patente no vocabulário usado por alguns artistas para descrever o seu afastamento radical da tradição. Esses artistas falam de inspiração, sonho e jogo. Massinguitana de Moçambique (Schneider, 1976), um especialista em assuntos de religião, começou, de repente, a fazer esculturas em cimento, algo sem precedentes na área: eram muito maiores do que as habituais representações de espíritos feitas por feiticeiros e representavam não só espíritos, mas também seres humanos e animais, por vezes dispostos em grandes grupos, que contavam uma história. Massinguitana disse que o tinha feito por sugestão do seu espírito protector, comunicada num sonho. Ia até ao rio, à noite,

num transe, para recolher areia que misturava, no dia seguinte, com cimento, para fazer as suas esculturas. Estas esculturas tornaram-se muito procuradas e começou a produzi-las para venda.⁵¹

A novidade radical destes objectos pode suscitar uma resposta entusiástica por parte do público que parece partilhar o espírito lúdico e criativo do artista. Vivien Burns relata o pedido feito a um carpinteiro do Gana pelo seu tio, para que lhe fizesse um caixão em forma de barco. O artesão fê-lo e a ideia rapidamente se tornou moda. Kame Kwei foi inundado de encomendas de caixões em forma de avião, Mercedes, águia – e, para um agricultor de sucesso, até em forma de um grande recipiente cor-de-laranja para cocos, totalmente forrado a cetim cor-de-rosa!

Os artistas populares também se apropriam de formas de arte europeias, adoptando elementos formais e temáticos, com um grande desprezo pelas convenções que as sustentam. Veja-se, por exemplo, a literatura de cordel de Onitsha. É escrita em Inglês e a própria língua é explorada dessa forma. Lindfors (1968) refere os escritores que “abordam uma língua estrangeira com um tal deleite e audácia, que não se preocupam em aprender todas as particularidades da gramática, da ortografia e da pontuação, que simplesmente se atiram ao Inglês e fazem os estilhaços voar”. Além disso, a literatura escrita é uma forma estrangeira, o reduto da elite instruída. Os géneros em que os escritores de panfletos se têm empenhado a nível da sua imaginação – teatro, romance, poesia e, é claro, o género epistolar – também não derivam da cultura nativa, em que estes conceitos não têm equivalência exacta, mas sim da tradição literária dos países europeus. Mas o uso que os artistas locais fazem destas formas é (literalmente) não convencional. As exigências de consistência e unidade formal são muitas vezes completamente ignoradas. Assim, em *The Game of Love*, de R. Okonkwo (Obiechina, 1972: 54-68) – descrito como um “drama clássico da África Ocidental” – o texto oscila intensamente entre o modo narrativo e o modo dramático. Sob o disfarce de direcções de cena, o autor escreve episódios completos da história como se fosse um romance psicológico:

Mary não chegou a acabar , pois um rapazinho correu para elas e entregou um envelope selado a Agnes. Agnes virou o envelope e sorriu, ao ver as três linhas, em caligrafia, que acabavam em ‘EDWIN.’ Embora não conhecesse o homem, esperava que se tratasse de uma carta de amor. O seu pensamento regressou ao homem que tinha visto no banco.

Uma dessas direcções de cena inclui até diálogo, introduzido através de indicações de discurso directo (“Um deles disse...”, “Tom respondeu...”) características da narrativa romanesca. Outras vezes, o autor opta pelo modo do romance epistolar, transcrevendo na íntegra uma série de cartas, em que intercala breves descrições das reacções dos receptores. A peça termina, como que para justificar o dinheiro do bilhete, com um poema que não é atribuído a nenhuma das personagens, mas que reflecte sobre o tema da peça – “O Poema de Amor.”

Esta exploração das formas literárias europeias revela o prazer na sua variedade e nas suas possibilidades e nenhum sentimento de obrigação de, a par das formas, adoptar também as convenções que as tornam distintas e consistentes.

A liberdade das artes populares em relação aos constrangimentos das tradições oficiais, o lugar que ocupam na esfera não oficial como intermediários culturais entre o estrangeiro e o nativo, significa que as artes populares são instáveis. Para utilizar os termos de Bakhtin, elas são "dinâmicas," "mutáveis," "lúdicas," "de formas indefinidas," por oposição à arte oficial que é "acabada, completa, didáctica, utilitária." As convenções, de acordo com as quais constroem os seus sentidos e comunicam com os seus públicos, não são publicamente legitimadas.

Esta instabilidade levou alguns académicos a tratar as artes populares como se fossem transparentes, desprovidas de quaisquer convenções, como espelhos imediatos dos sentimentos e das experiências efectivos das pessoas. Sjaak van der Geest (1980) torna esta perspectiva explícita na sua análise das atitudes do povo do Gana em relação à morte, expressas nas canções *highlife*. Van der Geest entrevê nestas canções uma forte preocupação e um pavor face à morte, uma aceitação de que a morte é o fim de tudo – uma visão que não se encontra na literatura oral tradicional akan, em que o medo é mitigado pela expectativa na reencarnação e de uma vida para além da morte. Para Van der Geest, a concepção *highlife* é um reflexo mais correcto dos sentimentos reais do povo em relação à morte. As artes tradicionais e de elite, segundo diz, submetem-se a objectivos estéticos ou religiosos e utilizam uma linguagem obscura e metafórica, representando "valores ideais e ideológicos, mais do que fenómenos sociais reais." A arte popular, pelo contrário, tem "menos interesse na defesa da ordem existente", pelo que está mais apta a ignorar as convenções e a exprimir o que as pessoas realmente pensam.

Van der Geest identifica correctamente a rejeição fundamental, por parte das artes populares, das formas ideológicas e culturais oficiais. Mas depois acaba por deitar fora o bebé com a água do banho, com a sua sugestão de que as canções *highlife* são desprovidas de funções estéticas ou religiosas, de linguagem metafórica e de ideologia – de que se limitam a abrir uma janela sobre os medos mais profundos das pessoas.

No seu livro sobre as *concert parties* – uma forma intimamente ligada à música *highlife* –, K.N. Bame (1985) parte do mesmo pressuposto quanto ao conteúdo das peças, ao referir a frequência com que elas abordam a temática dos órfãos e dos familiares dependentes infelizes. Isto deve ser entendido, em sua opinião, à luz situação social real – os órfãos e os familiares dependentes são mal tratados no Gana actual: é um problema social real. Como Van der Geest, Bame parece propor uma leitura literal: os tristes e comoventes lamentos dos órfãos que perpassam as *concert parties* devem ser entendidos como um reflexo directo da vida.

Contudo, é evidente que, tanto no caso da música *highlife*, como no das *concert parties*, estamos em presença da principal convenção que rege as formas artísticas: a convenção que atribui a um género uma temática apropriada. De acordo com Coplan (1978), as bandas de guitarra *highlife* –

ao contrário do seu equivalente de elite, o estilo *big band* – tinha um teor marcadamente filosófico. As canções tratavam do sofrimento e das dificuldades da vida, especulavam sobre questões metafísicas e apelavam à resignação e à paciência. Isto está de acordo com a crítica de Yankah (1984) à interpretação de Van der Geest: Yankah sugere que a *highlife* é menos sobre o pavor da morte do que sobre as misérias da vida, representadas elucidativamente pelas privações. Os despojados estão sós, foram traídos e abandonados pelas pessoas que lhes estavam mais próximas, obrigados a desenvolverem-se sozinhos dos seus problemas – problemas relacionados com a mobilidade social, o casamento, a pobreza, o infortúnio, a traição e a feitiçaria –, por outras palavras, todos os males característicos de uma sociedade submetida a um processo de urbanização acelerada. As *concert parties* em que participam músicos *highlife* partilham esta tendência. O *pathos* é uma disposição privilegiada pelas convenções que dominam ambas as modalidades. Outros géneros poderão lidar com os mesmos problemas de uma perspectiva emocional diferente ou seleccionar uma gama diferente de problemas distintos em que se centrar, como parece sugerir o material existente sobre a ficção popular no Gana. O sofrimento parece apropriado ao ambiente da música *highlife* e das *concert parties*: o que não significa que esta seja a única perspectiva existente sobre a realidade social e, muito, menos que a população do Gana viva efectivamente obcecada com o sofrimento.

A ênfase no *pathos* é, assim, uma convenção deste género. Outras convenções que regem as peças de *concert party* são também muito evidentes, como mostram as vívidas descrições de Bame. Apesar da ênfase no sofrimento, as peças são encenadas de uma forma que remete para a pantomina europeia. A caracterização é ampla e estereotipada; os enredos são construídas a partir de uma reserva aparentemente limitada de elementos temáticos – pelo menos é o que sugerem os resumos dos enredos feitos por Collins (1976b; 1976c) e por Bame; o estilo da encenação é o burlesco que conta com a participação e a reacção do público; cada situação ou momento é explorado de modo a obter o maior efeito teatral possível, sendo que as subseqüentes contradições em termos de tempo, lugar e caracterização parecem ter pouca importância. A informação dramática é veiculada da maneira mais directa e óbvia (muitas vezes por uma personagem que se dirige ao público e lhe diz aquilo que ele precisa de saber: por exemplo, “Olá pessoal, eu sou a mais velha da família e o meu irmão mais novo chama-se King Sam. Os meus pais sacrificaram-se muito por mim e, por isso, consegui chegar ao primeiro ano do secundário; mas, quando acabei, eu e a minha amiga Selena começámos uma caça ao homem” (Collins, 1976c).

A evidência e a artificialidade de convenções como estas levaram, porém, alguns críticos à direcção oposta. Estes concluíram que, por ser fortemente estereotipado, o género popular em questão representa apenas uma convenção e não uma preocupação social ou política real. Bernth Lindfors, por exemplo, tira esta conclusão a partir da pesquisa que fez sobre a literatura de cordel de Onitsha. Os percursos das heroínas românticas são baseados noutros modelos literários, não na vida; são altamente previsíveis e, no entanto, altamente implausíveis (Lindfors, 1968: 450):

O que é que as heroínas estereotipadas da literatura de cordel nos ensinam sobre as mulheres nigerianas reais? Que há beldades e prostitutas nas cidades nigerianas de hoje? Sim, mas isso já nós sabíamos. Que as raparigas nigerianas instruídas preferem suicidar-se a casar com homens ricos, sem instrução, por quem não sentem amor? Bem, isso é bastante duvidoso. Que as meretrizes nigerianas sucumbem a mortes pavorosas ou então se arrependem e escrevem as suas memórias? Não, não pode ser inteiramente verdade. Talvez tenhamos de concluir que a literatura de cordel fornece dados falíveis e que não aprendemos nada de verdadeiro sobre as mulheres nigerianas, se limitarmos a nossa investigação a este tipo de literatura.

Sem dúvida que estas observações deve ser encaradas com certa reserva. No entanto, há que dizer que elas reflectem um literalismo que corresponde a uma imagem invertida das de Van der Geest. Enquanto que este pensava que as artes populares constituíam boas fontes sociológicas, porque reflectiam directamente os sentimentos não distorcidos pelas convenções, Lindfors pensa que elas são más fontes sociológicas, porque não são um reflexo da vida, mas tão só de outra literatura, pelo que não passam de convenções.

O que é necessário, porém, é uma abordagem que reconheça que as artes populares têm as suas próprias convenções, através das quais a experiência real é transformada, articulada e tornada comunicável. Por outras palavras, se elas utilizam elementos das tradições instituídas, fazem-no de acordo com os seus próprios princípios, a fim de construir os seus próprios sentidos à sua maneira. Mas por serem formas voláteis, não legitimadas ou regulamentadas publicamente, esses princípios são mais difíceis de definir do que os das tradições canónicas.

As artes populares modernas são produzidas num meio que sofreu de repente uma enorme expansão. Na cultura tradicional, a arte não oficial era condicionada pela cultura oficial dominante. Mas, para o artista popular moderno, esses condicionamentos foram relegados para um horizonte longínquo. O enorme espaço aberto ao artista popular é atravessado por uma variedade inaudita de influências estrangeiras e produz um número e uma variedade de formas inéditas que interagem entre si, gerando ramificações e absorvendo-se umas às outras.

Como vimos, as condições da sua produção abrem estas artes a neófitos com pouca ou nenhuma formação na maneira "correcta" de fazer arte. Isto tem duas consequências. Em primeiro lugar, os neófitos tendem a copiar um modelo de sucesso, enquanto este permanece em voga, dando origem à interminável repetição e reprodução de temas, formas e métodos. Mas, em segundo lugar, na sua ignorância, os novos artistas podem importar algo nunca antes visto ou, seguindo um impulso pessoal, partir numa direcção completamente sem precedente. Assim, até os conjuntos de convenções aparentemente mais óbvios são susceptíveis, a qualquer momento, de irrupções, mudanças de rumo e transformações imprevisíveis. Não há constrangimentos institucionais que restrinjam o artista. Se a nova forma tiver sucesso, será copiada por muitos artistas. O

que é importante é que ela *possa* ter sucesso; isto é, que possa agradar ao público, correspondendo a algo que faz parte da sua experiência ou dos seus anseios. Numa situação fluida como esta, o público desempenha um papel constitutivo crucial e é a principal influência reguladora na produção de novas formas de arte.

Esta fluidez e imprevisibilidade fazem com que a arte não oficial seja extraordinariamente difícil de interpretar. As convenções através das quais ela constrói os seus sentidos estão constantemente a escapar e a transformar-se. Diversos académicos, porém, começaram por olhar para a natureza do sincretismo da arte popular moderna. É essa a chave para o seu carácter distintivo. São artes essencialmente sincréticas, produzidas por intermediários culturais que fazem a ponte entre dois universos sociais e que retiram elementos de dois sistemas distintos de recursos culturais. O que a arte popular nos diz sobre a experiência social contemporânea só pode, por isso, ser entendido através da natureza do seu sincretismo.

Formas sincréticas

A articulação de elementos nas artes populares poderia ser descrita, em termos esquemáticos, como um processo de atribuição de novas funções a formas antigas ou de antigas funções a formas novas. Um escultor tradicional que produz objectos para turistas dá às suas antigas competências e formas uma nova finalidade. Os yoruba, que começaram a utilizar fotografias em vez de pequenas figuras esculpidas para celebrar e propiciar gémeos mortos, fazem com que uma forma essencialmente nova, dependente de materiais e técnicas importados, desempenhe uma função ritual tradicional (Sprague, 1978; Houlberg, 1976). Todavia, em ambos os casos, existe uma interacção entre aspectos díspares, mas ligados, que transforma a totalidade do produto. A arte para turistas não é produzida exactamente da mesma maneira que a escultura tradicional; as formas podem ser simplificadas, o simbolismo reduzido e o objecto finamente polido. O seu significado é alterado. A fotografia *ibéjì* é um significante que nos conta, entre outras coisas, que aqueles pais de gémeos não se identificam totalmente com a prática ritual tradicional – não querem ter nada a ver com fetiches pagãos –, mas que, no entanto, querem proceder de modo correcto em relação aos espíritos dos gémeos. O significado não é o mesmo do das estatuetas *ibéjì*, mas também não é totalmente distinto. Na composição e na pose assumida para a fotografia, as convenções estéticas tradicionais das artes plásticas são traduzidas para uma forma pictórica (Sprague, 1978), ao mesmo tempo que as técnicas puramente fotográficas são inteligentemente exploradas, a fim de duplicar a imagem.

A interacção entre antigas e novas formas e funções não é, por isso, consequência automática do impacto de uma nova cultura estrangeira. Também não é o choque aleatório de elementos incompatíveis. Tem uma finalidade expressiva específica e manifesta-se a diversos níveis. É consequência de escolhas e combinações conscientes.

Um exemplo excelente de como os elementos de uma cultura estrangeira e de uma cultura nativa são deliberadamente combinados para produzir uma “forma qualitativamente nova” é a banda desenhada mimeografada,

de curta duração mas de grande sucesso entre os leitores, que surgiu em Acra e Kumasi em meados dos anos setenta.⁵² O conteúdo dos panfletos era variado, mas a secção principal de todos eles era constituída por uma história em Inglês entremeada com partes em Twi. Estas histórias misturavam personagens da banda desenhada americana da Marvel com conhecidas figuras das lendas twi. A lógica desta associação deu origem a combinações interessantes como a do Homem Aranha e Ananse, mas a mensagem veiculada não era nem a da banda desenhada ocidental, nem a das lendas locais. A história obedecia sempre ao mesmo modelo. Nela, havia personagens humanas do Gana, gente comum, que lembravam o passado glorioso e lamentavam as desgraças dos tempos presentes. Eram vítimas de militares e políticos que roubavam dinheiro e abusavam das raparigas. Ananse e os seus companheiros lendários observavam esses infortúnios a partir da floresta. Então viam luzes no céu, meteoros, de onde surgiam as personagens das bandas desenhadas da Marvel. Estas reuniam-se com as personagens das lendas e conversavam sobre a situação política e moral no Gana. Depois eram perseguidas pelas forças de segurança e obrigadas a refugiar-se entre o povo ganês que os escondia na sua cidade ou na sua aldeia, por vezes disfarçados de humanos. Iniciava-se então a sua acção em prole do triunfo da justiça – quer exercendo os seus poderes sobre-humanos, quer liderando uma revolta popular. Os humanos ganeses eram assim redimidos pelas personagens mitológicas, depois de terem sido alertados para os erros da sua conduta.

Este não é o local indicado para uma interpretação minuciosa deste género fascinante. No entanto, o que mesmo um resumo insignificante como este revela é que as personagens apropriadas tanto das fontes estrangeiras como das fontes tradicionais passaram a ter um novo papel num novo tipo de história. Não havia aqui nada de aleatório. As personagens da banda desenhada da Marvel eram meticulosamente relacionadas com as personagens das lendas (através de longas discussões que revelavam laços genealógicos inesperados!) e os dois conjuntos de personagens colocados num novo contexto, o do novo mundo das massas do Gana.

Assim, a novidade nas artes populares não reside tanto nos elementos importados em si mesmos, como na forma total criada pela justaposição deliberada de dois sistemas de símbolos até aqui distintos. O sincretismo não pode ser encarado como um processo que insere o novo (o estrangeiro) numa realidade antiga (nativa, tradicional). Como mostra o exemplo do Gana, os próprios elementos tradicionais são rejuvenescidos, por lhes ter sido atribuído um novo papel. E isto não é tudo: pode acontecer que, depois de um longo período de domesticação, uma forma predominantemente estrangeira se torne antiquada. Nesse caso, a introdução de outros elementos nativos pode rejuvenescê-la. Waterman (1986) descreve um exemplo fascinante deste aspecto na sua história da música jùjú. Inicialmente, a música jùjú, assentava fundamentalmente, tal como a música *highlife*, em instrumentos e modelos europeus. Foi transformada e rejuvenescida pela introdução do tambor *dùndrún*, um instrumento anteriormente relacionado exclusivamente com a música

tradicional recreativa. O som do jùjú tornou-se imediatamente mais moderno e menos nativo.

Se a chave para entender a cultura popular moderna reside no sincretismo das suas combinações, isso não significa que as oposições com que ela opera sejam entidades invariáveis. Sobrepõem-se, mas não são equivalentes. As oposições tradicional/moderno, velho/novo, oficial/não oficial e estrangeiro/ nativo podem mudar de posição, quando interpeladas pelas artes populares. O que parece permanecer constante são os efeitos resultantes da combinação de elementos contrastantes. Neste processo de "estranhamento", o artista popular vai além daquilo que os formalistas russos imaginaram, uma vez que todo o campo em que o artista popular se move se tornou estranho, graças ao movimento constante e descentrado entre tradições díspares.

Tendências subjacentes

Muitos académicos têm sugerido que a combinação de elementos diferentes na arte popular não resulta de opções puramente individuais. Ela é produzida de acordo com tendências culturais subjacentes. A maioria dos académicos que estudou esta questão acredita que essa tendência é essencialmente tradicional. Por mais emancipadas que pareçam em relação a tradições nativas mais antigas, as artes populares modernas provêm do mesmo *habitus* cultural e representam, por isso, uma continuidade em relação a ele. Muitas metáforas têm sido usadas para descrever essa continuidade subjacente, processo através do qual o elemento estrangeiro é domesticado e integrado na cultura existente.

Os musicólogos foram os que levaram mais longe a tentativa de descobrir quais as tendências culturais envolvidas no processo. Rycroft (1959, 1961/62) fez várias análises muito pormenorizadas dos diversos estilos de música popular africana, destrinçando os elementos ocidentais importados dos princípios que regem a música nativa. Uma análise musicológica que tem a vantagem de, numa investigação interdisciplinar como a aqui apresentada, relacionar os princípios musicais formais com um contexto social é a de Robert Kauffman (1975) acerca da música popular shona. Kauffman afirma que a música tradicional sofreu alterações ao longo da sua história pré-colonial, à medida que a cultura mudava sob o impacto das migrações, dos conflitos e contactos tribais e das incursões do Islão, embora tivesse preservado uma continuidade processual. Esta continuidade foi mantida, mesmo no caso da transição abrupta para a música popular shona moderna, tocada em clubes nocturnos e cervejarias ao ar livre de Harare. Ou seja, alguns princípios constantes revelavam-se nas relações e processos, a partir dos quais a música era gerada. Para se ter a percepção da continuidade, era preciso olhar para o processo e não para o produto final: havia uma forma de fazer música que perdurava. Quando é tocada música shona, revelam-se relações entre as partes que se assemelham - por serem geradas pelos mesmos princípios subjacentes - às relações sociais mais fundamentais. Tal como os indivíduos são identificados apenas pelas relações que têm com outros membros do grupo familiar, também cada um dos componentes musicais - instrumento

ou voz – é independente e, no entanto, definido pela sua relação de oposição e colaboração com os outros. Mesmo quando o músico é um tocador de mbira, a música resulta da relação do intérprete com o seu instrumento e através dele – ele toca para o instrumento e o instrumento toca para ele – num processo dialógico. O mbira é como um membro da família. A música shona é sempre construída a partir de um ritmo base, seguido da réplica de um ou mais ritmos cruzados. Os papéis do tema e da réplica podem ser distribuídos, de muitas formas, pelas diversas partes. Essas partes, por sua vez, podem ser executadas de diversas maneiras. Uma guitarra ocidental, um sistema de afinação ocidental, compassos 4/4, harmonias I-IV-V, melodias ocidentais, tudo pode ser integrado: “A natureza exacta das entidades individuais é muito menos importante do que a natureza das relações processuais dessas entidades” (Kauffman, 1975: 132). Assim, a “natureza essencial da música shona” será provavelmente preservada, enquanto as tendências culturais a ela subjacentes perdurarem.

No seu livro sobre o teatro popular yoruba (1984), Biodun Jeyifo coloca uma ênfase similar na continuidade dos processos ou tendências subjacentes, embora se trate de uma cultura bastante diferente, moldada por tendências aparentemente diferentes.

O teatro popular yoruba é uma forma manifestamente moderna. A peça, representada integralmente num palco elevado, por trás de um arco de proscénio,⁵³ e utilizando o cenário, a iluminação e as cortinas do teatro europeu convencional, contrasta deliberadamente com o drama tradicional. É identificado como uma forma instituída nas décadas de 1940 e 1950, numa altura em que a urbanização já estava em plena actividade e a educação se expandia rapidamente, na Nigéria Ocidental. Outras manifestações de modernidade revelam-se nos temas abordados, na sensibilidade às novas tendências da gíria urbana, na ênfase na inovação tecnológica, no recurso frequente a truques e na inclusão muito comum de uma “canção de abertura” em estilo de cabaret, interpretada por raparigas de minissaia ou calça e casaco, cúmulo da sensação da moda urbana. O movimento teatral é caracterizado pelo seu carácter inovador, o seu ecletismo e a sua grande diversidade. Resistindo à tentativa, feita por Eburn Clark (1979), de o submeter a uma única forma canónica – que relacionou com o seu próprio modelo de performance oral tradicional – Jeyifo propõe um outro tipo de continuidade cultural simultaneamente tradicional e moderna: as artes orais tradicionais dos yoruba caracterizaram-se iam, elas mesmas, pela fluidez e pela capacidade de integrar elementos novos.⁵⁴ Assim, embora as tradições orais yoruba se inserissem, ao longo de grande parte da sua história, numa cultura em que as transformações eram lentas,⁵⁵ a estrutura social era aberta e competitiva e alguns aspectos da tradição oral reflectiam isso. Ou seja, havia na cultura uma certa predisposição para aceitar a mudança e adoptá-la sem dificuldade. Neste sentido, pode considerar-se que o teatro popular yoruba dá continuidade às tradições orais mais antigas e, como sugere Jeyifo, é, na verdade, o local onde elas são recriadas e infundidas de uma nova vitalidade.

No seu importante artigo sobre a música popular da África Ocidental, Collins e Richards (1982) vêem esta propensão para a inovação como uma característica comum às culturas tradicionais da África Ocidental, o que torna redundante a caracterização das artes populares como sincréticas – todas as artes dessas culturas são sincréticas. Os autores concluem que existe uma continuidade ininterrupta entre o tradicional e o popular que desvaloriza essa distinção. Apesar de não concordar com esta opinião pelos motivos já aqui referidos, considero que Collins e Richards apresentam um argumento importante: o de que algumas culturas têm uma longa história de procura e assimilação da inovação e outras não. A sua tese obriga-nos a lidar com este assunto em termos comparativos, ao sugerir que a predisposição para a inovação era característica das culturas comerciais. Foi nas regiões em que havia um comércio em grande escala e de longa distância, como acontecia em muitas sociedades pré-coloniais da África Ocidental, e também na costa da África Oriental onde se registam tendências culturais semelhantes,⁵⁶ que se verificaram maiores oportunidades e maiores incentivos à inovação. Os comerciantes itinerantes precisavam de estabelecer vastas redes de relações pessoais, uma vez que, segundo a expressão adequada de Collins e Richards, as suas viagens envolviam não só a navegação geográfica mas também social. Isto fez com que se valorizasse a hospitalidade e o entretenimento, circunstâncias que deram origem aos actores pagos – muitos dos quais eram também artistas itinerantes – cujo sucesso, tal como o sucesso comercial, dependia da oferta do produto mais recente: a novidade e a moda. A inovação nas culturas destas sociedades comerciais não resultou apenas do choque cultural, do movimento da população ou da lentidão da difusão cultural: foi activamente procurado e criativamente integrado numa tradição assimiladora.

Este contexto permite-nos distinguir mais claramente as diferenças entre as continuidades shona e yoruba. Kauffman enfatiza a preservação de certas relações fundamentais; Jeyifo fala da transformação constantemente efectuada na cultura yoruba, através da incorporação do que é novo. Um estudo comparativo das artes populares poderia começar por determinar exactamente o modo como a tradição fornece parâmetros subjacentes para a criatividade popular em diferentes culturas. As transformações radicais provocadas pelo domínio colonial deram, sem dúvida, origem a uma arte inovadora em todo o continente. Nas culturas comerciais com um longo historial de contactos com estrangeiros e motivadas para valorizar as tendências recentes, porém, as inovações podem revelar ter sido feitas com um espírito diferente e com efeitos diferentes.

O pressuposto da existência deste tipo de tendências subjacentes permite postular a continuidade das culturas africanas e, ao mesmo tempo, deixar lugar para uma concepção da especificidade da cultura popular moderna que pode, por um lado, conservar paradigmas tradicionais e inspirar-se em impulsos tradicionais, mas que, por outro, se opõe conscientemente à tradição, que explora e recicla, tal como faz com os elementos estrangeiros, com vista a um efeito geral de inovação. A tensão entre uma continuidade processual ou disposicional subjacente e uma criação

consciente de formas qualitativamente novas não pode jamais ser definitivamente resolvida ou determinada – está em constante mudança e vai assumindo formas diferentes consoante as circunstâncias históricas, políticas e económicas.

Um estilo popular?

Ainda não chegámos à fase em que podemos falar com segurança acerca das características estéticas típicas da arte popular africana como um todo. As obras individuais e, depois delas, os géneros têm primeiro de ser analisados com uma atenção minuciosa, o que até agora não tem sucedido. Em seguida, as obras e os géneros produzidos no interior de uma cultura teriam de ser relacionados entre si. A grande diversidade cultural e histórica que caracteriza o campo teria de ser incluído num estudo mais vasto. O que faz com que seja precipitado analisar o estilo popular em geral, nesta altura. Aquilo que se segue consiste antes em impressões preliminares, apresentadas com o intuito de sugerir que existe aqui algo que merece ser investigado.

O vocabulário usado para transmitir uma noção das formas de arte popular remete repetidamente para as mesmas características. Têm sido definidas como sendo directas, frescas, ingénuas, simples, vigorosas, atractivas, vívidas, cruas, não-sofisticadas, cheias de vida. Acima de tudo, são acessíveis a uma vasta camada da população. Tem sido sugerido que as artes populares são directas, porque o seu público urbano é variado, em termos étnicos e educacionais. Para ser acessível a todos, a arte tem de agradar a um mínimo denominador comum de compreensão.

Isto pode ser a chave para o estilo popular. Mas a sugestão de que o acesso a estas obras é fácil ou ingénuo seria uma condescendência típica da crítica de elite. Esse tipo de acesso parece-me antes ser, ele mesmo, uma arte. Muitas formas de arte popular parecem alcançar aquilo a que se poderia chamar uma estética do impacto imediato. Todos os momentos ou possibilidades da construção artística são explorados de modo a obter o máximo efeito, o apelo mais poderoso. Muitas artes populares são como os espectáculos de variedades do Gana acima descritos: são presenciais e demonstrativas.

O estilo não está confinado às artes performativas, embora possa ser relacionado com a concepção de todas as formas de arte como *actividade* ou processo mais do que como artefacto acabado. Todavia, quero começar por dar um exemplo de uma arte performativa, porque se trata de um caso que ilustra de modo exemplar o carácter distintivo do estilo popular. O novo teatro popular do Malawi tem uma estreita relação histórica e institucional com o teatro de elite. É também um género muito recente e frágil na cultura local, sujeito a numerosas pressões e condicionamentos económicos. Ainda assim, criou, no espaço de poucos anos, um estilo distinto que eu definiria como caracteristicamente popular.

Dizem que foi directamente influenciado pelo teatro itinerante do Chancellor College e, em particular, por uma peça que os estudantes apresentaram em Chichewa, em 1981, tendo obtido grande sucesso, quando a levaram em digressão pelo país. Muitos dos fundadores dos

grupos de teatro popular estavam ligados ao teatro universitário, bem como ao festival do teatro escolar e às séries de comédia da rádio do Malawi.⁵⁷ Tendo começado como uma série de “tardes culturais” organizadas para angariar fundos de caridade em Blantyre, em breve surgia um formato para grupos de teatro individuais, um misto de peças curtas, com algumas canções, ocasionalmente intercaladas de anedotas ou poemas. Os grupos que encenavam estes espectáculos pertenciam a camadas da população caracterizadas pelo abandono escolar, pelos baixos salários ou pelo desemprego. Não eram inteiramente profissionais, uma vez que só trabalhavam ao fim de semana e recebiam apenas um pagamento irregular em vez de um salário que desse para o seu sustento; mas as companhias com mais sucesso tinham grande procura e passavam muito tempo em viagem. A maioria dos grupos estava sediada em Blantyre, mas dava espectáculos por todo o país, já que o público da cidade não era suficientemente grande para sustentar o número considerável de grupos surgidos depois de 1982. Tanto nas áreas urbanas como nas rurais, o público era composto maioritariamente por pessoas comuns de baixos rendimentos.

Face a este público, as companhias populares não demoraram a encontrar um estilo de teatro que fosse marcadamente diferente do das peças universitárias (por exemplo, as que foram recolhidas por James Gibbs em *Nine Malawian Plays*). As peças universitárias situavam-se predominantemente num meio popular a-histórico ou em ambientes próprios de uma classe média indubitavelmente bem instalada na vida. Todas as peças populares que vi passavam-se, à excepção de uma, no ambiente contemporâneo muito específico de uma classe urbana ou suburbana de baixos rendimentos. Revelavam uma acentuada sensibilidade aos sinais de ambição social (por exemplo, as implicações da preferência de uma esposa pelo chá com açúcar ou do seu gosto pelo cinema eram implacavelmente registadas e julgadas) e uma noção muito precisa de como é estar cronicamente com falta de dinheiro.

Não eram apenas os temas e os cenários das peças, mas também a sua intenção geral que eram diferentes. As peças universitárias pretendiam explorar o carácter e as motivações ou debater um tema social ou filosófico. Mesmo *The Lizzard's Tail*, a única peça que fez sucesso entre o público sem instrução, é uma “peça com uma problemática.” Aborda o tema muito popular de uma mulher ciumenta e sofredora que administra uma poção de amor ao marido violento. A mulher é descoberta antes de o marido tomar a poção, e o resto da peça é constituído por uma cena de tribunal, em que são revelados os defeitos de ambos os lados e se discute a questão de quem é a culpa. Como é característico do teatro universitário, a peça não fornece uma solução simples. O juiz que tem a seu cargo o julgamento põe-lhe termo com uma sentença imparcial: a mulher fez mal em usar uma poção de amor, mas o marido não deveria ter sido tão violento ou tão infiel. Ambos teriam de corrigir os seus comportamentos. Para uma peça universitária, é invulgarmente definida; a maior parte delas preocupa-se mais com a exploração das motivações humanas ou com a condição humana do que com questões práticas ou soluções concretas. Compare-se esta peça com *Nkoteko*, uma peça popular, representada pelo

Umodzi Theater Group, que também tem como tema uma poção de amor. Naduwe está farta que o seu marido saia todas as noites para beber e volte tarde. Decide consultar um feiticeiro para que ele lhe dê uma poção que faça com que o marido a ame mais. Mas, como é impaciente, Naduwe dá a Kapasule a dose toda de uma vez, em vez de a distribuir por três dias como lhe tinha sido recomendado. Kapasule começa por ficar gravemente doente, mas, quando recupera, é um homem novo. Faz a corte a Naduwe, segue-a para todo o lado, oferece-se para lavar o chão e ir buscar água para ela, imita todas as suas acções, até que o seu comportamento é exactamente igual ao de uma mulher. A peça acaba com Naduwe envergonhada e desesperada com o rumo que as coisas tomaram.

Esta peça reitera uma moral baseada no conteúdo familiar da opinião pública (masculina). Qualquer pessoa poderia avisar que brincadeiras com poções de amor só podem trazer problemas. O prazer resultante da peça não reside tanto na lição recebida, como no modo como a acção leva às consequências esperadas. A própria intriga é uma demonstração de uma verdade instituída. O julgamento de Naduwe – e também de Kapasule, bem entendido – é consequência das suas acções. Não há lugar para debate, porque a própria peça contém a moral, com o efeito definitivo e indisputável de uma anedota.

O estilo da peça concretiza o projecto temático que lhe está subjacente. Em vez de tentarem criar uma ilusão naturalista, os actores apresentam tanto as personagens como a acção, de modo a tornar a intriga inteiramente compreensível. Ao mesmo tempo, desenvolvem e aperfeiçoam as possibilidades de cada uma das situações, à medida que elas vão surgindo, uma vez que o que é importante é a maneira como o tema é tratado. A peça começa assim:

Naduwe: O meu marido está muito atrasado. Que hei-de fazer com ele? Ele chega a casa tarde. Bem, hoje não vou ficar a pé, à espera dele. Não. Vou fazer a cama e deitar-me sozinha. (Pausa) Isto é um lençol.

(Enrola-se no lençol e deita-se no chão. Pausa)

Kapasule: Ai – ai – ai. Naduwe! Naduwe! Abre a porta! Somos nós, os valentões. (Silêncio) Naduwe! Naduwe! Abre, Naduwe. Vá lá, abre! Abre a porta, Naduwe.

Naduwe: Entra lá.

Kapasule: “Entra lá” – O que é que estavas a fazer?

Naduwe: O que é que estava a fazer? Que horas são?

Kapasule: Bem, tu – ah, eu...

Naduwe: Vá, entra lá.

Kapasule: Então é essa hora. E o que é que tem?

Naduwe: Eu disse para entrares. Estás a incomodar os vizinhos que já estão a dormir.

Kapasule: E então o que estavas tu a fazer?

Naduwe: O que estava eu a fazer? Pensei que era noite. Acho que estava a dormir!

Kapasule: Estavas a dormir? Dizes isso porque não tens vergonha na cara! Desde quando é que uma mulher consegue dormir, enquanto o marido não chega?

Naduwe: De onde vens?

Kapasule: O quê?

Naduwe: De onde vens a uma hora destas?

Kapasule: De onde venho?

Naduwe: Sim, de onde?

Kapasule: Venho do trabalho.

Naduwe: Do trabalho, a estas horas?

Kapasule: Sim, do trabalho.

Naduwe: Mas tu com os teus esquemas nocturnos – tu -. Deixa-me em paz, quero acabar de dormir o meu sono.

Kapasule: Do trabalho. Por fazer *horas extraordinárias* [overtime, em Inglês].

Naduwe: Horas extraordinárias – para quê, numa altura destas?

Kapasule: Horas extraordinárias.⁵⁸

Este diálogo é muito diferente dos diálogos característicos das peças universitárias, em que se usam muitos artifícios a fim de dar uma ilusão de naturalidade e em que a informação dramática é incluída, de modo suave e discreto, num esquema abrangente e integrado. Em *Nikoteko*, Naduwe interpela directamente o público, fazendo-lhe confidências, quando se trata de estabelecer uma situação determinada (o marido saiu até tarde) ou de partilhar reacções emocionais (está farta da situação). No caso de os adereços cénicos não serem muito elucidativos, ela chega a dizer-nos: "Isto é um lençol." No fim de um longo diálogo com o marido, este sai zangado e a informação dramaturgica seguinte é transmitida novamente por uma interpelação directa do público: "Se ele pensa – isto é, se ele tem um arranjo com outra mulher – e pensa que é assim que me faz sair de casa, engana-se. Eu não." Tudo o que acontece durante o longo período intermédio é um desenvolvimento verbal da situação já delineada.

Este desenvolvimento é magistral, esticando o assunto quase até ao ponto de ruptura, mas tendo sempre em conta o público que espera ansiosamente pela frase seguinte. O resultado é um movimento torturante, complexo e circular, um avanço e um recuo. Como é característico deste registo oral, a peça utiliza uma expressão de calão ("overtime [horas extraordinárias]" em Inglês) como uma espécie de pretexto para uma longa sequência de diálogo. A relação do actor com o público é a de um *entertainer* e o diálogo é concebido de forma a aproveitar as potencialidades cómicas de qualquer situação que surja.

Estas características de representação demonstrativa e presencial estão fortemente presentes noutros espectáculos populares, nomeadamente no

teatro de variedades do Gana e do Togo e no teatro popular yoruba. Pode dizer-se que, em todos estes tipos de teatro, faz-se mais o que é mais eficaz – ou seja, o que mais agrada ao público – num determinado momento, do que o que poderá contribuir para a consistência ou a unidade da peça. As partes, em vez de estarem subordinadas à ideia de um todo, parecem usar o todo como um meio através do qual se acotovelam para ganhar visibilidade.

Encontram-se características semelhantes noutros tipos de arte. A pintura popular parece muitas vezes ter um carácter demonstrativo, como se insistisse para que o espectador entenda a sua intenção, ao mesmo tempo que ornamenta essa intenção com uma forma lúdica e inventiva. O quadro da corrente *Middle Art* (Beier, 1976) sobre o declínio de Chukwuma causado por Rose, uma “senhora de lábios pintados”, utiliza todos os recursos para fazer passar a mensagem de modo tão indisputável quanto possível. Não é apenas a representação de pessoas e acontecimentos numa narrativa em forma de tira de banda desenhada, mas são também as legendas, o diálogo inserido (“Vou tirar os sapatos para poder trepar” explica Chukwuma, enquanto se prepara para se enforcar numa árvore), as legendas que indicam a identidade de cada uma das personagens, de cada vez que ele ou ela aparece, e os símbolos que apontam para a moral da história no seu todo (“Kill Hotel” em segundo plano e um anjo vingador em cima) ; recorre-se a todos estes elementos para que entendamos a mensagem. Ao mesmo tempo, a propensão para a fantasia e o ornamento está claramente patente na profusão de canteiros de flores e de folhagem e na decoração elaborada do hotel ao fundo. Como muita da pintura popular, é uma forma de arte mais dramática do que contemplativa.

A música popular também parece apresentar a característica de tocar com o público em vez de se limitar a tocar para ele. O Jùjú e a *highlife*, tal como a passagem de Nkoteko, parecem prolongar um tema base, trabalhando-o e variando-o mais pelo prazer momentâneo, do que para atingir determinado objectivo. Tal como a cena da peça, a música parece acabar, quando os executantes sentem que levaram o público suficientemente longe, e não por causa de uma qualquer exigência da estrutura interior que determinaria a sua conclusão. A literatura de cordel de Onitsha utiliza todos os meios possíveis para produzir um efeito imediato, avançando de clímax em clímax, a uma velocidade estonteante. Como diz Lindfors (1968): “A sua única intenção parece ser a de preencher cada cena com algo altamente dramático, algo memorável.”

Um desenvolvimento adicional deste tema seria coadjuvado por algumas das afirmações de Stuart Hall e Paddy Whannel (1964) sobre as artes populares em Inglaterra. Os autores seguem o habitual modelo europeu, distinguindo a cultura popular do folclore e da cultura tradicional que eles consideram uma forma comunal, não comercial, inteiramente participativa de um modo de vida rural e agrário. A sua originalidade reside no debate em torno daquilo que faz com que a cultura “popular” seja popular. Trata-se de uma cultura que nasceu nas cidades industriais. Aí, a comunidade que dera origem à arte popular tradicional e que a tomava como dada, havia sido substituída pela multidão urbanas. O executante estava agora isolado, separado do público por um fosso, entretendo esse público em

troca de dinheiro: o exemplo típico é o *music hall*. Os grandes artistas de *music hall* tinham de evocar ou recriar o sentimento de comunidade, latente na multidão, baseando a sua actuação nas experiências que todos eles, enquanto trabalhadores urbanos, tinham em comum. Os melhores, como Marie Lloyd, tinham o dom da empatia, o poder de aprofundar uma experiência ou valores comuns, recriando-os e reafirmando-os comunalmente. Como Hall e Whannel observam com perspicácia, as mensagens óbvias do *music hall* não correspondiam uma mera reiteração de clichés, mas antes ao reviver de coisas que todos tinham sentido e pensado isoladamente e que agora eram elevadas e intensificadas pelo reconhecimento de que eram experiências comuns. A arte do *music hall* consiste em anular a distância entre o actor e a multidão através da criação de uma relação de intimidade e de reacção imediata. Ou seja, o carácter popular é definido pela relação entre os actores e o público e não pelo meio de representação utilizado.⁵⁹

A empatia e a proximidade de que falam Hall e Whannel parecem típicas também das artes performativas populares africanas. As já referidas *concert parties* do Gana anulam a distância de forma notável. Apesar do tom de bufonaria e da palhaçada da representação, os espectadores identificam-se totalmente com a vítima inocente da história. Bame relata como uma grande parte do público costuma chorar de compaixão pela situação de uma personagem. Collins conta um episódio em que, quando o triste órfão canta uma canção *highlife*, lamentando a sua desgraça, os espectadores ficam tão emocionados que lhe oferecem comida e dinheiro – um gesto que não traduz o apreço pelo actor (uma prática comum), mas compaixão pela personagem. No final da cena, o palco está a abarrotar de bananas e *kenkey*.

A estética do impacto imediato na artes populares africanas parece resultar de condições semelhantes àquelas em que floresceu o *music hall* inglês do século XIX. As grandes multidões africanas heterogêneas e anónimas – tão grandes que os espectáculos podem ser realizados em estádios de futebol – partilham, ainda assim, valores e experiências latentes: a experiência de viver numa sociedade sujeita a um rápido processo de mudança e deslocação, em que eles, a maioria, correm cada vez mais o risco de serem esmagados. O público não se concentra necessariamente num único lugar. Um grupo de clientes percorre bares e hotéis, para ver as pinturas que criam o bom ambiente comunitário desses estabelecimentos; as pessoas que, nos parques de estacionamento, admiram os motivos decorativos pintados nas camionetas, estão em constante movimento. Há indivíduos que compram brochuras, revistas e jornais em lugares públicos e depois os levam para casa para ler. E, no entanto, esse público, por muito volátil e disperso que possa ser, ainda consegue ser atingido pelas técnicas da proximidade, de uma “evidência” emocional que aprofunda e reafirma os valores comuns. A arte popular dá expressão àquilo que as pessoas podiam não saber que tinham em comum.

ESTUDO DE CASO: NAIROBI E ONITSHA. DOIS TIPOS DE “NOVA CONSCIÊNCIA”

A nova consciência articulada e comunicada pelas formas de arte popular tem uma especificidade histórica e social. Apesar de o sincretismo condicionado por disposições tradicionais subjacentes e de a estética popular da proximidade e do envolvimento emocional serem muito comuns na arte popular, aquilo que essas convenções pretendem dizer-nos depende das condições concretas em que vivem os seus produtores e consumidores.

Para ilustrar esta afirmação, passo a analisar uma comparação frequente entre a literatura de cordel de Onitsha e a literatura popular do Quénia. A conclusão extraída desta comparação tem sido quase sempre a de que, enquanto a literatura de cordel de Onitsha é sedutora, original, festiva e divertida – “fresca, vigorosa e imaginativa” nas palavras de Bernth Lindfors (1968) – a literatura queniana é lixo degradante; “superficial, interesseira e calculista,” nas palavras de um crítico; uma amálgama de “trivialidade, pornografia branda, moralismo banal e cinismo”, nas palavras de outro.⁶⁰ A literatura de cordel de Onitsha fala de expectativas positivas, entusiasmo e ambição; a ficção queniana de desilusão, anomia e desespero.

Os leitores de ambos os tipos de literatura provêm de extractos sociais equivalentes: alunos e alunas, pequenos funcionários públicos, pequenos empresários independentes, “taxistas, vendedores de bolos e engraxadores” (Wanjala, 1980: 23); “comerciantes alfabetizados ou semi-alfabetizados, mecânicos, taxistas” (Obiechina, 1972: 10-11). Numa tentativa de entender a diferença de qualidade entre os dois tipos de literatura, sugeriu-se que os panfletos de Onitsha eram produzidos por pessoas do mesmo extracto social que os seus leitores, enquanto que os romances quenianos eram produzidos por pessoas de um nível social e de instrução mais elevado que escreviam por cínicas razões financeiras. Não há dúvida de que romancistas como David Maillu são mais instruídos e ganham muito mais do que a maioria dos autores de Onitsha (ver Lindfors, *Mazungumzo*, 1980). Mas Dodson (1973) é muito persuasivo, quando afirma que os autores de Onitsha são, na verdade, bastante mais instruídos do que os seus leitores e têm uma atitude muito comercial perante a literatura. Os romances quenianos (como salientam Schild, 1980 e Knight, 1979) são escritos com competência – em certos casos, com fluência jornalística – em Inglês, o que não acontece nos panfletos de Onitsha; mas há que ter em conta o facto de que o nível de literacia em Nairobi, nos anos setenta, era bastante mais elevado do que o de Onitsha nos anos cinquenta e sessenta. O carácter mais elitista dos romances quenianos não os torna necessariamente mais exploradores do que os de Onitsha, nem o cariz explorador explica só por si a sua perspectiva sinistra. Ao fim e ao cabo, explorar cinicamente os leitores não significa necessariamente exprimir uma visão cínica do mundo nos romances. Se uma tal visão é exprimida, deve ser porque é isso que o “homem comum” de Nairobi quer comprar. A questão que permanece é a de se saber porque é que o homem comum de Onitsha queria alegria, enquanto que o de Nairobi queria desespero, amoralidade e fracasso.

Uma das razões tem claramente a ver com o facto de a literatura de Onitsha ter tido o seu apogeu vinte anos antes da do Quénia. Durante os

anos cinquenta e até à guerra civil na Nigéria, as pessoas acreditavam que a descolonização traria “uma vida mais abundante.” Depois da guerra civil, durante a qual o mercado de Onitsha foi completamente arrasado por bombas e da qual a literatura de cordel nunca recuperou inteiramente, um novo tom de amargura começou a fazer-se sentir na literatura. Basta comparar *Coal City* de Ogali A. Ogali (escrito nos anos cinquenta, mas só publicado como romance em 1977) com o seu romance *Juju Priest* (1977) para perceber como o ânimo público havia mudado. A literatura queniana só surgiu em meados dos anos setenta, muito depois da desilusão pós-independência se ter instalado.

Os próprios textos sugerem, contudo, que as diferenças de perspectiva se devem a razões mais profundas. Ambos os corpos literários giram em torno dos mesmos temas: a oposição entre rural e urbano (a que estão associadas as oposições entre tradicional e moderno, nativa e ocidental); entre o perigo urbano e os prazeres urbanos; e a natureza da mobilidade social, da riqueza e do infortúnio.

Na sua abordagem destes temas, os textos apresentam, contudo, uma série quase perfeita de inversões estruturais mútuas. Na literatura de cordel de Onitsha, aqui exemplificada pelo romance *Coal City*, o urbano é o elemento que predomina na oposição urbano/rural. A história incide sobre as carreiras paralelas de um homem e de uma mulher jovens que, cada um à sua maneira, aproveitam como podem os benefícios que a cidade mineira de Enugu lhes pode trazer. Nnenna quer ir para Inglaterra e usa a sua sexualidade para tentar convencer algum homem rico a levá-la consigo. Emenike quer ter muitas mulheres e usa o seu cargo nos correios e uma mesada que recebe da mãe abastada para as seduzir. Ambos fracassam, são sujeitos a degradação, descem até ao fundo da escala social (ele perde o emprego, dá-se com más companhias e é envolvido num assalto; ela faz um aborto, perde a beleza, é assaltada e perde todos os haveres, tudo isto numa semana). Ambos regressam ao seu lar rural onde são reabilitados. No caso de Nnenna, a reabilitação dura “cinco longos e enfadonhos anos na aldeia,” anos de devoção e abnegação exemplares (rapidamente descritos em poucos parágrafos), até que está pronta para ascender de novo. Com Emenike apoiado pela mãe, uma comerciante rica, o processo é muito mais rápido: deixa Enugu, regressa a Umuahia, a cidade onde vive a mãe, junta-se a uma congregação espiritualista e entra para o negócio de madeira da mãe. O seu sucesso é imediato. Mais tarde, casa-se com Nnenna que entretanto recuperou o seu *sex appeal*. Têm três filhos que falam todos “Inglês de Oxford” e Nnenna abre uma “loja chique” em Umuahia que emprega dez “vendedoras especializadas”, todas elas de uniforme. A história termina em alta: o casal regressa triunfante a Enugu para mostrar aos antigos inimigos como estão bem na vida. Nesta história moralista, Enugu é o antro de pecado e sofrimento; a aldeia é o lugar de redenção e transformação; e a pequena cidade de Umuahia a sede da subsequente glória virtuosa e respeitável. Contudo, a polaridade emocional do romance pode ser entendida de forma inversa. Enugu é sinónimo de vida. “A cidade estava cheia de vida e de todas as coisas boas capazes de fazer reviver almas frágeis.” A aldeia é um interlúdio monótono; Umuahia a base para incursões sociais e políticas

sobre Enugu. Como o título sugere, é a grande cidade que domina e fascina neste livro. A conversão a uma forma rural de religião, por que passam Nnenne e Emenike, representa não um repúdio dos valores da cidade, mas uma mudança de estatuto social. Os protagonistas estão a preparar-se para ocupar o seu lugar de representantes respeitáveis e bem-sucedidos da vida citadina (enquanto que antes tinham representado o lado negativo, conhecido das massas, que lutam pela ascensão – um lado que tem, sem dúvida, um certo fascínio para o autor e o leitor, mas que não constitui o local adequado a um final feliz).

Nos romances quenianos, pelo contrário, a aldeia representa a verdadeira orientação moral, o padrão de acordo com o qual a cidade é julgada e revela as suas falhas. Em alguns romances, ela surge apenas como um sonho sentimental⁶¹ ou como uma nostálgica memória de juventude,⁶² mas, mesmo nestes casos, ocupa um espaço muito mais importante do que a aldeia em *Coal City*. Em algumas histórias, porém, a vida rural surge como solução para os problemas do herói. Samson Moira, uma personagem de *A Tail in the Mouth*, de Charles Mangua, vai para Nairobi, depois de ter desempenhado diversos papéis na luta pela independência; tudo corre mal e encontra-se a braços com graves problemas, quando recebe a notícia de que, afinal, pode reaver as terras da família que lhe haviam sido roubadas durante o repovoamento que se seguira à independência do país. Quando deixa Nairibi, de comboio, a fim de tomar posse das suas terras, vê a cidade passar e pensa “É feia. Ainda bem que a deixo para trás. Acho que, se alguma vez, por algum azar, me encontrar de novo nesta cidade maldita, lhe pego fogo. Eu sou pela terra, pelo ar fresco, pela erva verde e pelos campos abertos...”. Esta predominância simbólica do rural sobre o urbano é integralmente desenvolvida em *For Mbatha and Rabeka*, da autoria de Maillu, que conta a história de um casal de namorados do campo que sobrevivem a diversas vicissitudes para finalmente se virem a conhecer numa escola de aldeia onde ambos são professores. Mais tarde, Rabeka vai para Nairobi, para fazer um tratamento médico, e sucumbe à aos encantos de sedução de um *playboy* urbano com um Saab, um brincalhão de falas mansas, suficientemente rico para a levar a jantar no Intercontinental. Quase se casa com ele – mas ele perde o apoio financeiro no dia do casamento e não aparece; Rabeka e Mbatha fogem juntos, deixando para trás uma festa de casamento arruinada. Mais tarde, a sua paixão pelo homem da cidade surge-lhe como um pesadelo: ela percebe que tinha sido vítima de “uma fantasia sobre coisas materiais.”

Apesar disso, há algo de verdadeiro na afirmação de Elizabeth Knight de que a maior parte das personagens destes romances não gosta realmente do campo. A nostalgia e o sentimentalismo em relação à sua inocência são insípidos; o campo só pode constituir uma alternativa aos horrores da cidade e a sensação que se tem é a de que se agarram ao mal menor. Em vez de uma sólida identificação com a vida camponesa (como, por exemplo, em *Petals of Blood*, de Ngugi), fantasiam acerca do ar fresco e da paisagem, como qualquer turista.

Na literatura de cordel de Onitsha, o prazer e o perigo que a cidade oferece constituem os dois lados da mesma moeda. Os bares, os bailes e a

vida nocturna tanto podem deliciar como arruinar um homem; as mesmas mulheres tanto podem fascinar como destruir. Nnenna é destruída pela sua tentativa de ir para o Reino Unido; mas, apesar disso, as maravilhas desse país não são questionadas. Nos romances quenianos, o prazer e o perigo estão separados. O prazer reside na organização pacífica e imaculada de um hotel internacional, frequentado maioritariamente por brancos.⁶³ O perigo não faz parte desta realidade e concentra-se em bares pobres, repletos de bêbados, vagabundos, ladrões e prostitutas. Os heróis são roubados e enganados nesses locais, sem que daí pareçam extrair qualquer compensação em termos de excitação ou prazer.

Em ambas as literaturas, a vida urbana é traiçoeira e imprevisível. Como diz o ditado nigeriano, "Nenhuma situação é permanente." Mas em *Coal City*, o herói e a heroína atingem o fundo do poço, para voltarem a ascender, tal Fénix renascida das cinzas, a uma glória ainda maior. Isto nunca acontece nas histórias quenianas. Os heróis são frequentemente funcionários públicos ou outros assalariados, mas sempre sem um centavo e parecem não ter perspectivas de melhorar a situação. A única mobilidade é em sentido descendente. Uma característica surpreendente destas histórias é a maneira como os heróis de classe média, como o piloto em formação, em *Lover in the Sky*, o licenciado em *A Girl Cannot Go On Laughing All The Time* ou o funcionário público em *Son of Woman* parecem gravitar inexoravelmente em direcção a bairros de lata, prostitutas, bebida e penúria. Não há mobilidade ascendente, mas uma espécie de prazer mórbido nesta degradação extrema. O máximo a que um herói caído pode aspirar é que lhe restituam (uma vez mais sóbrio, mas também mais pobre) o seu antigo emprego.

Finalmente, na literatura de cordel de Onitsha, os estrangeiros não constituem um problema. Nas raras ocasiões em que há personagens brancas nas histórias, elas constituem um mero ornamento, um convidado adicional numa festa que já se encontra em pleno curso. O Reino Unido fica longe, mas é uma fonte de coisas boas que as personagens destas histórias pretendem e conseguem obter. Nos romances de Nairobi, os brancos são uma presença constante que desperta a emulação servil, compensada por sentimentos mais bem disfarçados (mas, apesar disso, evidentes) de amargura, inveja, ressentimento e raiva. A contradição nunca é sequer questionada. A acusação de que estes romances são "agentes de uma espécie de imperialismo cultural" (Knight, 1979) é justificada, desde que se reconheça que esse imperialismo é interiorizado e que produz distorções nos textos que são óbvias, embora profundamente enganadoras.

Desta forma, a literatura de cordel de Onitsha triunfa em ambiente urbano; encara o perigo e o prazer como estando ligados; acredita na mobilidade social ascendente e não se preocupa com os brancos. A literatura queniana tem uma atitude sentimental para com o rural e denuncia o urbano que considera a fonte de todo o desespero; separa o prazer urbano do perigo urbano, transformando o primeiro em sonho irrealizável e o segundo em inferno; acredita na mobilidade social descendente; e sente-se oprimida pela presença dos brancos.

Estas antinomias fortemente marcadas não podem ser explicadas, de modo satisfatório, apenas em termos da expectativa pré-colonial e da desilusão pós-colonial. No entanto, correspondem exactamente às diferenças de estrutura do colonialismo na Nigéria e no Quénia e às diferenças subsequentes – e, em grande medida, consequentes – na estrutura da economia e da sociedade pós-coloniais.

Na Nigéria, o poder colonial foi estabelecido, em primeiro lugar, para facilitar o comércio em termos vantajosos para a Grã-Bretanha. A procura de lucro e a especulação a partir de bens agrícolas estimulou a produção dos camponeses locais e tornou possível a expansão de uma classe de intermediários locais, comerciantes e usurários, processadores e fornecedores de serviços. Mas a extracção da mais-valia a produtores camponeses – pelas companhias de comercialização, estabelecidas depois da II guerra mundial – levou a que a produção agrícola fosse ultrapassada pelas oportunidades do sector empresarial sediado nas cidades. Embora os monopólios estabelecidos e mantidos pelas firmas britânicas impedissem que este sector se transformasse num comércio em grande escala, havia, apesar de tudo, uma ampla margem de manobra nos sectores mais baixos. Onitsha, à semelhança de outras cidades da África Ocidental, transformou-se, segundo Gutkind (1974: 14), num lugar “onde literalmente milhares de comerciantes africanos, a maioria dos quais mulheres, tomaram conta dos passeios, das avenidas, das praças públicas, dos parques de estacionamento das camionetas e das áreas industriais. Parece que, nas cidades da África Ocidental, cada espaço livre é disputado por comerciantes, dos muito novos aos muito velhos.” As pessoas que têm empregos mal pagos pensam sempre que, se conseguirem reunir um pequeno capital, poderão ter sucesso nos negócios. O caminho de Emenike para a glória passa pelo negócio de madeira e, quando regressa triunfante a Enugu, visita o seu antigo patrão no posto dos correios para lhe dizer, em tom condescendente, que espera “que possa deixar este emprego burocrático improdutivo e dedicar-se a uma actividade mais produtiva” (*Coal City*, 98). A agricultura não é considerada uma actividade tão produtiva como o comércio e não surgiu qualquer tipo de classe de capitalistas rurais, já que as pessoas que faziam dinheiro com as colheitas tendiam a reinvestir os lucros no comércio.

No Quénia, a administração colonial protegeu os interesses de um pequeno grupo de colonos brancos. Para os proteger da concorrência e assegurar o fornecimento de mão-de-obra, os agricultores africanos foram excluídos dos lucros obtidos com a produção agrícola e empurrados das terras férteis para reservas. As grandes empresas comerciais e industriais estabelecidas na altura também se mantiveram firmemente nas mãos dos ingleses. Os sectores intermediários do comércio e do ramo imobiliário em Nairobi eram controlados com igual firmeza pela população asiática residente. Quando se deu a independência, as estruturas económicas estabelecidas foram transferidas intactas para uma elite africana preparada para o efeito. O investimento estrangeiro foi apoiado e as oportunidades económicas continuaram a ser o monopólio de uma pequena elite, fortemente protegida e dominada pelo estrangeiro. Colin Leys descreveu como era difícil para os africanos que pretendiam ser

empresários penetrarem em qualquer sector lucrativo da economia – transportes, retalho, construção, produção de mercadorias –, todos eles monopolizados em grande medida por empresas estrangeiras e asiáticas, deixando a maioria dos pequenos empresários africanos concorrentes “numa posição marginal nas franjas não lucrativas do comércio.” A única forma de um africano poder ter sucesso nos negócios era através da admissão no círculo mágico dos interesses protegidos, tornando-se seu empregado ou agente. No entanto, os empregos bem pagos eram escassos e raros.

Nestas circunstâncias, a agricultura constituía a única forma de progredir. A reapropriação das fazendas ocupadas pelos colonos, aquando da independência, fez com que, de repente, houvesse grandes extensões de terra disponíveis para a agricultura comercial. O sonho de muita gente não era investir – como sucedera na Nigéria – os lucros da actividade agrícola no comércio, mas utilizar o capital adquirido, através de actividades urbanas, na agricultura. Numerosos pequenos agricultores estabeleceram-se no comércio, com sucesso, nessa época. Contudo, para a maior parte dos africanos que viviam nas cidades, essa esperança em breve se tornou tão ilusória como entrar no sector lucrativo dos negócios. As políticas de redistribuição das terras aceleraram a estratificação rural, promovendo a divisão dos agricultores entre os poucos abastados e os muitos que lutavam pela sobrevivência com um crescente *Lumpenproletariat* agrário no fundo da escala. Conseguir entrar para o sector lucrativo da agricultura, nestas circunstâncias, requeria influência e muito capital.

Desde 1970, os salários urbanos têm diminuído. O sector informal tem sido alvo de uma crescente estratificação interna, de modo que as áreas mais lucrativas estão ainda mais inacessíveis do que anteriormente. A proporção de habitantes da cidade sem acesso à terra tem aumentado. Assim, a cidade oferece poucas perspectivas, para além do esforço não recompensado, dos empregos mal remunerados e da ostentação dos poucos que pertencem ao círculo mágico, gozando dos privilégios e dos prazeres de uma cidade colonial branca. A agricultura, a grande alternativa, permanece um sonho irrealizável para a maioria. A nostalgia do campo, nestes romances, pode ser vista como algo mais que do que a mera sensação de perda do autor em relação ao seu passado rural; corresponde também à perda da grande oportunidade, aquando da descolonização, de as massas populares, que constituíram o suporte da luta anti-colonial, receberem os benefícios a que têm direito. Nos anos setenta, essa esperança começava já a ser relegada para o domínio dos sonhos impossíveis.

Os romances podem ser engenhosos e cínicos. Mas a consistência e a intensidade do estado de espírito neles projectado, centrando-se por vezes na poesia (ver, por exemplo, *a Girl Cannot Go On Laughing All The Time*, de Alot, 1975), sugerem que eles eram mais do que imitações lisonjeiras de modelos ficcionais ocidentais – por muito bons que sejam na utilização de elementos desses modelos. Apesar da degradação do estado de espírito na Nigéria e da desilusão crescente das pessoas comuns, outras formas de arte popular agora florescente mostram que continua a existir alegria de

viver e esperança teimosa em se conseguir alcançar o sucesso. As duas formas de consciência popular não podiam ser mais distintas.

As formas de arte popular não podem, por isso, ser compreendidas através de uma referência vaga e geral ao colonialismo ou à mudança social. A nova consciência que elas articulam é muito específica e os seus significados têm de ser lidos à luz das particularidades da experiência social, política e económica local, constantemente sujeita à transformação histórica.

PROBLEMAS DE INTERPRETAÇÃO

A 'leitura' de um texto

Se encararmos as formas de arte popular como, de algum modo, um meio de constituir e comunicar uma nova consciência, surgem então questões de enorme abrangência e de difícil resolução acerca do modo como elas o fazem. As formas de arte articulam a experiência social através de convenções partilhadas que lhes dão forma e nome, tornando-as reconhecíveis para aqueles que passaram pela mesma experiência, ao proporem ou negociarem formas de lidar com ela. Mas não podemos assumir que essas convenções são partilhadas da mesma maneira por todos os participantes na construção da arte popular. Nem que os seus significados são, de algum modo, pré-dados e simplesmente transmitidos do produtor para o consumidor ou que todos os participantes envolvidos "lêem" da mesma maneira uma obra de arte. Com efeito, isto seria altamente improvável, dado o contexto fluido, diversificado e heterogéneo das artes populares. Talvez seja melhor encarar os significados como sendo constantemente negociados, numa colaboração conjunta, embora desequilibrada e parcial, entre os artistas e os públicos, mais como um processo, do que como uma determinada mensagem plenamente dada. Se assim for, como podemos nós ler as formas de arte popular como representações da consciência popular?

Estas questões conduzem-nos ao limite deste tema. A presente secção incide sobre o trabalho de um grupo de académicos que tem ocupado o mesmo espaço de fronteira. Todos eles baseiam o seu entendimento desta questão ou no processo de produção artística em si mesmo, ou, de forma mais geral, mas igualmente concreta, no contexto social mais abrangente em que ocorre a produção artística. Embora raramente se citem uns aos outros, parece evidente que levantam – e, até certo ponto, respondem – às questões mais importantes e difíceis sobre a forma como as artes populares podem ser interpretadas.

Começo com Johannes Fabian e Ilona Szombati-Fabian, cujo trabalho sobre a pintura popular no Zaire representa um avanço importante na teoria da arte popular. Os seus três artigos (Szombati-Fabian e Fabian, 1976; Fabian, 1978; Fabian e Szombati-Fabian, 1980) oferecem uma perspectiva rigorosa e abrangente que poderia ser aplicada ao estudo de outras formas de arte e de outras culturas. Também levantam, sem os

resolver, certos problemas-chave abordados de perspectivas diferentes por alguns dos outros autores mencionados.

Fabian e Szombati-Fabian (1890) afirmam que as convenções através das quais as formas de arte comunicam não são em si mesmas evidentes. Os tipos de arte e a arte em geral não podem ser tratados como categorias naturais, equivalentes, por exemplo, a espécies botânicas que têm apenas de ser identificadas, classificadas e descritas. Os ocidentais que assumiram que as artes podiam ser abordadas desta forma acabaram por impor etnocentricamente um conjunto de categorias produzidas pela sua cultura, resultantes da posição que a arte nela ocupa, criando assim um objecto cujo valor é determinado inteiramente pela sua inserção no mercado. O Primeiro Mundo apropria-se, assim, da arte do Terceiro Mundo, não apenas em termos físicos (através de "um grave caso de roubo e de ladroagem cultural em grande escala")⁶⁴, mas também simbólicos, ao impor-lhe as suas classificações e, com elas, os seus juízos de valor.

Uma vez que aquilo que a arte é, faz e diz é determinado por convenções, ela pode ser concebida noutras culturas de uma forma muito diferente da nossa. Estudá-la é, por isso, um processo de construção do objecto de investigação – um processo activo e sempre incompleto que envolve não só a observação das manifestações visíveis mas também a "*Verständigung*, um processo de compreensão e aceitação generalizada dessas manifestações, baseado numa comunicação interactiva com os seus produtores e consumidores" (Szombati-Fabian, 1976: 1). Ao participar no discurso em torno da produção e do consumo da arte, o/a investigador/a tem de aprender a usar a linguagem das convenções artísticas: ele ou ela tem de compreender não só o que as categorias nativas são, mas também como são geradas. A comunicação na arte é mais do que um processo semiótico semelhante à linguagem: é um processo assente nas condições de produção artística, ou seja, na realidade material.

A pintura popular da província de Shaba no Zaire representa um vasto campo de comunicação entre os trabalhadores das cidades dessa província: estima-se que cerca de quinhentos quadros são vendidos diariamente não a turistas, mas a pessoas comuns. Esta arte teve um sucesso repentino e expandiu-se tão rapidamente que Szombati-Fabian e Fabian referem o seu "desenvolvimento explosivo" no início do actual regime, correspondendo a e desempenhando um papel na "formação de um novo tipo de consciência histórica entre as massas." Contudo, os investigadores depararam-se com ela "quase por acaso" durante o seu trabalho de campo, uma vez que, embora os quadros sejam feitos para venda, nunca entram no mercado. Como muitas formas de arte popular, são vendidos directamente pelo produtor ao consumidor. O que também é típico (Szombati-Fabian e Fabian, 1976: 71) é que os pintores de Shaba são considerados artesãos e que o preço das suas obras é determinado mais pelas suas dimensões (isto é, pelos custos da produção), do que por uma concepção do valor artístico resultante do génio, da originalidade ou da utilização invulgar das formas e das cores. Os quadros são valorizados não como objectos de contemplação estética, mas pela sua capacidade de "contar uma história": servem para recordar uma experiência comum que pode ser verbalizada. São parte de um discurso verbal, de uma "tradição

de narrativa partilhada." Por esta razão, dá-se mais valor ao conteúdo do que à forma e os temas abordados são tão familiares que, mesmo que deficientemente executados (por exemplo, por um novato ou um artista amador, em relação aos quais a profissão é, pelas mesmas razões muito tolerante), continuam a surtir efeito.

Os temas abordados – que estes autores denominam de géneros – são em número limitado e imediatamente reconhecíveis pelos consumidores. Tratam de "coisas ancestrais," (o mundo pré-colonial perdido), "coisas passadas" (a história colonial mais recente) e "coisas presentes." De entre as "coisas passadas", Szombati-Fabian e Fabian seleccionaram um exemplo de um género, um quadro intitulado "Colonie Belge," que retrata o espancamento de um prisioneiro africano sob o olhar de um administrador colonial branco. Comparando um grande número de representações deste tema e falando com artistas e compradores, os autores conseguiram descobrir as convenções subjacentes à sua definição, ou seja, as características essenciais que o tornavam reconhecível como género e as relações entre elas.

Um reduzido número de elementos e relações-chave surgiam em todas as representações: o prisioneiro negro curvado, o polícia negro que o espanca, o administrador branco que observa a cena à distância, os familiares da aldeia que assistem impotentes a tudo. Cada quadro é visualmente muito diferente – cada um deles tem pormenores diferentes e é executado de forma diferente. No entanto, todos os quadros repetem as mesmas características essenciais e estabelecem o mesmo tipo de relações entre elas. Fabian e Szombati-Fabian concluem (por meio de uma complexa análise estrutural que me é impossível resumir aqui) que essas características e relações sugerem que a memória do poder colonial é generalizada (a praça aberta) e peripatética (a estrada), mas remota (o oficial branco observa a cena à distância, o polícia negro procede ao espancamento), enquanto que o povo comum africano não pode fazer nada senão assistir impotente ao sofrimento dos seus companheiros. Os quadros são avaliados não como objectos individuais, mas como "reminiscências' colectivas de tipos de experiências e de conhecimento" – tipos que são simultaneamente específicos e particularmente significativos no esforço colectivo do povo por confrontar e interpretar a sua própria história.

Szombati-Faian e Fabian vão ainda mais longe. As numerosas conversas que tiveram com os artistas e os proprietários de quadros levaram-nos a concluir que "Colonie Belge", embora incluído na categoria de "coisas passadas", constituía também um comentário ao regime actual. Num estado pós-colonial "descolonizado de forma ainda imperfeita", o homem e a mulher comuns continuam a ser vítimas dos seus conterrâneos africanos em posições de autoridade, representantes do governo nacional – que continua a ser supervisionado por um poder branco remoto. Um dos artistas disse aos autores que denominava o seu género de "authenticité." Definiu este conceito como "as coisas antigas, as que tínhamos antes," mas Szombati-Fabian e Fabian salientam que essa autenticidade constituiu o slogan em que Mobutu baseou a sua política de nacionalismo cultural. Segundo os autores, trata-se de um comentário crítico "ao mesmo tempo,

irónico e profundo”: um subtexto que, em parte, pode explicar a popularidade do género.

Esta análise subtil e penetrante ajuda em muito a mostrar como os significados colectivos são construídos através da arte e como o processo semiótico pode ser interpretado à luz das condições materiais da produção artística. As suas implicações estendem-se muito para além do seu alcance efectivo – por muito importante que este seja – pelo que passo, de seguida, a examinar três questões que essa análise levanta e não consegue resolver.

Primeiro, se a arte é uma construção assente em significados partilhados, então o público é um elemento tão importante como o artista no processo. Para afirmar que uma obra ou um género representa uma certa visão ou consciência comunitária, é preciso ser capaz de mostrar, pelo menos em princípio, que o público a lê de acordo com a intenção do artista, se é que isso pode ser determinado. Mas esta tarefa é praticamente impossível, quando o público é tão heterogéneo e difuso. Szombati-Fabian e Fabian sugerem esta dificuldade: num conglomerado urbano instável de pessoas que se distinguem entre si pela etnia, língua, actividade e estatuto, dizem eles, não é possível afirmar que os quadros são descodificados da mesma maneira por toda a gente, embora achem que as interpretações são, até certo ponto, amplamente partilhadas pelas populações urbanas. Saber-se em que medida o público concorda ou discorda na interpretação – de “Colonie Belge”, por exemplo – é já matéria para investigação empírica. Um tipo de investigação raramente feito.

A segunda questão prende-se com o facto de que o aviso implícito destes autores contra uma categorização etnocêntrica apela a que se considere o modo como os textos não verbais comunicam sentido. Uma das principais características centrais da sua interpretação da arte de Shaba foi a percepção de que os quadros não eram valorizados por si mesmos, como objectos de contemplação puramente visual, mas totalmente inseridos num discurso verbal, narrativo. Szombati-Fabian e Fabian podem estar a exagerar a diferença entre a arte ocidental e a arte popular do Zaire nesta matéria⁶⁵, mas, apesar disso, as suas observações deveriam alertar-nos para a divisão demasiadamente precipitada entre artes populares textuais e não textuais, visuais e verbais: elas podem comunicar de modos para nós inesperados que só podem ser descobertos através do processo de *Verständigung* defendido por Szombati-Fabian e Fabian. Isto leva-nos à questão muito ampla de se saber como interpretar formas de arte em que predominam a música, a canção ou a dança ou em que todos estes modos são combinados de maneira equitativa.

Em terceiro lugar, em “Colonie Belge,” Szombati-Fabian e Fabian descobriram um subtexto: uma leitura suplementar que, uma vez revelada, parecia dar um sentido fundamental a todo o género. Se as artes populares contêm muitas vezes, como suspeito, este tipo de sentido oculto, oblíquo e implícito, como podemos nós descodificá-las sem tomarmos demasiadas liberdades e sem nos atribuirmos um poder interpretativo subjectivo descontrolado ?

O público

A questão de se saber em que medida um público concorda com o sentido de uma obra pode ser colocada de duas maneiras. Pode perguntar-se até que ponto o público efectivo ou previsto é homogéneo – em termos de classe, cultura, língua, perspectivas – e também pode perguntar-se, mais especificamente, como, em qualquer caso, a interpretação do público corresponde à intenção aparente do autor ou do texto.

Bennetta Jules-Rosette ajuda-nos a responder à primeira questão. Tal como Szombati-Fabian e Fabian, a autora ocupa-se das artes visuais urbanas e, de um modo geral, do mesmo tipo de cultura – com efeito, muitos dos pintores com quem trabalhou em Lusaka eram do Zaire. Contudo, de entre os diversos tipos de produção artística que analisa, todos – excepto os de oleiros e escultores “tradicionais” que satisfaziam uma procura local – eram feitos para um público externo: turistas estrangeiros e membros da elite zambiana. Isto faz com que o campo que analisa seja bastante diferente do da pintura popular de Shaba, em que tanto a produção como o consumo estão nas mãos de trabalhadores urbanos comuns. Apesar disso, a autora é de opinião que estas obras de arte tinham importância para os artistas e para outras pessoas comuns – eram parte de um processo mais vasto através do qual a população urbana menos privilegiada da Zâmbia tentava lidar com a sua situação.

Jules-Rosette vê a Lusaka contemporânea de modo bastante convencional, como correspondendo uma situação de transição do pré-moderno para o moderno; mas a sua originalidade reside na observação de que, embora os problemas da modernização sejam os mesmos para todas as populações urbanas pobres, as soluções propostas são extremamente heterogéneas e envolviam orientações fundamentalmente diferentes (conservadoras, milenaristas, revivalistas e progressistas). Houve especialistas que se excederam em propor as mais variadas estratégias simbólicas que exprimiriam uma ou mais perspectivas. Entre estas está o livro *Symbols of Change* (Jules-Rosette, 1981), onde a autora enumera as influentes comunidades da igreja apostólica, os curandeiros e os artistas. As orientações respectivas, embora dependentes, em parte, do modo como eles mesmo se definem,⁶⁶ não se confinam às fronteiras entre grupos, mas estendem-se a um meio social mais amplo. De acordo com Jules-Rosette, a heterogeneidade da população e dos sistemas simbólicos que ela elabora não pode ser caracterizada em termos de divisões étnicas ou de classe, mas também não pode ser reduzida a uma única reacção comum às massas urbanas.

Entre os artistas, e particularmente os pintores (que geralmente tendem a ter uma visão progressista) a situação é complicada pelo facto de o seu público ser não só diferente deles, em termos de estatuto e perspectivas, mas também ser, em si mesmo, heterogéneo e mutável (Jules-Rosette, 1979d). Os artistas tentam construir mensagens que agradem a turistas estrangeiros em busca de uma “África” ideal, imutavelmente autêntica; à elite zambiana nostálgica de um passado pré-colonial perdido; e a eles mesmos que, à semelhança da elite, mas em circunstâncias materiais muito diferentes, se debatem com os problemas da transição. Isto confere

ambiguidade às suas imagens aparentemente estereotipadas, tal como Jules-Rosette revela numa análise extremamente interessante (1979a, 1981).

A produção destes artistas era deliberadamente ambígua, porque tentavam agradar a um público heterogéneo. Mas há outros casos em que parece ser o público a tornar o texto ambíguo ou mesmo a subvertê-lo completamente, ao lê-lo de uma maneira totalmente contrária às intenções aparentes do autor e do texto. Robert Kavanagh dá um bom exemplo disto na sua análise dos musicais populares urbanos de Gibson Kente, em *Theater and Cultural Struggle in South Africa* (1985), um livro indispensável a qualquer estudante da cultura africana moderna.

Kente obtivera um sucesso estrondoso com os seus musicais sentimentais retratando a vida nos bairros negros de Joanesburgo. Esses musicais revelavam uma visão sensível conhecedora tanto da afectuosidade como das dificuldades e dureza dessa vida (ao contrário, por exemplo, de Fugard que salientou apenas os aspectos duros e degradantes da cultura urbana moderna da maioria negra), sem adoptar uma postura política radical. Como dizia Kente, "Temos de respeitar a lei." Mas, no início dos anos setenta, houve pressões – incluindo a concorrência das produções teatrais de consciencialização do *Black Consciousness Movement* – no sentido de levar Kente a abordar temas políticos que apelassem ao público jovem dos bairros negros. Assim, a sua peça *Too Late*, estreada no Soweto em 1975, tem como herói um jovem que é levado ao desespero pela política do estado do apartheid. Ao tormento segue-se a detenção, e o jovem entra em contacto com criminosos empedernidos – outrora, jovens promissores, agora destruídos pelo sistema. O protagonista é corrompido e torna-se violento. Mas "... a perspectiva radical expressa pelas personagens mais jovens, embora seja sustentada consistentemente pelos factos objectivos da sua experiência, tal como revelados no texto, é gradualmente desacreditada." No final, a moral da história é proferida por uma personagem mais respeitável, o sacerdote (ou, numa outra versão, o médico); e resume-se a um apelo aos poderes para que mitiguem a implementação implacável das leis do apartheid, antes que seja "tarde demais" e que aconteça algo terrível – como o derrube do regime. A peça contém discursos radicais, mas não prega uma moral radical. No entanto, Kavanagh afirma que a peça teve um impacto diferente daquilo que esta análise nos levaria a esperar (1985: 138):

...o impacto destas "peças políticas" nos espectadores negros foi muito maior do que o que um estudo do texto da peça possa sugerir. Uma das razões para tal... foi o facto de as facções radicais entre o público terem reagido aos elementos radicais presentes nas peças e ignorado o sentido geral moderado de Kente.

O sector radical do público insistia em interpretar a peça de uma maneira que se ajustava aos seus desígnios, mas não ao texto verbal tal como apresentado. Nesta forma de comunicação, a peça não pode, por isso, ser vista como um embrulho controlado, que encerra um sentido que o público

só tem de saber como desembrulhar. Corresponde mais a um foro em que são apresentadas e ensaiadas diversas situações e interpretações. O público, ou parte dele, criava virtualmente a sua própria peça a partir do material fornecido pelo dramaturgo. Isto constitui apenas uma versão exacerbada daquilo que acontece em toda a interpretação textual. Não há nada num texto ou em qualquer outra obra de arte que o leitor tenha de ver. Um público pode deliberada ou inconscientemente recusar certos sentidos. Alguns segmentos do público podem reconstruir o sentido das obras de diferentes maneiras. A ideia de que o texto de Kente representa, de alguma forma, a opinião dos bairros negros, porque os seus habitantes pagam muito dinheiro para assistir ao espectáculo, é aqui questionada. É verdade que o texto se centra e dá forma aos seus sentimentos, mas fá-lo de uma maneira altamente específica que não é possível depreender do próprio texto.

Formas não-verbais

Nem todas as formas não verbais de arte oferecem a solução apresentada pela pintura popular de Shaba – de assentarem, finalmente, num discurso verbal. Alguns académicos procuraram sentido noutros elementos e aspectos da arte: não só em elementos formais e temáticos intrínsecos, mas também em aspectos mais amplos da sua organização. Interrogaram-se não só sobre o significado destas artes, mas também sobre o que elas significam para os seus executantes e participantes: a razão por que as pessoas despendem esforço e dinheiro com elas e o que recebem em troca. A seguir apresento dois exemplos de análises deste tipo: a história social da música e do teatro popular urbano na África do Sul de Davis Coplan, *In Township Tonight!*, e *Dance and Society in Eastern África* de Terence Ranger, a grande obra pioneira nesta área.

Coplan mostra que a música – sobre a qual se concentra – tem numerosos sentidos não verbais. Em primeiro lugar, as actividades culturais levadas a cabo num clima de constante perseguição e deslocação são, acima de tudo, uma afirmação da vontade de continuar e sobreviver. Levá-las a cabo já é uma espécie de desafio. E, numa situação em que os trabalhadores negros quase não têm escolha no que respeita ao seu trabalho, à sua residência, aos salários e à mobilidade, a área da cultura continua a permitir uma escolha.⁶⁷ Ao privilegiarem um estilo de música, as pessoas definem a sua posição: o tradicional em oposição ao moderno, o negro em oposição ao branco, o americano negro em oposição ao americano branco e assim por diante. Coplan mostra como cada geração de sul-africanos negros urbanos escolheu de entre as influências disponíveis, de acordo com a sua situação política e as suas aspirações na altura.⁶⁸

Em segundo lugar, a linguagem musical pode exprimir não só alinhamentos e aspirações culturais, mas também uma nova consciência entre os seus produtores e consumidores. Pode ser o local onde é forjada a emergência de uma nova consciência de classe. Um exemplo disto é o desenvolvimento, nos bairros de lata de Joanesburgo dos anos vinte, da primeira música negra urbana que não era “tribal”, mas pertencia a todos os operários negros, independentemente das suas origens. Era a música

marabi (ver também o romance de M. Dikobe, intitulado *The Marabi Dance*), tocada nos *shebeens*, bares ilegais locais. Os bairros de lata desse tempo eram habitados por uma população mista, variável e fragmentada, assim mantida por um governo branco determinado a ter uma mão-de-obra sempre disponível, mas não uma classe trabalhadora organizada. Os *shebeens*, dirigidos por mulheres que, em vez de casarem, tinham relações temporárias com homens e que viviam do fabrico e venda ilegal de álcool, tornaram-se o centro social natural desta população instável. Os músicos *marabi* eram contratados para atrair clientes. Exibiam, de forma exagerada, as características da população para a qual tocavam: eram vagabundos, trabalhadores semi-profissionais, “tipos loucos”, representantes da negligência e do desajuste resultantes da política governamental. Provinham de todos os grupos étnicos e a sua música assimilava elementos de todas as tradições performativas disponíveis. Os fragmentos das culturas tradicionais que as políticas de trabalho brancas tinham conduzido a uma situação de desespero foram integrados por esses músicos numa nova linguagem comum; e esta música era tocada no único lugar onde os trabalhadores se podiam reunir fora das horas de trabalho. Foi aí que se forjaram novos laços e uma nova consciência de solidariedade, a que a música viria a dar expressão.

Toda a análise de Coplan torna claro que a arte musical pode exprimir tão bem como as palavras a consciência social e política. Revela também que uma análise puramente formal não consegue descobrir o seu sentido: é o contexto social que confere sentido às opções estilísticas. Um estudo formalista de cada uma das linhas de influência na música *marabi* não nos permitiria ver de que modo o seu sentido se distingue, por exemplo, do da música *highlife* inicial – uma forma igualmente ecléctica e sincrética, mas criada em circunstâncias diferentes. É indispensável ter em conta o contexto social de produção e consumo para poder entender o que as pessoas querem dizer com a sua música. Com efeito, no livro de Coplan, a história social e a história da música estão de tal maneira interligadas, que não podem ser separadas, nem sequer para efeitos de análise.

Em *Dance and Society in Eastern Africa*, Terence Ranger revela o sentido de uma arte popular predominantemente não verbal, que é simultaneamente mais específico do que o sentido analisado por Coplan e mais disperso por uma variedade de elementos formais e organizacionais. A dança *beni*, que constitui o tema deste livro, é uma forma arte popular por excelência: uma forma sincrética cujo tempo de existência coincide quase exactamente com o período do domínio colonial, que, ao longo desse período, esteve em constante transformação e se espalhou como um incêndio de verão por uma vasta área geográfica. É também, caracteristicamente, uma forma mista: trata-se de um desfile e de uma dança, executadas ao som da música de uma banda de metais indigenizada, entremeada de canções e números de um burlesco quase dramático.⁶⁹ De importância vital para o espectáculo são o guarda-roupa – as fardas – e a hierarquia de títulos atribuídos aos executantes, que mimam os sistemas hierárquicos militares ou civis europeus.

Tal como nos seus outros trabalhos, Ranger aborda a questão da consciência e, especificamente, a reacção africana ao domínio colonial em

toda a sua variedade e ambiguidade. A sua análise do fenómeno beni distingue-se pela quantidade considerável de sentidos que consegue extrair dele, sem privilegiar o elemento verbal (as canções, de que se conservaram algumas letras),⁷⁰ nem mesmo a estrutura e as relações estéticas internas da dança beni, como forma mista de arte. Isto deve-se, sem dúvida, em parte ao facto de, por se tratar de uma reconstrução histórica, o estudo carecer de dados sobre essas matérias. Se a abordagem de Ranger é fruto da necessidade, ele consegue, ainda assim, fazer dessa necessidade uma virtude impressionante, ao descobrir possibilidades interpretativas que poderiam ter sido ignoradas se tivesse havido uma informação mais completa sobre o espectáculo em si mesmo.

A sua abordagem é simultaneamente histórica e comparada. Ranger segue os vestígios das variações da dança beni ao longo de toda a sua história e da sua disseminação na maior parte da África Oriental e Central. Utiliza a dança como aquilo a que chama um "elemento de procura de vestígios" ou um "descodificador" de uma transformação social mais ampla." Existe uma tensão, que perpassa o texto, entre o uso da dança beni como instrumento para entender a história social e o uso de factos da história social para elucidar a dança beni que é inteiramente frutífera. Como forma que é, esta dança pode ser utilizada como "elemento de vestígios," já que manteve uma identidade reconhecível ao longo da sua história, o que faz com que seja fácil destacá-la do seu contexto histórico, como um espécime destinado a um estudo aprofundado, ao mesmo tempo que foi sofrendo múltiplas transformações que exprimiam e reflectiam, de um modo sensível, as realidades sociais e políticas em mutação.

Uma consciência social em mutação está, decerto, patente na execução da dança beni: na maneira de dançar, no conteúdo das canções, nos temas burlescos, na música da banda, no guarda-roupa e na hierarquia de títulos, tendo todos eles sofrido alterações significativas no tempo e no espaço, tal como aconteceu com o efeito global do espectáculo, em termos de elaboração e aparato. Mas só se pode compreender o significado destas alterações, se se investigar o que a dança beni significava para os seus participantes. Isto tem de ser apurado a partir do estudo da organização total das associações de dança: como eram dirigidas; como funcionavam como associações de solidariedade social;⁷¹ em que camada social os membros eram recrutados em diferentes tempos e lugares; como se expandiram pelas áreas rurais a partir das cidades do litoral e como se fundaram redes supra-tribais de dependências das associações; como elas funcionavam como grupos proto-políticos e proto-ocupacionais;⁷² e, igualmente importante, que tipo de satisfação pessoal os participantes obtinham da oportunidade de exercer o poder e o clientelismo através da dança beni.

As associações beni exprimiam tanto as divisões como as aspirações sociais. Ranger esforça-se por demonstrar a variedade e a complexidade destes sentidos. Estes não podem ser reduzidos, como na análise das autoridades coloniais, à mera expressão de inveja pelo poder e pelo estatuto dos brancos. Embora a dança beni se baseasse numa adaptação das bandas de metais europeias e fosse estruturada de acordo com a noção local da hierarquia europeia, não se preocupava apenas com o

poder europeu e a sociedade europeia. Tornou-se numa forma de simbolizar e encenar as relações de poder entre africanos. Mais do que um exercício de substituição da concretização de desejos, “a obtenção de uma posição elevada na arte beni e o exercício do clientelismo beni conferia um estatuto muito real e tangível na sociedade a que os africanos efectivamente pertenciam” (1975: 74). As associações de dança “não eram pantomimas do poder branco nem protestos contra ele. Estavam... preocupadas com a sobrevivência, o sucesso e a reputação dos seus membros...” (1975: 75); não eram “propriamente imitação, nem propriamente escárnio, embora contivessem elementos de ambos”; representavam, assim, não uma reacção monolítica ao impacto geral do colonialismo, mas uma combinação equilibrada de emulação e criatividade, de acomodação e independência” (1975: 4).

Na sua conclusão, Ranger observa que a dança beni é um bom descodificador, porque “Segundo a minha experiência em Lamu, as pessoas não podiam ou não queriam falar da mudança social em termos gerais, mas, através do carácter concreto da dança beni, conseguiam falar da realidade da aristocracia urbana, desligando-se da concorrência local e da realidade e importância do sentimento populista” (1975: 165). Estas considerações estão muito mais próximas das de Szombati-Fabian e Fabian do que pode parecer à primeira vista. Se a dança beni constitui um bom instrumento para o investigador – uma espécie de batuta por meio da qual ele/ela consegue canalizar ideias sobre a transformação social – isso acontece, sem dúvida, porque a dança beni é um dos meios através dos quais as pessoas organizam e exprimem os seus receios relativamente à mudança social. Pensam a mudança social através da dança beni, da mesma maneira que os trabalhadores urbanos de Shaba constroem a sua consciência histórica comum através da pintura de “coisas passadas”, como Szombati-Fabian e Fabian sugerem. Em nenhum dos dois casos, se diz que essas formas de arte reflectem atitudes e perspectivas que poderiam ser exprimidas através de outro meio, sob outra forma. Elas articulam estas atitudes e visões que – como Ranger parece sugerir – não poderiam ser exprimidas através de um outro tipo de discurso.

Subtextos

Mesmo as formas de arte predominantemente ou puramente verbais – como o teatro ou a ficção popular – não revelam necessariamente o seu sentido, por muito “simples”, “naturais” e “ingénuas” que pareçam. Em regimes repressivos, o mais provável é que os escritores ou criadores sejam obrigados a disfarçar aquilo que realmente pretendem dizer, se isso se repercutir, de alguma forma, no estado da nação. Um director de teatro popular do Malawi disse-me: “Nós sabemos como temos de apresentar as coisas – e os nossos espectadores sabem como interpretá-las.” Numa situação como esta, existe, na generalidade da comunidade, uma percepção muito apurada do sentido oculto inserido num texto que, à superfície, é aparentemente inócuo. O objectivo é fazer com que os textos sejam aprovados pela censura, sem que se tenha de renunciar à possibilidade de fazer um comentário social.⁷³ Uma observação similar foi

feita por Pongweni (1983) acerca de canções populares durante a guerra de libertação do Zimbabué. Enquanto que, nas regiões rurais, as guerrilhas compunham canções chimurenga abertamente políticas e as ensinavam aos quadros activistas, os cantores populares urbanos já estabelecidos eram mais cautelosos e também menos empenhados. Quando ultrapassavam uma atitude de resignação e sofrimento para falar de assuntos políticos, escondiam-nos nas suas canções, de modo a que apenas as pessoas versadas nas tradições da poesia oral shona (em que essas estratégias haviam sido bem desenvolvidas) pudessem descodificá-las. Por exemplo, a canção que se segue, dos Green Arrows, é uma alusão aos combatentes no mato, aconselhando os habitantes urbanos a tratá-los com compaixão (Pongweni, 1983: 140):

Meu Deus, temos um pedido, ajuda-nos
Precisamos de chuva, por favor
Mas ela não pode cair apenas nas florestas,
Existem lá alguns pombos
Aves que se tornaram selvagens
Elas são consagradas aos nossos espíritos ancestrais.
Não as apanhem, se as virem
Primeiro, é preciso a autorização de NeHanda,
O principal espírito guardião do Zimbabué.

Os textos populares não devem, por isso, ser tomados à letra. Não se pode esperar que eles digam tudo o que pensam ou que pensem tudo o que dizem. Mas o mecanismo político oculto nem sempre é deliberadamente inserido nos textos para enganar o regime. Por vezes, a relação do subtexto com o texto é mais indefinida e indefinível. O significado político pode, pois, apenas ser vislumbrado ocasionalmente, já que, na maioria das vezes, permanece submerso e não reconhecido. A leitura de um texto deste tipo é muito difícil, mas há um ensaio em que ela foi, em meu entender consideravelmente bem-sucedida. Trata-se da leitura de Richard Priebe de um panfleto popular do Gana, no seu artigo "Popular Writing in Ghana; A Sociology and Rethoric" (1978).

Nesse artigo – que, tal como o trabalho de Szombati-Fabian e Fabian, parte de uma análise das condições materiais da produção artística, neste caso, a actividade editorial no Gana – Priebe analisa uma novela popular intitulada *Woman is Poison*, de E.K. Mickson, publicada em 1968. A história é sobre Janet que mata o seu marido, o sr. Tuffuor ("O.T."), um empresário abastado, por amor ao seu empregado Alex. Alex não corresponde ao amor de Janet e, na verdade, fica tão horrorizado com a ideia de adultério que evita a todo o custo os avanços dela. Quando o corpo é descoberto, Alex é preso e julgado por assassínio, mas é absolvido e o crime continua por resolver. Alex é obrigado a deixar o país, porque o sentimento popular acerca da morte de O.T. é muito forte. Dois anos depois, já na Nigéria, recebe uma carta de Janet, em que ela confessa o crime. Entrega-a imediatamente à polícia nigeriana e Janet é procurada, capturada e levada a julgamento.

Priebe diz que a apresentação e o desenvolvimento da história são muito explícitos e directos. O resultado é antecipado no texto de abertura e a moral da história é aparentemente simples e incide sobre a moralidade sexual pessoal. Janet cede a uma paixão perversa que a leva a cometer um assassinio e é isso que provoca a sua desgraça. O imaculado e moral Alex não só é vingado, como se torna mesmo num agente da justiça.

No entanto, a morte de O.T. coincide, em termos de data, com o derrube de Nkrumah; e, embora o texto não faça referência nem a Nkrumah, nem a qualquer outra figura política (excepto a J. F. Kennedy!), a morte de O.T. é descrita de uma maneira que faz com que Priebe se lembre de Nkrumah. O autor cita uma passagem notável (Priebe, 1978: 398):

Quando o famoso O.T. estava vivo, havia muita gente que pensava que seria terrível, que a terra pararia literalmente no dia em que morresse... 'O.T.' tinha morrido, mas tudo continuava como antes... Todos os trabalhadores, directa ou indirectamente ligados a ele, por todo o país, depuseram as suas ferramentas e choraram-no ao durante três dias. Mas, apesar disso, comiam como de costume, no momento em que o deviam fazer...

Priebe explora a ideia de que a saúde moral desta história é uma metáfora da saúde política. Como, para a maioria das pessoas, a moralidade pessoal constitui uma preocupação mais premente do que a moralidade política, é através da dimensão pessoal que a dimensão política é compreendida. As comédias sexuais da ficção popular do Gana, diz ele, constituem uma afirmação "séria e muito conservadora acerca da saúde moral da sociedade" e insiste que "a vida boa depende da adopção de determinadas regras de conduta." O auto-controle face à tentação sexual corresponde a um serviço prestado ao Estado. O corpo individual é uma metáfora do corpo político.

Esta metáfora é apenas sugerida, de forma particularmente oblíqua, pelo facto estranho de, por exemplo, O.T. ter "trabalhadores directos e indirectos, por todo o país." Mas a importância deste discurso político obscuro é confirmada pelo florescimento da literatura popular no Gana, no período imediatamente posterior à queda de Nkrumah. "A criação e mesmo a leitura da literatura popular... estavam ligadas à reacção das pessoas a uma situação política, uma reacção que não consistia apenas num escape às realidades políticas" (Priebe, 1978: 400). Foi um período em que as pessoas que, no tempo de Nkrumah, não tinham conseguido impor a sua visão na literatura, vinham agora retrospectivamente ajustar contas com o regime e, através deste processo, reflectiam sobre a situação presente, em textos que eram simultaneamente simples e ambíguos.

A aplicação específica da análise de Priebe pode suscitar algumas dúvidas. A maior parte dos observadores parece concordar que a reacção imediata à queda de Nkrumah foi de regozijo popular geral e que, só mais tarde, é que surgiram dúvidas e desapontamentos (o tipo de sentimentos susceptíveis de inspirar um autor a representar essa deposição como

nefanda e movida por motivos egoístas, como aconteceu com o assassinio de O.T.). Pode, conseqüentemente, afirmar-se que Priebe, em 1978, estava a aplicar retrospectivamente reacções suas contemporâneas a um texto escrito num período anterior. Mas a conclusão de que esta história aparentemente simples de moralidade pessoal tem um outro nível de sentido, que se reflecte na política, parece plausível e convincente. A reflexão que propõe acerca da natureza do poder e dos grandes homens pode ser mais geral do que Priebe sugere, e as características de O.T que o aproximam de Nkrumah podem corresponder a uma inversão ou transposição de significantes. O que é importante é o argumento central e muito interessante de Priebe: de que, nas artes populares, o discurso político é muitas vezes indirecto, mediado por um discurso moral pessoal e que isso pode não corresponder um encobrimento deliberado (como nas canções chimurenga), mas sim a uma forma de pensar a política.

Estes estudos diversos e não conscientemente relacionados entre si levantam, assim, uma série de questões e preocupações comuns. Uma delas é a multiplicidade de aspectos através dos quais uma forma de arte pode fazer e exprimir sentido para os participantes no processo criativo. Outra é a diversidade de sentidos que ela pode ter para um público heterogéneo. Uma terceira é que alguns desses sentidos podem não estar inteiramente presentes quer na obra, quer na consciência dos produtores e dos consumidores: podem existir sob a forma parcial, incompleta e não reconhecida de textos subterrâneos, ambíguos. Assim, mesmo textos aparentemente simples (e, como vimos, a estética de impacto imediato produz textos que parecem simples) podem ter mais de um nível de leitura ou reunir atitudes aparentemente contraditórias, produzindo um efeito de ironia, indeterminação ou profunda ambivalência.

No seu conjunto, estas noções parecem apontar para uma concepção da arte como um espaço, um foro, em que o sentido nunca é fixo, completo ou inteiramente constituído. Trata-se de um espaço conjunto em que artistas e públicos recorrem à liberdade do discurso imaginativo para ensaiar situações e respostas, bem como para reafirmar aquilo que – descobriram entretanto – possuem como experiência comum. Tem sido frequentemente apontado o elemento lúdico na arte popular. O público brinca, joga, tanto como os artistas. A instabilidade das convenções da arte popular amplia o espaço em que se brinca, joga, com as interpretações da experiência e elas são exploradas.

Mesmo os textos que parecem mais definidos, fechados e impenetráveis revelam possibilidades ambíguas. Existem indícios de tais possibilidades em todos os estudos que referi: todos eles sugerem uma necessidade de se estar atento ao aspecto oblíquo, inconsistente e incompleto nas artes populares. Nenhum deles se satisfaz com uma interpretação de um texto em termos literais nem com a imposição de uma interpretação monolítica: não se pode assumir que aquilo que um texto diz seja óbvio. O acto de leitura é, pois, correspondentemente delicado e, poder-se-ia mesmo dizer, tortuoso, ao assentar nas pistas mais ínfimas. A referência subterrânea à contemporaneidade em "Colonie Belge" ("simultaneamente irónica e profunda"), de que Szombati-Fabian e Fabian se aperceberam, foi apenas corroborada por uma observação acidental de um artista. A leitura que

Priebe faz de *Woman is Poison* é uma leitura nas entrelinhas. A ambiguidade da dança beni é apresentada no texto de Ranger apenas através de uma evasiva correspondente, nas suas palavras, através de uma descrição simplificada ou uniforme (“nem propriamente imitação, nem propriamente escárnio,” uma “combinação equilibrada de emulação e criatividade, de acomodação e independência”). Todas estas análises partilham a sensação de que os textos da cultura popular são mais complexos e mais evasivos do que parecem à primeira vista e que os sentidos que articulam, por muito banais que possam parecer, têm uma importância fulcral.

Para interpretarmos textos como estes, temos muito que aprender com a teoria literária. Quando Macherey (1978) chamou a atenção para a importância interpretativa das falhas, lacunas e silêncios nos textos, estava a antecipar aquilo que se tornou uma estratégia crucial da crítica pós-estruturalista. Críticas feministas mais recentes, encontraram, lendo nas entrelinhas dos folhetins e séries de televisão populares, sinais de independência e resistência ao patriarcado nessas fissuras textuais (por exemplo, Light, 1984; Snitow, 1984). Estas leituras têm particular relevância para nós, já que existem paralelismos notáveis entre as culturas populares europeias e africanas, nomeadamente na forma como codificam os seus sentidos subterrâneos. A secção final sugere como um texto pode subverter o seu projecto ideológico ostensivo e, ao fazê-lo, manter um espaço aberto que representa uma espécie de resistência.

“A EVASIVA FELIZ”

O universo que Bakhtin denominou de não oficial – “um segundo universo e uma segunda vida fora do meio oficial” – era diferente, em importantes aspectos, do universo da cultura popular africana que tenho vindo a descrever. Para Bakhtin, o principal exemplo do não oficial era o carnaval medieval: uma festa popular, encenada colectivamente na praça do mercado, que, através da injúria, da obscenidade e da hilaridade, subvertia – pelo menos temporária e simbolicamente – a ordem política e eclesiástica vigentes. A arte popular que tenho vindo a analisar é geralmente mais conservadora, parece preservar a “ordem vigente das coisas,” é menos obscena, do que “lasciva, embora pudica” e é frequentemente executada por especialistas com intuitos comerciais, em vez de ter, como o carnaval, a participação de todos. No entanto, há uma repercussão no discurso de Bakhtin sobre o não oficial que parece evocar a essência da arte popular africana, o que torna irresistível o uso deste seu termo.

Na cultura não oficial, “prevalece tudo o que é novo, fresco ou primário”; ela representa a morte de “tudo o que era determinado e finito.” A mera indeterminação e instabilidade da arte não oficial constitui um desafio à arte oficial séria, autoritária e fechada. Acima de tudo, a arte não oficial, graças à sua instabilidade e à sua ambiguidade, oferece uma “evasiva feliz – uma brecha que se abre em direcção a um futuro distante e que confere uma faceta ridícula ao carácter progressivo relativo e à verdade relativa, a

que temos acesso no presente e num futuro próximo” (Bakhtin, 1984: 454)

É com essa evasiva feliz que pretendo concluir este ensaio: uma hesitação irresolúvel e perpétua no âmago de uma obra que, de outro modo, pareceria defender os interesses da ordem estabelecida. Trata-se de uma série de comédia televisiva, *Ilé-ìwòsàn* (“Hospital”), feita pela Companhia de Teatro Oyin Adéjobí da Nigéria.

Escolhi este exemplo por duas razões. Primeiro, porque embora a comunicação de massas tenha crescido ao ponto de constituir um campo em si mesmo, pelo que lhe foi conferido um lugar marginal nesta análise, interage, como referi, com a cultura popular – e, por vezes, de forma significativa e inesperada. Isto dá-nos a oportunidade de apresentar um exemplo concreto do modo como uma forma de arte popular florescente influencia a televisão e também é modificada por ela.

Segundo, porque eu mesma participei na série *Ilé-ìwòsàn*, o que constitui um exemplo importante, em termos metodológicos, que até agora não referi. O tipo de colaboração agora requerido nas ciências sociais, resultante da mudança de uma observação positivista dos factos sociais para uma interpretação participante da experiência humana, é geralmente mais fácil de propor do que de fazer, o que se deve, numa medida não displicente, ao facto de o investigador ter tão pouco para oferecer aos seus colaboradores, os objectos do seu estudo. Mas, devido ao carácter aberto, sincrético e inovador das artes populares, alguns investigadores descobriram que os seus contributos eram bem-vindos: o facto de serem estrangeiros era um elemento positivo. Uma verdadeira colaboração que beneficie todos os participantes é possível e pode trazer grandes benefícios em termos de compreensão.⁷⁴

As companhias de teatro yoruba são pequenas empresas que operam, como outras, no sector informal nigeriano. As condições da sua produção artística afectam a sua relação com os meios de comunicação de massas, a sua estrutura, em termos de organização e, correspondentemente, a estrutura das suas peças e as suas relações com a tradição e a modernidade.

Num ambiente económico flutuante, instável e competitivo, repleto de pequenos agrupamentos que oferecem artigos semelhantes, as companhias de teatro têm de diversificar a sua oferta, a fim de divulgar as suas opções e de publicitar o seu trabalho. A televisão serve estes dois objectivos. É considerada não como o pico do empreendimento no campo do *show business*, mas como uma fonte de escoamento útil, entre muitas outras, para projectar a imagem da companhia para o público e conseguir um lucro irregular. A companhia retém a sua integridade em termos de organização em relação à televisão, ao mesmo tempo que importa o seu pessoal, os seus métodos de produção, o seu estilo e os seus temas e os integra intactos para o novo médium. Em vez de impor o selo uniforme da cultura de massas a estas peças, a televisão parece ser invadida por fragmentos da cultura popular viva que floresce em seu torno.

A organização das companhias de teatro, à semelhança de outras pequenas empresas, gira em torno da imagem de um grande homem

central ou de uma figura paternal a quem os outros membros se sentem ligados por laços mais pessoais do que burocráticos. Contudo, no actual meio empresarial individualista, a maioria dos membros também pretendem iniciar um negócio próprio, pelo que a pertença a uma companhia teatral se torna flutuante. Geralmente, existe um núcleo duro de actores antigos, experientes e de confiança que é pressionado para ficar na companhia, rodeado por círculos exteriores de instabilidade crescente. As peças são construídas já a contar com isso; as intrigas tendem a girar em torno de uma narrativa central sustentada por algumas personagens-chave, à qual são acrescentadas intrigas secundárias, episódios adicionais e personagens periféricas mais ou menos dispensáveis. Aconteceu-me frequentemente, como membro honorário mesmo nas margens da companhia, ser recrutada para uma peça à última hora, o que era claramente prática comum.⁷⁵

À semelhança de outros empresários, as companhias de teatro usavam a modernidade como jogada numa estratégia de auto-promoção. Apresentavam-se como educadores, mais esclarecidos do que os seus espectadores – com a missão de elevar essas pessoas ao seu nível.⁷⁶ Nas séries de televisão – talvez por respeito à modernidade do meio – este aspecto tornou-se particularmente enfático. *Ile-iwosan* foi apresentado como programa educativo que ensinava às pessoas a importância da medicina moderna, fornecendo-lhes informações sobre doenças e persuadindo-as a ir ao hospital, em vez de ao curandeiro tradicional. Deste modo, a série comprometeu-se explicitamente a apoiar as instituições do Estado moderno e a preservar a autoridade dos seus governantes. A médica (eu), o médico e a enfermeira estão certos; a sua autoridade tem de ser reconhecida; o seu conhecimento é superior. As pessoas da cidade são ignorantes e supersticiosas, estupidamente agarradas a instituições e práticas locais retrógradas que agora estão a ser corroídas pelo Estado moderno. Este é um exemplo de uma espécie de neo-conservadorismo, particularmente característico do teatro popular yoruba.⁷⁷

Contudo, à medida que o projecto se concretizava, a mensagem conservadora foi subvertida. À medida que avançava, a série não cumpria verdadeiramente as intenções anunciadas. Em vez disso, patenteava uma atitude perante a medicina e a autoridade que se caracterizava por uma contradição interna irresolúvel, em torno da qual os seus episódios revolviam. Esta profunda ambiguidade é característica não apenas desta série televisiva em particular ou do drama televisivo em geral: está presente, de uma forma ou outra, nas peças teatrais e nos filmes. Com efeito, ela é tão ubíqua que poderia ser considerada uma característica básica do pensamento popular yoruba contemporâneo.

Apercebi-me, numa fase bastante inicial dos nossos ensaios, que educar os ignorantes não era, afinal, o objectivo principal de *Ile-iwosan*. Num episódio, o médico tinha de medir a temperatura de um homem, indicando uma temperatura elevada (o homem estava a fingir que tinha febre para obter uma baixa – tinha acabado de comer uma travessa de pimentos picantes e de beber uma garrafa de gin local!). Eu, como médica, olhei consternada para o termómetro e disse, “Meu Deus, a sua temperatura deveria ser de 37 graus e é de 42! Isto é muito grave! Você está na lista

dos doentes graves." "Não, não, não," disse o sr. Adepoju, "o que tem de dizer é o seguinte: 'Esta coisa, que deveria marcar cerca de 37, marca 42!'" Protestei, dizendo que uma pessoa com 42 graus de febre já estaria morta, mas o Sr. Adepoju retorquiu: "Não em África!" Depois explicou-me que sabia que esses números não eram rigorosos, mas eram muito mais dramáticos – "e afinal, isto é teatro." Fornecer informação médica rigorosa não era, portanto, um dos objectivos principais da produção.

A autoridade e os benefícios dos serviços de saúde também não eram apoiados inequivocamente por todos. É verdade que há inúmeras cenas em que as pessoas da cidade são descritas como ignorantes e tontas e os médicos como informados e sábios. Em algumas cenas, a estupidez das pessoas da cidade atinge evidentemente as raias da farsa. Numa delas, por exemplo, um homem leva a mulher grávida para a ala de partos do hospital e é enviado pela enfermeira para ir buscar os apetrechos necessários – uma toalha, algum sabão, uma lâmina, uma garrafa de sangue para o caso de ser necessária uma transfusão (outro erro de informação!). O homem desaparece e, ao fim de muito tempo, reaparece com um saco de compras cheio de coisas. Tira uma garrafa cheia de sangue e diz, "Procurei isto em todo o lado; depois lembrei-me do matadouro atrás do mercado – hoje é o dia em que matam a vaca, por isso fui lá e eles foram muito prestáveis." O pobre homem é insultado pela enfermeira indignada: "Sangue de vaca! Mas você está doido? Nós precisamos é de sangue humano! De sangue humano!"

No entanto, apesar de os médicos e a enfermeira terem razão na maioria das vezes, não são uma autoridade inteiramente benéfica e amável. O actor originalmente escolhido para o papel de clínico principal era especializado em papeis de "Johnny, o arrivista" – ou seja, de homens arrogantes e opiniosos, acabados de chegar do outro lado dos oceanos, ansiosos por exhibir o seu Inglês e as suas maneiras ocidentais superiores. Falava com um sotaque afectado de Lagos, introduzindo, frase sim, frase não, expressões inglesas. Representava o clínico como uma pessoa brusca e autoritária que vociferava e amedrontava os pacientes. A enfermeira era ainda mais desagradável, uma verdadeira megera que não perdia a oportunidade de insultar os pacientes pela sua ignorância e estupidez. (Só o médico branco era simpático – representando, talvez, uma nostalgia das vantagens da "ocidentalização" sem a elite africana que, na verdade, controla o acesso àquela; ou, talvez, reflectindo apenas os estereótipos culturais do próprio actor.)

Mas mais importante é o facto de os médicos nem sempre terem razão. Não sabem tudo. Há um episódio em que um habitante da cidade é vítima de um feitiço. Sofre de uma dor no pescoço, como se carregasse um enorme peso. É levado à clínica pelos amigos, mas a médica não consegue encontrar nada de errado. Manda-o fazer uma radiografia, mas quando o paciente volta, uns dias depois, ainda cheio de dores, para saber o resultado, a médica diz-lhe que a radiografia não indica nada: não há qualquer problema com ele. Manda o homem embora, mas ele mostra-se relutante em sair sem ser curado. Nesse momento, o porteiro do hospital entra na área das consultas, vê o homem e interroga-o. Diagnostica imediatamente feitiçaria e está a dizer ao homem o que fazer, quando a

médica os apanha e, indignada, manda embora o porteiro – não tem nada que fazer na área das consultas e, muito menos, o direito de interferir com o tratamento dos pacientes. Afinal, quem é que julga que é? Um mero porteiro sem instrução! O que é que ele sabe sobre medicina? O porteiro regressa ao seu posto, mas o paciente segue o seu conselho e, uns dias mais tarde, volta ao hospital para dizer que está completamente curado. A médica é forçada a aceitar a sua explicação de que se tratava de feitiçaria, embora se mostre relutante em admitir que tal coisa existe. O porteiro reaparece em triunfo: “Ah sim, a feitiçaria é uma força poderosa. Há certas coisas que vocês médicos não sabem!”

O porteiro é, de facto, a chave da estrutura da série que se revela cada vez mais dividida entre duas esferas permanentemente opostas: por um lado, o hospital e, por outro, os pacientes. Os médicos e a enfermeira são intrusos, porque oriundos de outras cidades ou mesmo de outros países. Pertencem a uma classe diferente. A sua capacidade para comunicar com os habitantes da cidade é quase nula. Os habitantes da cidade são um conjunto diversificado de pessoas que apresentam todo o tipo de relações familiares e sofrem de todos os males que afectam os nigerianos comuns. Ao contrário das séries televisivas inglesas ou americanas passadas em hospitais, o elemento de interesse humano está nos pacientes e não no corpo médico. Os médicos e a enfermeira não têm passado, nem vida privada, relacionamentos, nem problemas – limitam-se a representar a voz da autoridade. Os pacientes surgem como lutadores, laborando geralmente no erro, frequentemente corrigidos e punidos por essa autoridade. Como mostra o episódio da feitiçaria, há momentos de resistência e auto-afirmação. E a figura central desta estrutura oposicional é o porteiro: um habitante local, mas que trabalha no hospital; um homem sem instrução que, no entanto, exerce autoridade; posicionado à entrada, com o poder de admitir ou rejeitar os pacientes da cidade, mas, apesar disso, desprezado pelo pessoal do hospital – ele é literalmente um mediador que controla o vai e vem entre a cidade e o hospital. O porteiro é, além disso, representado como uma personagem trapaceira, o que no pensamento yoruba corresponde a Esu, o deus da ambivalência, da inversão, da transformação e do paradoxo.

O porteiro é uma personagem subversiva, um cómico de expressão séria, cuja comicidade tem como efeito enfraquecer a autoridade dos que têm uma posição superior à sua. Muitas vezes, está errado; às vezes, como no episódio da feitiçaria, está certo; mas é sempre um transgressor. (Até mesmo para fornecer o diagnóstico correcto da feitiçaria, precisa de transgredir as fronteiras do seu local de trabalho e entrar, sem autorização, nos domínios da médica). O porteiro é não só uma figura pivô entre dois mundos, mas também entre os dois planos incompatíveis da peça: a ideia de que as autoridades do hospital são distantes, autoritárias e desconhecedoras das necessidades reais do povo, sendo que o povo tem os seus próprios recursos e conhecimentos que não devem ser ignorados; a ideia de que as autoridades do hospital são esclarecidas e de que o povo da cidade é retrógrado e precisa de ser corrigido, sendo a única esperança que lhe resta a de fazerem o que os médicos dizem, quer faça sentido, quer não. Esta contradição não faz parte da intenção consciente da série,

mas a sua importância é corroborada pelo *casting* das personagens. O actor que desempenha o papel do porteiro é o famoso Karimu Adepoju.

A ambivalência da peça, centrada na figura do porteiro, fica por resolver. Em vez de dar origem a um juízo, leva à sua suspensão.

Este padrão é muito característico das peças teatrais da Companhia Adejobi. Os representantes da autoridade incluem um senhorio de um apartamento citadino face aos seus inquilinos; um chefe de linhagem face à sua prole; um marido face às suas mulheres; um comerciante rico face ao seu amigo menos bem-sucedido e aos seus concidadãos em geral. Ao contrário do que acontece na série *Ile-iwosan*, a autoridade nas peças teatrais é uma pequena autoridade local e nativa, não a das instituições governamentais: mas a atitude em relação a ela é semelhante. Em quase todos os casos, a autoridade é simultaneamente apoiada e subvertida e o juízo é suspenso. Desta forma, se não de outra, mantém-se um espaço aberto na mente – um espaço que não cede totalmente aos valores que preservam a ordem vigente das coisas.

No seu trabalho sobre Moçambique, Vail e White (1978: 25) falam eloquentemente da capacidade de as canções de protesto salvaguardarem “numa imagem, numa palavra-de-ordem ou mesmo numa maldição, uma pequena área da consciência que se recusa a capitular por completo.” Mas não são apenas as manifestações abertas de protesto que têm essa capacidade, nem apenas os géneros com maior liberdade de acção (White, 1982) que têm um discurso crítico. Todas as obras de arte são, de certo modo, privilegiadas. Sendo por natureza metafóricas – convidando, assim, à interpretação – todas elas têm a capacidade de dizer mais do que aquilo que parecem dizer. Em *Ile-iwosan*, o projecto consciente da companhia de teatro é muito favorável aos interesses da hegemonia do Estado; mas, no âmago do drama, existe uma reserva silenciosa perante todo o poder e toda a autoridade. Muitas vezes, é desta maneira oblíqua, através da arte – através das lacunas, das evasões e das contradições na arte – que a consciência popular preserva e refaz teimosamente a sua independência.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de exprimir a minha gratidão ao Joint Committee on African Studies do American Council of Learned Societies e ao Social Science Research Council, bem como à African Studies Association não só por me terem convidado a proceder a esta panorâmica, mas também por terem financiado a minha viagem ao terreno na África Oriental, onde pude reunir material não publicado e em primeira mão para este estudo. Estou grata aos numerosos académicos e autores de artes populares com quem me encontrei ao longo desta viagem e que foram extremamente generosos em termos de tempo e informação. Não me é possível referir todos, mas gostaria de mencionar os seguintes: em Dar es Salaam, o Dr. Massamba, director do Institute of Kiswahili Research, e os seus colegas, o Dr. Emmanuel Mbogo, o sr. M. Mulokozi, o sr. Mbunda Msokile e, acima de tudo, o sr. S. Mlacha e a sua família cuja hospitalidade foi inesquecível; e ainda o Professor Dr. Penina Mlamba, o Professor Dr. Jengu, o sr. Mollé e o sr. E. Songoyi do Departamento de Arte, Música e Teatro. No Malawi,

Mitch Strumpf, Chris Kamlongera e Davis Kerr pela sua hospitalidade e ajuda; Charles Severe e Dickson Chipatala, directores de grupos de teatro popular, que me convidaram a acompanhá-los numa digressão e a gravar as suas peças; Emmanuel Kazembe pela sua ajuda na transcrição e na tradução. No Zimbabué, Ângela Cheater, Robert MacLaren e Pamela Reynolds da Universidade do Zimbabué; Verena Mostyn e o Vashandi Theater Group que me convidaram a acompanhá-los numa digressão memorável a Mutare; Sue Laver do Departamento de Medicina Comunitária; Walter Muparutsa e Dominic Kanaventi, actores e directores do grupo de teatro Zimbabwe Arts Production; e Basil Chidyamatamba da National Arts Foundation. Na Zâmbia, Judy Butterman pela sua hospitalidade e boa companhia.

Gostaria de agradecer aos meus colegas que se deram ao trabalho de escrever críticas aprofundadas à primeira versão deste ensaio: não só aos quatro cujos textos são publicados nesta edição de *African Studies Review*, mas também a Ralph Austen, Ann Biersteker, John Chernoff, Davis Coplan, John Nunley, Terence Ranger e Paul Richards.

Acima de tudo, gostaria de agradecer aos meus amigos Jane Guyer e Paulo Farias pela sua inspiração e encorajamento.

¹ Mais importante ainda é, porventura, o surgimento recente de um grande número de teses de doutoramento acerca das artes populares africanas ou relacionadas com elas, depois de uma quase total ausência de trabalhos desta natureza nos anos precedentes. Ver, por exemplo, Abdelsalam (1983), Alaja-Browne (1985), Arnoldi (1983), Beik (1983), Corbitt (1985), Diawara (1985), Hampton (1977), Idoye (1981), Larlham (1981), Martin (1980), Rabkin (1975) e Waterman (1986).

² John Collins (1985: 13) observa que Fela suplantava o chefe de Estado no que respeitava à multidão que atraía e também à dimensão da sua comitiva.

³ Bergman (1985) faz uma excelente descrição da tomada de posse do oba de Ondo, durante a qual Ebenezer Obey tocou. Cada uma das subdivisões da elite – representadas por grupos que usavam a mesma indumentária – foi chamada para dançar segundo a hierarquia. Ao observador não foi, evidentemente, permitido dançar, mas andou nos bastidores onde encontrou empregados, mecânicos e curiosos pobres a dançar ao som da mesma música. Poder-se-ia acrescentar que as ambiguidades e contradições da incipiente formação de classes são ilustradas, de forma exemplar, porque exagerada, através da composição social das próprias bandas, da competição caótica entre elas e da tendência, por parte dos líderes das bandas de sucesso, para apresentar os seus “rapazes” como um conjunto de acompanhantes explorados e inseguros (Waterman, 1982).

⁴ Lucy Duran, na sua comunicação durante a conferência ASUK em 1986, na universidade de Kent.

⁵ Um bom exemplo do modo como um conjunto de características estilísticas e as suas interacções podem ser analisados é o estudo de Dick Hebdige sobre a música popular britânica do pós-guerra (Hebdige, 1979).

⁶ Veja-se, por exemplo, a demolição em grande escala dos bairros de lata em Nairobi, em 1967-70, que deixou sem lar milhares dos quenianos urbanos mais pobres (Leys, 1975: 179-80). [Não se tratou de uma experiência nova, antes lembra a operação realizada pelo governo colonial no vale de Mathari, em 1953, que deixou 7000 pessoas sem lar e, antes disso, os quinze anos de tentativas para acabar com os “bairros de lata” e eliminar os “vagabundos” (Furedi, 1973)]. Em muitos países africanos ocorreram operações semelhantes. Na Nigéria, houve o incidente “Black Maria” em Lagos em 1980, em que mais de cinquenta pessoas foram presas por vagabundagem, metidas numa carrinha da polícia e esquecidas durante três dias. Ao fim desse tempo, a maioria delas tinha sufocado. As características perturbantes desta classe de “mendigos inveterados” são evocadas com grande poder imaginativo na obra de alguns escritores contemporâneos. Ousmane Sembene faz deles o tema central de *Xala*; Soyinka confere a essa ideia um papel mais ambíguo, mas não menos importante, em *Wonyosi Opera*. Como os seus precursores isabelinos, estas hordas de indivíduos empobrecidos e deslocados, surgidos repentinamente de amplas transformações sociais, são uma poderosa fonte de mitos contemporâneos.

⁷ John Saul (1977) salienta que, para servir os objectivos da classe dominante, a retórica de solidariedade e a unidade de vastos sectores da população não precisa de corresponder aos factos objectivos ou à ideia que as massas têm de si mesmas. Na realidade, a maioria das elites dominantes desconhece simplesmente se as massas estão unidas ou não ou o que os seus sectores pensam, aquilo em que acreditam ou quais as suas aspirações. A vantagem de atribuir atitudes comuns a vastos sectores da população é que esta estratégia fornece uma exortação à unidade para mobilizar o apoio, quando este é requerido. E, se, na era das lutas nacionalistas, alguns líderes estavam genuinamente convencidos de que a sua política reflectia a “vontade do povo”, na era pós-colonial, a retórica populista corresponde, a maior parte das vezes, àquilo que Saul denomina de “manipulação”: um discurso tão generalizado que desvia a atenção das verdadeiras desigualdades e contradições da sociedade.

⁸ Ropo Sekoni (1985) fornece uma análise brilhante de um destes fenómenos subculturais: a anedota política na Nigéria ocidental. Ao traçar a história destas anedotas, consegue mostrar como as reacções populares à liderança nigeriana sofreram mudanças marcantes, entre o período da luta nacionalista e a Segunda República.

⁹ A defesa recente mais eloquente e sofisticada desta posição encontra-se na análise de Vail e White da canção de protesto moçambicana (1983). Na sua obra intitulada *Capitalism and Colonialism in Mozambique* (1980), os autores também recorrem extensivamente às canções populares, porque, apesar dos “problemas na utilização deste tipo de testemunho”, sentem que as canções populares “mais do que qualquer outra fonte, merecem ser classificadas como a verdadeira voz do povo, tanto no passado como no presente, e como indicadores da reacção ao domínio e às empresas coloniais” (p. 4). A biografia de Ahmadu Bello da autoria de John Paden (1985) utiliza, de forma igualmente abrangente e criteriosa, as letras das canções populares. O trabalho de Paden é exemplar, na medida em que encara as letras como textos, concedendo a devida importância aos aspectos estilísticos nas suas interpretações.

¹⁰ Pierre Bourdieu (1977) designa este nível subterrâneo de consciência de “habitus” e afirma convincentemente que ele possui um poder de esclarecimento muito maior do que os conceitos antropológico clássico de “mundivisão” ou “sistema de crenças”,

sendo ao mesmo tempo completo, coerente e presente na consciência de todos os membros de uma sociedade.

¹¹ Coplan baseia a sua versão deste conhecido fragmento de história da música num ensaio não publicado de John Collins (1972) e Collins também menciona “Ebi Te Yie” no seu artigo “Ghanaian Highlife” (Collins, 1976b).

¹² “As alocações que incluem o epíteto mágico de ‘popular’ estão protegidas contra a inquirição, pelo facto de que toda a análise crítica de uma noção de alguma forma ligada ao ‘povo’ se arrisca a ser imediatamente identificada como uma agressão simbólica contra a realidade designada – e, assim, imediatamente fustigada por todos aqueles que se sentem no dever e no direito de defender o ‘povo’ e de assegurar, desse modo, os benefícios que a defesa das ‘boas causas também pode alcançar’, sobretudo se a conjuntura for favorável,” Bourdieu (1983: 98).

¹³ Ulla Schild (1980), no seu estudo sobre a ficção popular queniana, fornece um conjunto de interpretações possíveis (Schild 1980).

¹⁴ Para numerosas referências claras a este modelo, ver Bigsby (1976), em especial os capítulos escritos por Bigsby e por Barbu. A oposição entre cultura de elite e cultura popular é integralmente descrita por Gans (1974). Em parte, mas não inteiramente, por tantas vezes ter sido integrada na categoria de cultura de massas, encarada como sendo superficial, estereotipada, exploradora e conducente ao conformismo passivo do público, a “cultura popular” neste modelo é muitas vezes vista com menosprezo. (Para uma história fascinante do medo e da repulsa pela cultura de massas na Europa, veja-se *Bread and Circuses* de Patrick Brantlinger, 1983). O argumento de que a cultura de massas é fundamentalmente manipuladora e um instrumento da hegemonia da classe dominante foi integralmente desenvolvido por outros autores de esquerda, indo desde a visão apocalíptica de Adorno e da Escola de Frankfurt até às descrições pormenorizadas e subtis sobre a forma como essa manipulação é exactamente levada a cabo (por exemplo, Davis e Walton, 1983; Gurevitch et. al., 1982, em especial o ensaio de Stuart Hall, Hall et. al., 1980). Esta atitude depreciativa pode em parte ser inferida do tom condescendente que muitas vezes é usado para “elogiar” as artes populares africanas, apesar de esse elogio poder, simultaneamente, manifestar uma apreciação sincera do modo como as artes populares africanas se distinguem das artes europeias/americanas – na medida em que são artesanais, em vez de produzidas em massa, individuais em vez de uniformes, rudes em vez de polidas. Relativamente a uma utilização mais proveitosa do modelo tripartido, aplicado de forma promissora às artes africanas, ver o debate em *The Popular Arts* de Hall e Whannel (1964).

¹⁵ Michael Etherton baseia a sua distinção entre teatro popular e teatro do povo, desenvolvida no seu estudo recente *The Development of African Drama* (1982), em fontes latino-americanas que analisa de forma altamente elucidativa. O papel do intelectual é crucial no teatro popular e a maneira como ele ou ela se identificam com os interesses do povo é uma questão que continua a ser debatida. Para uma análise esclarecedora recente do tipo de modelo usado por Etherton, ver Chauí (1983).

¹⁶ Botswana: foi aqui que o movimento começou. Ver Kidd (1979), Kid e Byram (1978) e Etherton (1982). Zâmbia: referências ao movimento de teatro chikawakwa da Universidade da Zâmbia, que se tem dedicado a “levar o teatro ao povo”, podem encontrar-se in Idoye (1981) e Chifunyise (1977) e, na *Chikawakwa Review*, a revista do movimento, há deliciosos relatos em primeira mão de experiências neste teatro. Apesar de o movimento ter entretanto acabado, os seus efeitos ainda se fazem sentir no teatro escolar, bem como em numerosos grupos de teatro independente semi-profissionais urbanos (ver Crehan, 1984). Malawi: ver David Kerr (1981, 1982) e

Chris Kamlongera (1984) para um relato dos esforços envidados pelo teatro itinerante do Chancellor College para se envolver no teatro de desenvolvimento de radicalismo crescente. Zimbabué: desde a independência que o teatro de desenvolvimento se tornou num movimento importante. Ver Laver (1986). Norte da Nigéria: ver Etherton (1982, 1986) e Crow e Etherton (1979). Tanzânia: uma descrição completa da teoria, métodos e resultados de um dos projectos desenvolvidos pelo Departamento de Artes, Música e Teatro da Universidade de Dar es Salam é fornecida em Mlama (s.d.). Para um ensaio bibliográfico que cobre integralmente o movimento das artes de espectáculo de desenvolvimento, ver Kidd (1982).

¹⁷ Para um exemplo de uma tal autonomização, ver a análise que se segue na secção “A situação das artes populares.”

¹⁸ Ver também as análises em Bennett (1983), Ndung’u (1983) e Thiong’o (1983) do trabalho de Gakaara Wanjau, um activista mau mau que escreveu e publicou numerosas canções mau mau. Agradeço a Ann Biersteker por me ter chamado a atenção para este material.

¹⁹ As interacções dos camponeses com os guerrilheiros que trabalhavam com eles eram, evidentemente, muito mais complexas e problemáticas do que esta breve referência sugere, para além de se terem alterado com o decorrer do tempo. Para uma investigação pormenorizada sobre a conjuntura e a interpenetração da consciência dos camponeses e dos guerrilheiros no Zimbabué, ver David Lan (1985) e para uma análise das mesmas questões num contexto mais alargado, ver Ranger (1985).

²⁰ Há que salientar, contudo, que, posteriormente, Etherton reviu a sua opinião e agora considera lamentável o menosprezo académico pelo teatro popular urbano (Etherton, 1986).

²¹ Mukadota tem um equivalente em Nairobi que encena comédias em estilo de telenovela que atraem um vasto público de posses reduzidas. Ambos começaram por se tornar célebres como artistas de televisão, mas depois obtiveram um sucesso ainda maior com espectáculos ao vivo – invertendo a sequência habitual das histórias de sucesso euro-americanas. Do mesmo modo, a maior parte dos estudantes de teatro africano já ouviram falar de *Kinjeketile* de Ibrahim Hussein e de outras peças progressistas produzidas no meio universitário de Dar es Salam, mas, na Tanzânia, o reconhecimento académico do novo teatro popular urbano, muito dinâmico e em rápida expansão (ver abaixo sub-secção intitulada “O contexto geral de produção”), tem sido praticamente nulo, à excepção de uma excelente dissertação de licenciatura (Songoyi, 1983).

²² Kavanagh (1985) estabelece uma distinção, na cultura popular, entre os elementos “constitutivos” – ou seja, aqueles que são expressão autêntica da experiência social das pessoas – e os elementos “impostos” – ou seja, os que são usados pela classe dominante para lhes fazer uma lavagem ao cérebro. Trata-se de uma abordagem promissora, particularmente em situações como a da África do Sul, em que os elementos impostos são simplesmente descarregados sobre elas por uma classe dominante que é claramente cínica e manipuladora. Mas, mesmo neste caso, os elementos impostos têm de ser levados tão a sério como os constitutivos, uma vez que são parte da consciência popular. Por esta razão, a distinção é geralmente mais difícil de fazer do que Kavanagh sugere.

²³ Em “Vous avez dit populaire?”, Bourdieu (1983) salienta que, na Europa, o termo popular é sempre relativo e sempre a metade desvalorizada das oposições binárias que legitimam a desigualdade social.

²⁴ Mas não são muitos: as observações de Andrew Tracey sobre o assunto têm sido muito citadas, talvez por a sua atitude ser tão pouco habitual. Tracey lamenta que “Na música africana actual quase nunca se ou[ça] a harmonia original. Há sempre alguém a tocar aquela terceira nota e o que se ouve é esta harmonia ocidental de som doentio...” (citado em Andersson, 1981 e Bergman, 1985). Coplan, contudo, nota que a maioria dos etnomusicólogos africanos têm simplesmente ignorado a música popular, considerando-a de menor interesse e valor do que a “verdadeira” música tradicional (Coplan, 1978). A mesma atitude purista pode ser encontrada no debate sobre as artes plásticas: ver Fagg (1963) e Brain (1980).

²⁵ Veja-se a recente vaga de livros e artigos sobre música popular, p.ex., Collins (1985a, 1985b), Bergman (1985), Andersson (1981), Chernoff (1985), todos eles acerca do modo como as novas formas de música assentam nas tradicionais, mas integram um vasto manancial de influências do exterior. Uma investigação anterior sobre este tema encontra-se em Roberts (1973).

²⁶ Isto é, contudo, apenas o ponto de partida para um argumento extremamente interessante; para uma análise do artigo de Priebe, ver a subsecção abaixo, intitulada “Sub-texts”).

²⁷ Poderia dizer-se que aquilo que reconhecemos como arte resulta de convenções culturais, mas que numerosos produtos culturais têm uma dimensão estética, sem que institucionalmente sejam encarados como arte. Quando os cânones, através dos quais um conjunto de produtos é tratado de forma selectiva como sendo arte são incertos ou indefinidos, o objecto do investigador passa a ser o campo estético na sua totalidade. Neste campo, porém, tende a verificar-se uma espécie de discriminação ad hoc por parte dos académicos – sem dúvida condicionados pelas convenções da sua própria cultura sobre aquilo que se considera ser arte. Quanto à minha própria delimitação ad hoc deste campo, ver nota de rodapé 41. Este enquadramento, baseia-se em *Introduction to Aesthetic Anthropology* (1974) de Jaques Maquet, embora eu não partilhe da sua definição da arte como objecto de contemplação estética.

²⁸ As artes tradicionais, mesmo quando são inovadoras, pretendem ser, frequentemente, imutáveis. As artes populares pretendem ser, sempre, inovadoras.

²⁹ A. G. Hopkins (1979) sugeriu uma tipologia em que um dos extremos era representado pelo colonialismo comercial típico da África Ocidental e o outro pelo colonialismo a cargo de colonos brancos, típico do Quênia e da Rodésia do Sul, tendo pelo meio tipos ligados à indústria mineira e à agricultura da plantação.

³⁰ Estou grata a Fred Cooper, por me ter sugerido, durante uma conferência em Madison, que explorasse a distinção entre âmbito ou espaço, noção que desenvolve na sua crítica a este artigo.

³¹ Colin Leys (1975) propõe uma excelente descrição do modo como essas delegações se comportam e como funciona o sistema de “favores” no Quênia. Um outro exemplo do Quênia mostra como, mesmo os povos mais isolados e conservadores, reflectem a mudança nacional nas suas culturas. O povo do distrito de Kajiado – maioritariamente massai – resistiu durante muito tempo às influências modernas na sua cultura; até mesmo a música popular de guitarra congoleza, que, a partir dos anos 40 do século XX, se difundiu por toda a África Oriental, tem tido dificuldade em impor-se neste distrito: “Há um ou dois jovens que têm cantado no 01-Maa, acompanhados por uma guitarra... mas nenhum deles teve grande impacto fora da sua área de intervenção imediata” (“ O distrito de Kajiado,” no *District Socio-cultural Profiles Project*, da autoria do Ministério das Finanças e Planeamento, em conjunto com o Instituto dos Estudos Africanos da Universidade de Nairobi, 1984 [minuta]). Mas no que respeita à

tradição oral da canção massai, altamente desenvolvida, têm surgido novos temas, nomeadamente “canções políticas” (por exemplo, elogiando Moi) e canções de desenvolvimento (por exemplo, elogiando as classes alfabetizadas). São cantadas por novos grupos institucionais tais como as organizações femininas de Harambee e Maendeleo.

³² Esta impressão é corroborada por Gutkind (1975) que mostra que, entre os pobres de Ibadan, todas as camadas populares tanto desprezavam aqueles que consideravam inferiores, como nutriam rancor em relação aos que consideravam estar acima de si, censurando-as por impedirem o seu acesso aos centros de influência. Na minha análise de duas peças populares yoruba (Barber 1982) sugiro que a tendência, patente em Osanyin, para se ignorar a questão dos verdadeiros pobres e se concentrar no tema mais interessante das diferenças entre os vários segmentos dos relativamente ricos também se encontra nas camadas sociais mais afastadas do centro que a de Osanyin. Peças populares como *Onà Olá* e *Gbangba Dekùn* da Adéjobí Theater Company e da Edá Theater Company, respectivamente, introduzem o tema dos pobres para, logo de seguida, o abandonarem – em *Gbangba Dekùn*, através de uma mudança de cenário, à maneira de Osanyin, e em *Ona Olá* através da caracterização dos pobres como preguiçosos e insensatos.

³³ Para uma excelente análise desta questão, no contexto da conjuntura sul-africana, na era do apartheid, em termos de classe, raça e nação, ver Kavanagh (1985). Uma tese semelhante sobre o papel da tradição é defendida por Andersson (1981).

³⁴ A música popular é, de certo modo, um caso único de sincretismo, uma vez que quase todas as tradições estrangeiras que foram combinadas com as modalidades africanas, de que resultaram os estilos de música sincréticos característicos, eram também elas de origem africana: o ragtime, o jazz, o calypso, o reggae, o soul, todos eles regressaram a África por via da indústria discográfica. Fela elucida-nos acerca deste processo, ao fazer a afirmação memorável de que foi nos EUA, ao ouvir jazz, que descobriu verdadeiramente a africanidade da sua própria música: “Eu estava a usar o jazz para tocar música africana, quando, na verdade, devia usar a música africana para tocar jazz. Foi, portanto, a América que me fez regressar a mim mesmo” (Collins, 1977: 60).

³⁵ Mesmo os governos mais críticos têm dificuldade em estancar a corrente. Alguns acabam por se associar a ela, contra-vontade: muitas estações de televisão africanas viram-se obrigadas a comprar grande parte dos seus programas aos Estados Unidos, uma vez que é muito mais caro serem eles a produzir os seus programas. Ver Tunstall (1977), Mytton (1983) e Bassopo-Moyo (1984).

³⁶ Emmanuel Mbogo, Institute for Kiswahili Research, Universty de Dar es Salam, comunicação pessoal. O Dr. Mbogo sugeriu-me que a fonte específica do formato em série poderia ser o folhetim publicado nos jornais nacionais, uma vez que um vasto público tinha mais acesso a estes do que às revistas importadas. Mas esta ficção publicada em jornais baseia-se também no modelo das revistas e também invade a cultura popular a partir do exterior, constituindo um dos *media* oficiais da classe governante.

³⁷ Charlie Chaplin foi um dos primeiros modelos para o teatro de variedades do Gana (Bame, 1985). Bernth analisa a influência do cinema na literatura de cordel de Onitsha (1968b: 445). Oelman (1984) faz uma análise pormenorizada das fontes externas das imagens pintadas nas paredes dos bares em Bo e Kenema na Serra Leoa. Observações similares têm sido feitas em toda a África. Mwanga (1980) mostra, por exemplo, como a mudança de gosto em artistas pop estrangeiros, de James Brown a Bob Marley,

afectou a pintura nos bares em Dar es Salam, à medida que as capas dos discos e as imagens nelas apresentadas mudavam. Deregowski (1977) mostra como a pintura nos bares da Zâmbia reflecte o imaginário dos westerns americanos.

³⁸ O incivilizado Amini gabara-se demais/ de ser o conquistador do Império Britânico/ A tarefa que levou foi bem grande/ Amini gritou: “Homens, ajudem-me!”, entrou em pânico/ A Tanzânia disparou agora a sua artilharia/ A oitenta quilómetros no interior do Uganda/ Kambarage disse: “Numa boa, Amini, numa boa/ São só chuvas ligeiras, as pesadas estão para vir/ Vamos derrotá-lo completamente/ Transportá-lo, como a uma cobra, nas pontas dos dedos/ Vamos deitá-lo fora/ Antes que ele cheire mal/ Amini está louco. Caem chuvas pesadas.” Podemos perguntar-nos o que esta forma de dança deve à dança beni, de cariz sincrético e militar, que penetrou até ao interior da Tanzânia, entre as duas guerras mundiais (ver Ranger, 1975). Agradeço ao Sr. Songoyi a gentileza de me ter facultado o acesso a esta informação.

³⁹ Landeg White (1982), contudo, defende que as canções kamazu, cantadas nestas ocasiões, descendem directamente das tradições nativas das canções laudatórias e que preenchem as mesmas funções – que incluem, ao mesmo tempo, a crítica implícita e os elogios.

⁴⁰ Um campo cultural que poderia ser descrito com os mesmos adjectivos usados para descrever as artes populares: vigoroso, diversificado, inovador, sincrético, eclético, fluido, adaptável, em transformação constante e reflectindo um novo individualismo. Ver, por exemplo, Rosalind Hackett (1985) acerca da religião popular em Calabar. As ideias forjadas pelos movimentos religiosos populares infiltram-se muitas vezes nas artes populares. A relação simbiótica entre a música juju e a igreja Aladura é intensa e íntima (Collins e Richards, 1982). É também de salientar que um dos temas comuns do teatro popular yoruba é o falso pregador Aladura que rouba a sua congregação!

⁴¹ O que pretendo é uma definição de artes que inclua pinturas decorativas em camiões e em embalagens de pão, mas exclua doutrinas religiosas, futebol e carpintaria. Diria que, nesta definição, a função fundamental das artes é uma função expressiva/comunicativa que também tem de dar prazer e que seja, porventura, memorável. Embora o futebol e a carpintaria comuniquem todo o tipo de sentidos, essa não é a sua principal função; e, embora a principal função de uma doutrina seja a de comunicar, duvido que se considere ser essencial que o deve fazer de um modo que enfatize a sua capacidade de dar prazer.

⁴² De tal forma que “o sistema musical na sua totalidade...apresenta um complexo macro-padrão de similaridades e diferenças estilísticas que pode ser interpretado, com alguma cautela, como um ‘mapa’ dos padrões dominantes da identidade de Lagos” (Waterman, 1986: 92).

⁴³ Lánrewáju Adépòjù, director do grupo de teatro Akéwi, é, na verdade, muito mais famoso como intérprete de cantos *ewi* na televisão, na rádio e em discos. Bàbá Sala (Moses Oláiyà), para além de dirigir o conhecido grupo de teatro Alávàdà, foi o editor da revista *Atóka*. A companhia de Hubert Ogúndé produziu numerosos discos de música popular. Para uma análise mais pormenorizada do teatro popular yoruba em relação com o sector informal nigeriano, ver Barber (1986).

⁴⁴ Dr. Emmanuel Mbogo, Institute of Kiswahili Research, Universidade de Dar es Salaam; sr. Elias Songoyi, Departamento de Arte, Música e Teatro, Universidade de Dar es Salaam; comunicação pessoal. O rápido desenvolvimento recente de um novo teatro popular no Malawi também pode ser explicado em termos do crescimento de uma nova classe urbana de desempregados saídos da escola, para quem algum dinheiro é melhor que nada. Ver o subcapítulo abaixo, intitulado “Um estilo popular?”

⁴⁵ Oelmann (1984) descreve como, na Serra Leoa, os artistas que fazem pinturas em bares muitas vezes produzem obras cuja dimensão e qualidade dependem daquilo que o cliente que as encomendou está disposto a pagar – por dez xelins obtém-se uma obra de arte no valor de dez xelins e não mais que isso. Na Nigéria, Twins Seven Seven já é suficientemente famoso para que qualquer trabalho com a sua assinatura consiga um preço elevado; mas as suas mulheres, que partilham com ele o estúdio, produzem belos batiks cujos preços são calculados com base nos metros de tecido utilizados. Szombati-Fabian e Fabian (1976) e Jules-Rosette (1979a) mostram como a produção dos artistas é afectada pela necessidade de trabalhar depressa, vender um grande número de obras e poupar nos materiais. Voltarei a abordar este assunto no subcapítulo intitulado “A leitura de um texto.” Priebe (de que também me ocupo mais abaixo) e Dodson (1973) mostraram os efeitos condicionadores das pequenas margens de lucro nas edições populares, no Gana e na Nigéria, respectivamente.

⁴⁶ Fabian: as deficiências no abastecimento regular de tintas fez com que os artistas enfatizassem as linhas e a forma em detrimento da cor, como portadores de sentido. Jules-Rosette: os pincéis eram caros, requeriam tempo a quem os limpava e desgastavam-se rapidamente quando não eram limpos – por isso, os pintores de Lusaka substituíram-nos por espátulas, o que fez com que as suas linhas se tornassem mais pronunciadas e angulares; alguns deles exploraram deliberadamente estes efeitos, outros não.

⁴⁷ Uma espécie de substituição vantajosa das importações verificara-se muito antes do período colonial. Já no século XVII, os artilheiros da Costa do Ouro eram peritos em aperfeiçoar as armas importadas. W.A. Richards (1986) cita G. Loyer (1702) a propósito de os assini conseguirem “fabricar boas armas de fogo a partir de armas de fraca qualidade, temperando-as de novo e conseguindo com que armas, que, anteriormente não disparavam, o fizessem”. Em meados do século XIX, os zinder (actualmente no Níger) “fabricavam pólvora, mosquetes, canhões montados em carretas e projecteis” e exportavam-nos para os países vizinhos (Smaldone, 1977). Com o incremento das importações, desencadeado pelo colonialismo, este tipo de actividade generalizou-se.

⁴⁸ Em Harare, porém, o governo nacional tem feito fortes esforços para ressuscitar a actividade cultural nativa, depois de um longo historial de repressão.

⁴⁹ No Gana, os teatros de variedades foram ocasionalmente cooptados pelo regime de Nkrumah, tendo sido apresentados espectáculos com títulos como *Nkrumah Is a Great Man*. Nkrumah também fundou o seu próprio teatro de variedades com a colaboração da *Worker's Brigade* (Brigada de Trabalhadores). Na Nigéria, a indiferença de sucessivos governos para com a cultura popular de qualquer tipo tem sido, em maior ou menor medida, inqualificável.

⁵⁰ Robert McDonald (1972), por exemplo, escreveu uma crítica em *Transition*, em que “desmascarou” a “fraude” de Ouologuem, parecendo recomendar que *Le Devoir de Violence* fosse expulso do cânone em que fora incluído por engano, depois dos elogios generalizados da crítica (“incluindo recensões de uma página na *Time* e na *Newsweek*”). McDonald avisa que agora nunca mais poderemos ter a certeza de que o restante livro é autêntico: “As dúvidas e suspeitas permanecerão para sempre”; o pobre Ouologuem “já não tem forma de provar, de modo conclusivo, que foi ele quem escreveu efectivamente o seu livro.” Esta recensão acaba por denunciar menos Ouologuem, do que os mecanismos através dos quais o cânone é estabelecido e protegido, bem como os interesses instituídos que lhe estão subjacentes.

⁵¹ Keith Nicklin descreve uma outra ruptura igualmente radical com o que é familiar numa cultura local, a propósito do caso de Akan Edet Anamukot, um operário metalúrgico ibibio que ganhava o seu sustento com o fabrico de recipientes e ferramentas, mas que começou a fabricar objectos da sua imaginação, decorativos e não funcionais – aviões, cata-ventos, pássaros e disfarces que nunca ninguém havia feito na região. Tinha visto algo semelhante numa outra cidade (Nicklin, 1976).

⁵² Estou muito grata a Tom McCaskie do Centre of West African Studies da Universidade de Birmingham pela informação pormenorizada que me forneceu sobre esses panfletos. Tanto quanto sei, ainda nada foi publicado sobre esta matéria.

⁵³ Ou como se fosse atrás de um arco de proscénio – Jeyifo salienta com perspicácia que a encenação destas peças ignora deliberadamente as possibilidades de uma produção num palco circular, mesmo quando as condições de representação o permitiriam. A este respeito, o drama popular afasta-se definitivamente das convenções do teatro das festas tradicionais e das mascaradas recreativas apidan (ver Gotrick, 1984).

⁵⁴ Uma impressão corroborada por muitos outros, incluindo Gotrick (1984), Olatunji (1984), Yai (1972), Wolff (1962) e Barber (1979).

⁵⁵ Mas, para um exemplo dos efeitos de um período de transformações rápidas, no século XIX, na tradição oriki, ver Barber (1981).

⁵⁶ Ranger (1975: 31) comenta que “uma tendência muito forte da sociedade swahili ao longo dos séculos tem sido a sua prontidão para assimilar inovações – utilizando muitas vezes o mecanismo da mudança de modas.”

⁵⁷ Para informações acerca do movimento do teatro itinerante, ver Chris Kamlongera (1984) e Patience Gibbs (1980). Para a história da criação da peça que, diz-se, se inspirou no teatro popular, ver Kerr (1982). A minha impressão é que as comédias radiofónicas de S.L. Mbewe podem ter tido um papel mais importante do que o teatro universitário itinerante. Joyce Kumpukwe (1983) fornece uma boa descrição das séries *Kapalepale* e *Pa Majiga* na revista universitária *Baraza*.

⁵⁸ Excerto da peça *Nkoteko*, de Dickson Chipatala e do Umodzi Theater Group, transcrito e traduzido por Manuel Kazembe, 1985.

⁵⁹ Neste sentido, algum cinema e alguma televisão, apesar de transmitidos através dos meios de comunicação de massa, são verdadeiramente populares, porque estabelecem uma empatia com o público – um exemplo disto é Charlie Chaplin. O que caracteriza as artes de massas por oposição às artes populares é a sua distância em relação ao público. Não há empatia entre elas e o público: são-lhe vendidas – depois de uma sondagem de mercado para se descobrir exactamente aquilo que irão engolir.

⁶⁰ A primeira é Ulla Schild (1980). A sua análise incide sobre um subgénero particular, a novela romântica que parece efectivamente muito imitativa e sombria. Contudo, o que a autora faz é contrastar a literatura de Onitsha e a do Quénia, na sua totalidade, utilizando a ficção romântica como exemplo. A segunda é Elizabeth Knight (1979) que tempera o seu juízo com a observação de que, no meio de todo aquele esterco, o leitor poderá “encontrar a voz do homem comum... que fala da injustiça social de uma maneira tão clara como... *Song of Lawino*, mas com menos raiva e com mais cinismo.” A observação parece-me uma observação adequada.

⁶¹ Veja-se *Lover in the Sky* de Samuel Kahiga, em que um jovem que abandonou a escola, aborrecido e amargurado, farto dos parentes ricos de Nairobi, relembra com ternura um feriado passado no campo com a sua velha avó iletrada e pergunta “Porque é que não podemos ficar para sempre com as pessoas que amamos?” Mas não faz

qualquer tentativa para concretizar o seu sonho; em vez disso, começa a fazer um curso de piloto e apaixonar-se por uma rapariga rica e sofisticada, urbana até à medula.

⁶² A obra *The Kommon Man*, volume III, consiste, em grande medida, numa recriação, por parte do narrador urbano amargurado, da sua infância no campo e do seu namoro idílico com a mulher que agora é a sua esposa urbana, intolerável e infiel. *The Bottle Friends* de Francis Mudida recria todos os acontecimentos que levaram à prisão de uma personagem por conduzir embriagada; grande parte da narrativa remete para a uma juventude passada num ambiente rural.

⁶³ Em *Out of a Choice* de Charles Wambugu, o herói visita o Hotel Fairview e fica deslumbrado com o ambiente dominante, a frescura inusitada da vegetação, a relva impecável e a mobília disposta com gosto e medita sobre a feliz circunstância de brancos e negros estarem agora sentados lado a lado, em amena conversa! Em *For Mbatha and Rabeka*, o homem da cidade leva Rabeka aos lugares turísticos, num passeio muito especial, mostrando-lhe que se sente à vontade em ambientes “internacionais”. Em ambas as histórias – e em muitas outras – a perfeição de um lugar é determinada pela medida em que é ele “branco”: o sonho é penetrar no mundo sumptuoso dos turistas estrangeiros e dos empresários ricos.

⁶⁴ As artes visuais são as mais evidentes, mas não são as únicas formas de arte popular que estão integradas no mercado mundial, tendo-lhes sido, assim, impostos uma definição e um significado que lhes são alheios. A literatura de cordel nigeriana tornou-se, a dada altura, uma moda entre os colecionadores dos Estados Unidos. Em 1968, Lindfors observou que “os livreiros de Nova Iorque e Detroit, parasitas que se alimentam de parasitas, pediam e provavelmente recebiam até 3 dólares por um folheto que em Onitsha poderá ser vendido a um ou dois xelins” (Lindfors, 1968: 442).

⁶⁵ Existem formas expressivas no Primeiro Mundo que não se integram no “mercado da arte”, na aceção dos Fabian, e que desempenham um papel comparável ao da pintura de Shaba. As fotografias de férias, por exemplo, “contam uma história”, tanto num discurso de classe, como num discurso de família. Diz-se que os ícones russos (comprados por pessoas comuns) eram escritos, em vez de pintados. A pintura religiosa e a estatuária religiosa em geral – e, em especial, as imagens de reprodução barata à venda nos países católicos – são certamente menos valorizados como arte do que como recordações.

⁶⁶ Ver Jules-Rosette (1976b) que define a mensagem ideológica como “qualquer forma de comunicação que um grupo utiliza para se distinguir dos outros.”

⁶⁷ Uma afirmação semelhante é feita por Beinart (1968) a respeito da pintura mural decorativa nos bairros negros da África do Sul e de Moçambique.

⁶⁸ Naomi Ware tem uma abordagem semelhante na sua análise da música popular na Serra Leoa. Ware considera que a mistura dos estilos musicais simboliza não só o transcender das divisões étnicas dentro de um país, mas também uma consciência pan-africana ou pan-negra progressista, evidenciada pelo seu entusiasmo pela música soul e pelos estilos musicais originários de outros países africanos. Uma análise muito mais profunda e ampla dos estilos musicais e das identidades sociais, que infelizmente ainda não estava disponível quando escrevi este artigo, é o estudo de Chris Waterman (1986) sobre a música popular yoruba.

⁶⁹ Um aspecto salientado por Chris Kamlongera (1986), no seu estudo sobre uma forma aparentada, a dança malipenga do Malawi.

⁷⁰ Dá-se muito mais importância às canções nos trabalhos de outros autores que se ocuparam da dança beni e de outras formas aparentadas: por exemplo, Jones (1985)

sobre a dança mganda, Lambert (1962-63) sobre a dança beni, Mitchell (1956) sobre a dança kalela de Nambote (1983) e Kamlongera (1986) sobre a dança malipenga.

⁷¹ Trata-se de um aspecto muito importante para as abordagens funcionalistas à modernização: ver Banton (1957) e Little (1965) sobre as associações de dança temne de Freetown e Mitchell (1956) sobre a dança kalele, aparentada com a dança beni.

⁷² Um aspecto desenvolvido por David Anthony (1983), no seu estudo sobre a cultura popular em Dar es Salaam, entre 1865 e 1939.

⁷³ O que parece interessante nesta situação é que as estratégias usadas pelos autores de elite e os autores populares são idênticas: como se a opressão generalizada do regime de Banda tivesse criado um código secreto comum, através do qual se pudesse falar desses assuntos.

⁷⁴ O livro de John Collins (1976c) sobre os Jaguar Jokers, um grupo de teatro de variedades do Gana, mostra, com prosaica modéstia, como a harmónica dos blues foi adoptada pelas orquestras *highlife* – cada uma usufruindo do contacto mútuo – e como o seu valor de novidade, de elemento estrangeiro exótico, constituía tão só mais uma faceta do próprio exotismo dos Jaguar Jokers, quando percorriam as aldeias com os seus espectáculos urbanos fascinantemente novos e modernos. A sua visão do teatro de variedades, a partir de dentro (ou porventura, de uma perspectiva lateral, já que pareciam passar muito tempo adormecidos nas alas laterais) é uma demonstração dos benefícios da participação efectiva. Outros colaboradores deste tipo incluem John Chernoff no Gana, Gerhard Kubik no Malawi e Johnnie Clegg e Davis Coplan na África do Sul, todos eles membros de grupos musicais de diversos tipos.

⁷⁵ Foi assim que aprendi como operavam as convenções dos diversos géneros teatrais. Durante as discussões em torno do papel que poderia ser criado para mim, por exemplo, percebi que poderia representar a mulher de um oba (exotismo folclórico), mas não a mulher de um camionista moderno (realismo cómico). Aprendi também as convenções que regem a construção dos diálogos, já que as minhas deixas eram concebidas com um grande cuidado e uma profunda reflexão, quanto ao efeito pretendido.

⁷⁶ Tratava-se, em parte, de uma estratégia concebida para contrariar a reputação negativa do teatro, conferindo-lhe uma função moral e, em parte, sem dúvida, de uma herança dos tempos áureos da igreja. Mr. Adejobi costumava dizer que o seu trabalho não diferia do de um pregador: “Ambos pegamos numa história e extraímos dela uma lição.”

⁷⁷ Na minha análise de uma outra peça da mesma companhia (Barber, 1986), discuto em profundidade a questão da natureza do “conservadorismo radical” do teatro, relacionando-o com a mudança económica e social.