



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – ICS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA – DAN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

YURI PINTO FERREIRA

**Quais foram, na década de 1950, os elementos constituintes de uma música
“ganesa”?**

Brasília, 2020

YURI PINTO FERREIRA

**Quais foram, na década de 1950, os elementos constituintes de uma música
“ganesa”?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Wilson Trajano Filho

Brasília, 2020

YURI PINTO FERREIRA

**QUAIS FORAM, NA DÉCADA DE 1950, OS ELEMENTOS
CONSTITUINTES DE UMA MÚSICA “GANESA”?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Doutor. Wilson Trajano Filho

Avaliado em: __/__/2020

Aprovado em: __/__/2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Doutor. Wilson Trajano Filho (PPGAS/UnB-Presidente da banca)

Prof. Doutor. João Miguel Manzollilo Sautchuk (PPGAS/UnB)

Prof. Doutor. Lorenzo Gustavo Macagno (PPGAS/UFPR)

À minha mãe Tânia por, ao seu modo, sempre ter me incentivado.

Agradecimentos

Muitas pessoas e instituições foram fundamentais para que essa dissertação chegasse ao seu término.

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha mãe pelos anos de extrema dedicação a minha formação enquanto pessoa. Agradeço também ao meu padrinho por sempre sonhar comigo.

Aos amigos da Universidade Federal Fluminense, Mariana, André, Gabi e Gabriel pelas trocas constantes que traziam um ar refrescante ao cotidiano tão atarefado de um mestrando.

Aos amigos com os quais pude compartilhar as felicidades, angústias e frustrações durante meu processo de mudança e de estada em Brasília. Isa, Renatinha, Mariana e André.

Ana Ju, minha imensa gratidão por ter aberto a porta de seu lar para me receber em Brasília, me auxiliar nos momentos nos quais estive mais vulnerável e pelos nossos cafés descontraídos.

Minha eterna gratidão à Ana Amélia, mulher com a qual me encontrei no planalto central e que sonho em ser muito feliz ao seu lado. Só tenho a agradecer pelo carinho, compreensão e diálogos tão importantes em nossa relação.

Aos colegas e amigos que fiz no ECOA pelo companheirismo no mundo acadêmico que, por vezes, tende a ser solitário. Ficam registrados meus agradecimentos a nossa amizade e aos debates tão sadios e profícuos em nosso grupo de pesquisa. Obrigado pela parceria André, Vinícius, Chico, Geovana, Sara (minha amiga e companheira de natação), professora Andréa Lobo e professora Juliana Dias. Em especial às duas últimas que me auxiliaram em momentos angustiantes.

Aos amigos e professores Simone Silva, André Altoé e Elane Carvalho por sempre me motivarem.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Brasília pelo zelo e comprometimento acadêmico. Aos funcionários da secretaria pelo comprometimento com a aprimoração do PPGAS. Aos funcionários da Biblioteca Central da Universidade pela manutenção de um espaço propício ao estudo, acredito que frequentei mais a biblioteca do que meu próprio lar nestes últimos dois anos.

Ao professor Trajano por ser um exímio orientador e por conduzir este trabalho com maestria.

Ao CNPq pelo financiamento sem o qual a consecução desta obra não teria sido possível.

Resumo

O principal objetivo deste trabalho é compreender o processo que levou a “nacionalização” e “africanização” das práticas associadas ao *highlife* na década de 1950. Para tal propósito, fora retomado o contexto histórico do surgimento das práticas associadas ao estilo musical híbrido, o *highlife*, elaborado a partir da síntese de empréstimos de artefatos culturais presentes tanto nas Américas quanto na Europa. Como um estilo musical marcado por elementos africanos, caribenhos e europeus pode ter sido eleito o símbolo de uma nação? Com o objetivo de responder este questionamento, retomo o contexto histórico do período final do colonialismo que marcou a transição política da colônia Costa do Ouro para o país independente Gana no ano de 1957. Ao longo do texto, argumento no sentido de que a esfera da cultura popular foi central para a construção de um pertencimento à nação. Observo também que tal contexto fora marcado por indigenização das práticas associadas ao *highlife* que, ideologicamente, foram tomadas enquanto marcadores de uma distintividade “ganesa” e, por extensão, “africana”. Finalmente, exploro a partir de uma perspectiva crítica a ideologia que guiou este projeto de nação uma vez que, ao se opor no campo político ao império colonial, os autores deste projeto essencializaram as sociedades “africanas tradicionais”.

Palavras-chave: Nacionalismo. Cultura popular. Gana.

Abstract

The main objective of this work is to understand the process that led to the "nationalization" and "Africanization" of the practices associated with highlife in the 1950s. For this purpose, the historical context of the appearance of the practices associated with the hybrid musical style, the highlife, elaborated from the synthesis of borrowings of cultural artifacts present both in the Americas and in Europe, had been resumed. How could a musical style marked by African, Caribbean and European elements have been chosen as the symbol of a nation? In order to answer this question, I return to the historical context of the late period of colonialism that marked the political transition from the Gold Coast colony to the independent country Ghana in 1957. Throughout the text, I argue that the sphere of culture was central to give a sense of belonging to the nation. I also note that this context was marked by the indigenization of practices associated with highlife that, ideologically, were taken as markers of a "Ghanaian" and "African" distinctiveness. Finally, I explore from a critical perspective the ideology that guided this nation project because, in opposing the colonial empire in the political field, the authors of this project essentialized "traditional African" societies

Keywords: Nationalism. Popular culture. Ghana.

Lista de siglas e abreviaturas

A.W.A.M – Association of West African Merchants

A.Y.A. – Asante Youth Association

C.P.P. – Convention People's Party

C.Y.O. - Committee on Youth Association.

E.U.A. -Estados Unidos da América

MAP- Moslem Association Party

NLM- National Liberation Movement.

NPC - Northern People Congress

U.G.C.C. – United Gold Coast Convention

U.R.S.S. -União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

UNB - Universidade de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

Lista de Figuras

Figura 1 Fotografia dos membros da Accra Optimist Club em 1930. Fonte: Plageman (2013: 74)	63
Figura 2 Foto da Orquestra Winneba em 1920. Nota-se a partir dessa fotografia a utilização de vestimentas ocidentais como ternos, gravatas e sapatos por parte dos músicos. Fonte: Plageman (2013: 82)	66
Figura 3. Homens e mulheres se divertindo em um sábado à noite no Weekend-in-Havana na década de 1950. Nota-se a utilização de roupas mais informais que as utilizadas nos clubes sociais nas décadas precedentes. Fonte: (Plageman 2013: 2).....	70
Figura 4 A banda uhuru durante apresentação na década de 1960. Nota-se a intensa utilização da vestimenta "tradicional" fugu. Fonte: Plageman (2013:172)	85

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	5
Lista de siglas e abreviaturas	7
Lista de Figuras	8
Sumário	9
Apresentação	12
1. Capítulo Um. Teorias do nacionalismo e da cultura popular revisitadas a partir da transição política da colônia Costa do Ouro para o país independente Gana	23
1.1 Contexto político do pós- Segunda Guerra e as colônias na “África inglesa”.....	23
1.2. Os protestos de 1948 e as reformas constitucionais na Costa do Ouro.....	25
1.3 A indigenização do estilo musical <i>highlife</i>	32
1.4 Teorias da cultura popular revisitadas	35
1.5 Teorias da nação e dos nacionalismos revisitadas	41
2. Capítulo Dois. O surgimento do estilo musical híbrido <i>highlife</i> e a sua posterior indigenização. (1900-1950)	49
2.1 As matrizes musicais do highlife	50
2.2 As matrizes dramáticas dos <i>concert parties</i>	53
2.3. Concert parties: a era dos <i>trios</i> (1920 - 1945).....	58
2.4 Os clubes sociais e de literatura	61
2.5. A decadência dos clubes sociais e a emergência dos clubes noturnos.....	67
2.6. Artistas em trânsito: empréstimos e influências	75

2.7. A indigenização dos artefatos culturais e a tentativa de regulação da cultura popular.....	80
3. Capítulo três. A ideologia pan-africanista e a “personalidade africana”	88
3.1 Pan-africanismo: uma ideologia, diversas correntes.....	88
3.2 Kwame Nkrumah a análise do imperialismo europeu	92
3.3. O diagnóstico da ideologia europeia e a necessidade de retorno às convenções “tradicionais” do “africano”.....	96
Considerações Finais	108
Referências Bibliográficas.....	116

Apresentação

O objetivo deste trabalho é compreender o processo que levou a “africanização” das práticas associadas ao estilo musical híbrido *highlife*. A pergunta que guia este trabalho se refere a “quais seriam os elementos constituintes de uma música ‘ganesa’”. Para respondê-la, elaboro uma retomada do contexto histórico das modificações que ocorreram nos artefatos culturais associados a tal estilo musical, permeado de elementos tomados de empréstimos de vários lugares do globo, na década de 1950 marcada pela transição política da colônia Costa do Ouro para o país independente Gana¹. Em tal contexto, as práticas associadas esse estilo foram reivindicadas por seus produtores, consumidores e, é claro, nacionalistas, como *autênticas* e, por isso, “africanas” e “ganesas”. Finalmente, realizo o movimento de considerar a ideologia se associou aos itens da cultura popular a partir de uma perspectiva crítica.

Refletir sobre a escolha de um determinado tema de pesquisa é sempre desafiador. No entanto, em conversas com os colegas do departamento e demais amigos sempre surgia a pergunta: porque cultura popular em um contexto que não o brasileiro? Embora essa seja e sempre será uma questão em constante elaboração alguns elementos já racionalizados ajudam a compreender tal processo. A escolha deste objeto de pesquisa não deu por acaso e tem efetivamente relação com a minha biografia pessoal e profissional. Os elementos que subsidiaram essa escolha são anteriores ao próprio ingresso na turma de mestrado em Antropologia Social na Universidade de Brasília (UnB).

Um desses elementos encontra-se associado a uma disciplina intitulada “cultura política no Brasil” que fazia nos semestres finais da graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal Fluminense. Basicamente, a bibliografia apresentada pretendeu dar conta de como, em determinado momento histórico, a saber, nas décadas de 1960 e 1970 a discussão em torno da “cultura” se entrelaçava com a discussão do contexto político relativo à ditadura militar. Em tais obras, ficava claro a adoção de uma perspectiva extremamente libertadora das canções que pretendiam “despertar” o espírito “revolucionário” no “povo”, majoritariamente retratado como ribeirinhos, camponeses e proletários. Até a finalização de tal disciplina tanto o referencial teórico quanto as próprias produções musicais não haviam me provocado maiores indagações acerca da cultura popular, porém, colaboraram em grande medida para uma elaboração

¹ Etimologicamente o termo “Gana” se refere ao Império Gana, localizado em pleno Sahel, bastante ao norte, no século VII (Munson 1980).

posterior uma vez que compreendi que esta era uma das abordagens possíveis sobre cultura popular.

O outro elemento que subsidiou minha escolha pelo tema da cultura popular no contexto do continente africano também é anterior ao ingresso no curso de mestrado na Universidade de Brasília. Ele se constituiu em uma esfera muito menos sistematizada que uma disciplina, mas me colocou grandes questões. Por acreditarem que estudo nunca é demais, meus familiares me incentivaram desde cedo a estudar línguas estrangeiras, especialmente o inglês e o francês. Dessa maneira, desde a minha infância tive acesso ao aprendizado de tais idiomas. Assim, numa tentativa recente de manter contato com tais línguas, no caso em questão o francês, acabei por me aproximar das produções de artistas malineses. Ao entrar em contato com uma dessas produções tive, por assim dizer, meu mundo conceitual - pouco sistematizado - sobre cultura popular chacoalhou.

A composição de Amadou Bagayoko (2002) denominada *Les Temps ont Changé* me mostrou uma face totalmente desconhecida da cultura popular. Ao longo da música os intérpretes condenavam a “mudança dos tempos” onde os “valores desapareceram”, “as tradições desapareceram” e, por último, “os costumes desapareceram”. A frase que mais me chamou atenção foi a que demandava uma espécie de retorno às “tradições”. Explico-me. No caso em questão, trata-se de malineses, cantando em língua francesa e que frequentemente fazem parcerias com cantores franceses e norte-americanos utilizando de toda a gama de instrumentos musicais comumente utilizados na música popular ocidental. Frequentemente, me questionava como poderiam aqueles cantores demandarem o retorno às “tradições”, se adotavam elementos musicais e tecnológicos que vieram justamente da “mudança dos tempos” que, na composição musical, teria solapado os valores e os costumes. Achei essa perspectiva uma contradição em termos e, por isso, impossível de ser sistematizada intelectualmente.

O momento posterior à realização de tais indagações, fora marcado pelo ingresso no mestrado em Antropologia Social da Universidade de Brasília, reconhecido centro de formação antropológica. Uma das especialidades da casa, por assim dizer, é justamente o tratamento analítico dispensado às organizações e produções sociais do continente africano. Ao longo do primeiro semestre do curso, me questioneei: por qual motivo não tornar as produções musicais do continente africano objeto de análise na dissertação? Após tais questionamentos decidi encarar a tarefa. Gana tornou-se o lugar de estudo por escolhas mais pragmáticas que se associaram, em um primeiro momento, à uma maior segurança com relação ao domínio da

língua inglesa. Após a realização de algumas leituras, Gana apresentou-se como um excelente caso visto que fora um dos primeiros países africanos a se tornar independente, adicionado o fato que a independência da Inglaterra fora visto como um “espelho” em que as demais colônias africanas poderiam se guiar para alcançar a sua própria independência política.

O caso apresentado neste trabalho pretende refletir sobre o que foi considerado, no contexto da década de 1950, uma música “ganesa” e, por extensão, “africana”. Esclareço ao leitor que os dados apresentados neste trabalho não foram coletados por mim numa pesquisa de campo original, sendo, portanto, oriundos de trabalhos de vários outros autores que estudaram a emergência e a posterior indigenização do estilo musical sincrético/híbrido denominado *highlife*. Dessa maneira, as referências aos autores serão elaboradas com alguma economia e em situações específicas, de modo a garantir a fluidez do texto.

Como notado anteriormente, este trabalho pretende discutir “quais seriam os elementos constituintes de uma música ‘ganesa’”. Antes de dar prosseguimento à síntese dos capítulos que compreendem esta obra, é necessário pontuar alguns elementos quanto à pergunta a ser respondida. O primeiro é relativo ao fato de que a emergência dos artefatos culturais associados aos elementos “ganeses” e “africanos” é marcado historicamente, isto é, surgiu em um contexto histórico específico e a ele se encontra restrito. Somente a partir do contexto político de oposição ao jugo colonial, sobretudo a partir da Segunda Guerra até o ano da independência em 1957, é que se começa a desenhar de modo mais claro a atribuição ideológica de que certos elementos seriam “ganeses” e “africanos”. Assim, dificilmente os músicos e consumidores de tais práticas culturais, que se encontravam nas décadas iniciais do século XX, apreendiam suas produções como associadas a algum caráter distintivo como o “africano” e\ ou “ganês”.

Para responder a tal indagação este trabalho encontra-se segmentado em três seções. O **Capítulo Um** tem por objetivo explicitar os problemas e dilemas históricos ocorridos no período tardio da empreitada colonial britânica na porção territorial do continente africano que fora denominada Costa do Ouro e, após o processo de independência política tornou-se o país denominado Gana. Nesta seção explorarei os elementos constituintes da transição política desta colônia inglesa em que foi necessária a realização da nacionalização das práticas associadas ao estilo musical *highlife* com a finalidade de se contrapor ao jugo colonial.

Assim, o primeiro tópico deste capítulo é a análise do contexto político que marcou o período posterior à Segunda Guerra nas colônias africanas de língua inglesa, dando ênfase ao caso da Costa do Ouro, que foi marcada por uma série de reformas constitucionais até sua

independência. Neste tópico, explorarei as principais consequências que da Segunda Guerra na Costa do Ouro. Uma delas, se refere à intensa urbanização que marcou meados da década de 1940 e a década de 1950. Tal fenômeno deve ser contextualizado e, portanto, associado à Segunda Guerra. A eclosão do conflito armado, gerou novas necessidades econômicas e de transporte dos impérios coloniais em suas respectivas colônias. Para atender a essas novas necessidades, construiu-se ferrovias e estradas que demandaram um grande contingente de trabalhadores assalariados provenientes das áreas mais interioranas do continente. Ainda, tal contexto deixou explícito a existência de uma elite que tinha ascendido, décadas anteriores, no seio do regime colonial. Tal elite, foi responsável pela tomada de empréstimos de toda uma gama de artefatos culturais estrangeiros como livros, gravações de discos, revistas, bebidas alcoólicas danças, estilos de vestimenta e formas de sociabilidade e lazer. Além dos trabalhadores assalariados e da pequena elite que rondava a administração colonial, outro estrato social que neste contexto deve ser levado em conta era o das chefias tradicionais que, constantemente, entravam em conflitos com os segmentos urbanizados que detinham alguma educação formal.

No segundo tópico do capítulo, serão retomados os principais elementos que constituíram os protestos que ocorreram no ano de 1948 na Costa do Ouro e as reformas constitucionais que os sucederam. Nesta seção será discutido como um dos dois segmentos sociais que detinham mais influência sobre a administração britânica, a saber, o dos homens que detinham educação formal, foi o que mais conseguiu catalisar o sentimento de frustração da população e o direcionar contra os métodos da administração britânica. Desse segmento social, composto por elementos mais conservadores e mais radicalizados, emergiu a agremiação política *Convention People's Party* (C.P.P.), liderada por Kwame Nkrumah que arregimentou um grande número de adeptos e, assim, teve mais força política para negociar com os administradores coloniais mudanças constitucionais que culminaram no sufrágio universal e a posterior independência de Gana. O processo de arregimentação de pessoas na luta pela autonomia e independência será pormenorizado na terceira parte do capítulo um onde será descrito como as práticas associadas ao estilo musical *highlife* foram vinculadas pelo C.P.P. a um certo sentido de distintividade e à criação de um sentimento de pertencimento à nação. Assim, as práticas vinculadas a este estilo foram ideologizadas pelo C.P.P. de modo que o *highlife* passou a ser indicador da distintividade dos “ganeses” e, por extensão, “africanos”.

Como consequência de tais elementos, a quarta e a quinta parte do capítulo pretendem revisitar, a partir do caso da transição política da colônia Costa do Ouro para o país Gana, as

teorias da nação e do nacionalismo, assim como as da cultura popular. O propósito da retomada de tais teorias, a partir do caso de Gana, se dá pelo motivo segundo o qual nesse contexto histórico algumas excepcionalidades marcaram o surgimento de tal nação. De maneira divergente das abordagens sobre a nação e o nacionalismo que tomam o exemplo histórico da formação das nações europeias como o modelo ao qual as nações do “terceiro mundo” deveriam se espelhar (Badie & Birbaum, 1979), este trabalho toma um caminho diferente. Ao invés de olhar para o lado oficial do processo de construção nacional, frequentemente expresso nos documentos institucionais e nos discursos de agentes institucionais, este trabalho vai olhar para a interconexão entre a esfera oficial e a não-oficial, frequentemente presente nas expressões da cultura popular. Tal como se verá, a esfera da cultura popular permeada por produtores e consumidores de músicas, livros, revista, gravações, roupas e formas de lazer e sociabilidade se constituiu enquanto uma dimensão da vida fundamental na disseminação e aprofundamento de um sentimento de pertencimento à uma comunidade imaginada cujos contornos passou a ser o que é conhecido como Gana.

Neste mesmo capítulo também será feita uma discussão em torno de como a cultura popular tem sido abordada nas Ciências Sociais, mais especificamente, na Antropologia. Através de tal levantamento, ficará claro o fato de que as teorias produzidas para compreender essa dimensão da vida social observaram a produção e consumo dos artefatos da cultura popular a partir de polos dicotômicos. Essa visão binária, elaborava clivagens entre o que era considerado uma “alta” cultura, por oposição à “popular” e certos artefatos eram concebidos sob o rótulo de “modernos” em oposição ao “tradicionais”. Uma outra perspectiva dicotômica que esse trabalho pretende se afastar é a que divide os artefatos culturais oriundos da cultura popular ora como exclusivamente alienantes ora como puramente libertadoras. Como se verá ao longo deste trabalho, seguindo a sugestão de Trajano Filho (2018), a cultura popular é tomada como o lugar *par excellence* das ambiguidades da vida social.

O **Capítulo Dois** visa retomar o panorama histórico da cena cultural na Costa do Ouro especialmente na década de 1950. A sua primeira seção fará uma síntese histórica da constituição do estilo musical *highlife* baseada em estudos publicados por estudiosos de origens e formações diferentes. Como se verá, uma das principais matrizes formadoras desse estilo musical sincrético, começou a adquirir nítidos contornos a partir da presença britânica nas cidades de *Freetown*, *Cape Coast* e *Lagos* com a introdução das bandas militares (basicamente composta por instrumentos de sopro: metais, palhetas e flautas) pelo exército britânico. A partir da década de 1830, ao menos, Collins (2016) registra a fundação das *Native Orchestras* que se

inspiravam nas bandas militares e que também tomaram de empréstimo elementos musicais “ocidentais” como as polcas. Nos anos seguintes houve a incorporação de formas musicais caribenhas devido ao intenso fluxo de homens provenientes das Antilhas, recrutados pelos britânicos afim de que estes primeiros os auxiliassem na interiorização do domínio britânico naquela porção do continente. A síntese dos modos de se tocar os calypsos com os instrumentos de sopros provenientes das bandas militares deu origem ao proto-*highlife* denominado *adaha*. Tal estilo de se tocar, quando disseminado pelas áreas interioranas tomou a forma do *konkoma*, com a substituição dos caros instrumentos ocidentais pelos instrumentos locais, fundamentalmente, de origem Axanti.

Os reconhecidos marinheiros do grupo Kru, provenientes em sua maioria da Libéria, foram outros atores sociais fundamentais na introdução e disseminação da matriz musical que se tornara conhecida como *native blues* e *palm wine* que tinham por principal característica a técnica de se tocar violão com dois dedos (*two finger guitar*). Posteriormente, tal técnica foi incorporada aos estilos *kununku*, *akrodo*, *densim* e *osibi* comuns entre os fantes, resultando, por volta de 1900, na matriz *osibisaaba* composta por estilos de violão fantes, pela utilização de claves e da bateria *adakam*. Todos estes estilos eram tocados em tempos binários e ternários (respectivamente 4/4 e 6/8).

A terceira matriz musical presente no *highlife* se associa à dança de salão (*balroom dance*), que majoritariamente era composta por gravações de ragtime, *negro spirituals* e *balroom music*. Os contornos dessa matriz iniciaram-se no contexto da promoção de bailes de salão por parte de segmentos locais associados à administração local. Tal segmento, contratava orquestras de salão para a execução de músicas como rumbas, *foxtrots* e valsas em seus eventos noturnos. A década de 1920 foi marcada pelo crescimento tanto das orquestras de salão quanto dos clubes sociais e de literatura nas cidades que então se formavam e desenvolviam e é nesse contexto que surgiu o termo *high-life* para se referir ao ambiente em que indivíduos com considerável recursos financeiros e com boa educação se encontravam em tais bailes para beber colocar a conversa em dia e dançarem com suas companheiras. Além das amenidades que tais ambientes proporcionavam, eles também permitiam aos seus frequentadores exibirem-se aos seus pares, que frequentavam os mesmos recintos e para as pessoas que não tinham o seu capital econômico e social e se reuniam em frente dos clubes para verem as pessoas da *high-life* com seus ternos, gravatas, sapatos e, no caso das mulheres, vestidos.

Não somente na esfera musical encontram-se exemplos da incorporação de elementos estrangeiros nas práticas urbanas locais. Tal característica também foi comum ao desenvolvimento dos *concert parties* que serão analisados na segunda e terceira seção deste capítulo. A segunda seção pretende explorar os empréstimos de formas expressivas que foram realizados entre 1900 e 1945 e que, sintetizados, deram origem aos *concert parties*. A nomenclatura que se refere a tal forma expressiva é oriunda da incorporação de elementos estrangeiros. Com a intensificação da presença britânica, se tornou necessário para a administração colonial a instauração de um sistema escolar que visasse criar uma mão-de-obra minimamente qualificada para os anseios do império. Dado este fato, *concert* era o nome dado às exibições escolares que eram realizadas, principalmente, nas datas comemorativas como o *Empire Day*. Outras fontes de origem ocidental incorporada a esse tipo de exibição teatral foram, por um lado, a incorporação de um palco que separava os atores do público, elemento adotado nas exibições escolares, e, de outro, a incorporação das peças exibidas nas igrejas protestantes denominadas de *cantatas* que, por sua vez, cujos temas e mensagens tinham um grande apelo moral. A terceira influência ocidental provem dos filmes mudos ao estilo vaudevilliano que começaram a chegar na costa ocidental da África após a Primeira Guerra. Para além dos empréstimos de elementos ocidentais, cabe salientar o fato de que ao *concert Party* foram incorporados muitos artefatos culturais provenientes do grupo Akan. Tanto Collins (1976) como Cole (2001) indicam que a prática de contar as histórias Ananse e a dança *adowa* se encontram presentes nas apresentações dos *concert parties*.

A terceira parte do capítulo dois pretende dar conta de algumas modificações que ocorreram *concert parties*. Tais modificações sugerem um processo de diferenciação do público que, até meados da década de 1940, era composto por pessoas com algum grau de instrução formal e de domínio da língua inglesa. A partir daí, a composição desse público passou a ser mais diversa devido à possibilidade de trabalhadores assalariados e agricultores associados ao plantio de cacau, principal item de exportação para Grã-Bretanha, terem recursos para pagar valores fixos para assistir a tais apresentações. Ainda, a década de 1930 é marcada, como afirma Collins (1976), por uma crescente ênfase nos artefatos culturais oriundos do grupo Akan. Tal configuração, é concomitante à interiorização das apresentações dos principais grupos teatrais que, a partir desse momento passou a incorporar os elementos dos grupos locais em suas apresentações. Assim, o processo de indigenização de tais práticas levou a seus produtores e consumidores a conceberem tais execuções artísticas como cada vez mais “modernas”. Tal avaliação, retratada por Collins (1976), torna as divisões entre o “moderno” e “tradicional” cada

vez mais borradas e porosas. Não somente as apresentações teatrais se consolidaram como lugares de entretenimento.

Deste modo, o quarto tópico do capítulo dois terá por objetivo ressaltar os principais elementos que constituíram os principais lugares de sociabilidade na Costa do Ouro nas décadas que precederam a independência de Gana. O surgimento de uma pequena elite educada com cargos de baixo e médio escalão da administração colonial, possibilitou a emergência de um novo mercado consumidor, formado por indivíduos que podiam consumir uma gama de artefatos culturais estrangeiros como bebidas alcoólicas, roupas, livros e gravações musicais. Além disso, esse segmento social foi o responsável por promover os clubes de literaturas onde ocorriam frequentes reuniões nas quais seus membros tinham que demonstrar para os demais o domínio dos signos da cultura europeia como, por exemplo, saber escrever e falar, além de utilizarem um estrito código de vestimenta e etiqueta.

Tais clubes, emergentes na década de 1910, se tornaram os lugares mais efervescentes da cultura popular da Costa do Ouro até a década de 1930. Os membros desses clubes, passavam por um rígido processo de inserção nestes ambientes. As ocasiões desses encontros eram basicamente duas. A primeira era associada ao momento do dia posterior ao trabalho. Assim, entre o final da tarde e o início da noite, durante a semana os homens costumavam se encontrar em tais ambientes afim de relaxar através do encontro com os conhecidos onde também acontecia o consumo de bebidas alcoólicas e de gravações musicais. Outra ocasião marcante desses clubes, eram os bailes que ocorriam nas sextas e sábados nos horários mais avançados da noite. Em tais encontros, os homens iam acompanhados de suas mulheres para dançarem ao som das grandes orquestras de metais que reproduziam valsas e foxtrotes.

A quinta seção do capítulo dois apresenta as principais causas da decadência desses clubes de literatura entre os anos 1930 e 1940 onde ocorriam os bailes de salão. O paulatino crescimento dos bailes noturnos levou a uma clara mudança na composição dos músicos, do público, e dos principais estilos musicais que eram tocados em tais ocasiões. Na década de 1950, período do surgimento dos clubes noturnos, verificou-se a substituição das grandes orquestras por pequenas bandas com cerca de 4 músicos. Nesses locais, as danças de salão foram substituídas pelo *rock'n'roll* e, se antes, havia um estrito código de etiqueta e vestimenta, o novo público que passou a ser constituído por trabalhadores com baixas remunerações, que adotavam outros artefatos culturais ocidentais como as *t-shirts* e, no caso das mulheres, vestidos mais curtos que os utilizados nos bailes de salão.

A sexta seção do capítulo dois destaca que se a sociedade da Costa do Ouro estava aberta à incorporação de elementos musicais e práticas culturais europeias e americanas, ela também exerceu o papel, através de seus músicos e artistas, de disseminar tais influências nas demais colônias africanas vizinhas. Exemplo dessa influência foi registrada pela passagem da banda *Tempos* na década de 1950 pela Nigéria, Guiné e Serra Leoa.

Finalmente, o último tópico do capítulo dois visa compreender o processo gradual de indigenização do *highlife*, buscando sistematizar os elementos “autóctones” que foram incorporados a este gênero musical em contraposição à diminuição e apagamento de elementos “exógenos” nos anos que precederam a independência. Com isto, pretendo mostrar que na década de 1950 registrou-se uma tentativa ideológica de se indigeneizar alguns artefatos culturais que se configuravam nas cidades africanas a partir da confluência de elementos culturais heteróclitos, oriundos de várias partes do mundo. Dentre esses artefatos encontram-se o próprio nome do estilo musical *highlife* que tentou-se ser trocado por um termo nativo denominado *osibisaaba* em língua fante. Outro elemento foi a substituição dos ternos e gravatas comumente usados pelos músicos das bandas em suas apresentações por vestimentas “tradicionais” chamadas *kente* e *fugu*. Ainda, na década de 1950 tais peças do vestuário também começaram a serem utilizadas pelas lideranças políticas da Costa do Ouro. Finalmente, os artefatos culturais associados ao *highlife* foram utilizados pelo C.P.P. como mediadores de sua concepção ideológica, a principal delas, estava vinculada à concepção da *african personality*, que pregava a distintividade dos “africanos” com relação aos “europeus” baseada na perspectiva de que os primeiros possuiriam um “alto desenvolvimento moral” frente os últimos e, que o desenvolvimento de tais práticas auxiliariam na quebra das barreiras impostas pelo colonialismo, a saber, o mito da inferioridade de cor.

O **capítulo Três** analisa os elementos ideológicos que guiaram a indigenização do *highlife*. Com tal objetivo, na primeira parte faço uma breve síntese das correntes e principais personagens que marcaram a ideologia pan-africanista. A retomada desse elemento se dá pelo motivo segundo o qual o C.P.P. e o seu principal membro, Kwame Nkrumah, não foram os primeiros a pensar na libertação política das colônias africanas nem na possível associação entre os “povos do continente” para a construção do “pan-africanismo”. Assim, explicitarei brevemente as perspectivas adotadas por pensadores como Blyden, Williams, Crummel, Garvey e Du Bois.

O segundo tópico do capítulo tem como foco a análise de Kwame Nkrumah (1945) sobre o imperialismo europeu. Como se notará, o seu diagnóstico tem amplas ressonâncias com a análise de Lenin (2012) sobre as interações entre o modo de produção capitalista e a empreitada colonial. Em sua análise, Nkrumah identifica que a exploração econômica do continente africano esteve intimamente relacionada a uma ideologia que buscou inferiorizar os “africanos” pela cor de sua pele.

Posteriormente, adentro ao terceiro e último tópico do capítulo, mostrando que Nkrumah delega às artes a função de romper com tal perspectiva e fazer com que o povo “africano” retorne às “tradições” através do desenvolvimento de gêneros musicais como o *highlife* e outras práticas culturais associadas a ele. Segundo Nkrumah, tais práticas enfatizariam a criatividade do “povo africano” que lhe fora vilipendiada pela empreitada colonial. Assim, a ênfase em tais elementos provocaria uma redescoberta do que os nacionalistas chamavam “sociedade africana tradicional”. Finalmente, indico que os arquitetos do projeto de nação vencedor, dos quais Nkrumah é o principal representante, tomaram as sociedades “africanas tradicionais” como entidades mistificadas. Visto que, na perspectiva desse nacionalista, tais sociedades seriam desprovidas de hierarquias.

Não somente Nkrumah foi um político a postular uma africanização que, de acordo com a ideologia que lhe orientava, levaria ao surgimento de uma nação desprovida de qualquer tipo de hierarquia. Essa característica se fez presente em outros contextos de libertação política do jugo colonial no continente africano. Cabral (1974), por exemplo, diagnostica que o domínio colonial elaborou uma alienação cultural entre os setores indígenas da sociedade afim de criar um *gap* entre as elites indígenas, a *petite bourgeoisie*, e as massas populares. As primeiras, passaram por um processo de assimilação da mentalidade colonizadora e, a partir de al momento, passou a se considerar culturalmente superior aos demais segmentos da sociedade.

A principal estratégia para a libertação nacional seria realização um movimento de reconversão de mentes, especialmente da *petite bourgeoisie*, no sentido de africanizá-la. Ainda indica que, tal segmento poderia levar os elementos da cultura popular para a luta de libertação nacional, seja qual fosse a diversidade de “níveis” culturais presentes naquela sociedade. Finalmente, explicita que a cultura possui uma dimensão central no processo de combate ao domínio colonial, uma vez que o movimento de libertação nacional deve preservar os aspectos positivos de cada grupo social afim de que haja a possibilidade desses aspectos ganharem uma *dimensão nacional*.

As concepções que balizaram a compreensão de Cabral, Nkrumah e tantos outros nacionalistas do continente africano, com suas respectivas peculiaridades, parecem coadunar a perspectiva segundo a qual a cultura popular é tomada como a insígnia exclusiva da resistência.

No entanto, é necessário considerar a ideologia de tais nacionalistas a partir de uma perspectiva crítica. Trajano Filho (2006), elabora uma sistematização da historiografia produzida no contexto africano nas décadas de 1960 e 1970 que reiterou a perspectiva dos nacionalistas de que os signos da cultura popular como, por exemplo, as *tabancas*, seriam índices exclusivos da “resistência” ao jugo colonial. Ora, como argumenta o autor supracitado, tal assertiva não se sustenta devido a permanência de tal manifestação cultural em um período posterior à retirada do império português uma vez que não teriam mais ao que ou quem a se opor. Ainda, a resistência foi o elemento que permitiu a construção de uma narrativa que associasse o passado anterior ao colonialismo ao nacionalismo que, unidos, forneceriam um modelo de integração social baseado nas estruturas “horizontais” das sociedades pré-coloniais. (TRAJANO FILHO, 2006: 12)

Finalmente, a adoção de uma perspectiva crítica sobre a ideologia que se associou aos artefatos culturais produzidos no contexto dos nacionalismo na Costa do Ouro, me levou a adotar a posição teórica de que os itens da cultura popular, como se verá no decorrer deste trabalho, congregaram elementos ambíguos que não podem ser lidos pela perspectiva unilateral da “resistência”.

1. Capítulo Um. Teorias do nacionalismo e da cultura popular revisitadas a partir da transição política da colônia Costa do Ouro para o país independente Gana

Neste capítulo pretendo apresentar o contexto político que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial com especial ênfase aos acontecimentos históricos que marcaram a África Ocidental de colonização inglesa. Tal período, fora marcado por uma série de reformas constitucionais culminaram em uma transição política da colônia Costa do Ouro para o país independente Gana no ano de 1957. Contudo, se verá que levar em conta somente o aspecto institucional da formação da nação pouco informa sobre as mudanças sociais que aconteceram naquele período. Por conseguinte, será retomado o quadro geral da cultura popular da década de 1950 onde será explicitado o fato de ter havido a indigenização do estilo musical híbrido *highlife* que fora ideologicamente vinculado a uma distintividade “africana” e “ganesa”. Tal associação, me leva ao final deste capítulo a elaborar em seus últimos dois tópicos uma revisão tanto da literatura sobre a cultura popular como a da nação e dos nacionalismos.

1.1 Contexto político do pós- Segunda Guerra e as colônias na “África inglesa”

A década de 1940 é um momento de suma importância para a compreensão dos deslocamentos de poder, até então existentes, entre a maioria dos impérios coloniais e suas respectivas colônias. As consequências da luta entre os Aliados, representados por França, Inglaterra E.U.A. e, em um momento posterior a U.R.S.S., e o Eixo, representado por Alemanha, Itália e Japão, não ficaram somente restritas ao continente europeu visto que, os países do “velho continente” tinham mobilizado enormes contingentes populacionais de suas colônias para lutar em nome de suas respectivas nações alhures. Ainda, neste período houve um deslocamento entre as próprias forças dominantes onde os E.U.A. se posicionaram contra a manutenção do sistema de colonização perpetrado pelos europeus. Antes de me deter sobre as consequências da Segunda Guerra para as colônias do continente africano, é necessário esboçar algumas palavras sobre os impactos deste conflito para as colônias do continente asiático.

É sobretudo no Sudoeste da Ásia ocupado pelo Japão, aponta Grimal (1985), que as consequências da Segunda Guerra se fizeram presentes com uma maior intensidade, em um primeiro momento, no que diz respeito ao relacionamento das colônias com suas respectivas

metrópoles. A relativa facilidade com a qual os japoneses dominaram a Malásia, a Indonésia e a Indochina explicitou a fraqueza dos impérios coloniais na manutenção de seus respectivos poderes. Assim, a vitória nipônica nesta batalha pôde deixar dois elementos evidentes. O primeiro foi o relativo à quebra do mito da superioridade racial dos que até então governaram os asiáticos. O segundo diz respeito ao fato de que a vitória japonesa expôs que o Ocidente não detinha, a partir daquele momento, o monopólio da técnica e do militarismo.

Dessa maneira, os japoneses contribuíram em grande medida para a destruição das estruturas coloniais. Nas regiões que venceram, o exército nipônico executou todo o corpo administrativo europeu que estava nas colônias bem como as instituições que eles mantinham. Ainda, dada a insuficiência de pessoas para administrar as regiões conquistadas, foi necessário que os poderes coloniais delegassem as funções dos altos cargos da administração colonial para os representantes das elites locais que foram criadas e mantidas pelo próprio regime colonial. Ainda, no que concerne ao Sudoeste da Ásia, dada a derrocada das tropas dos Aliados nesse contexto, os nacionalistas representantes dessas elites locais, se aproveitando da fraqueza bélica de seus colonizadores, proclamaram a independência, como por exemplo, da República da Indonésia em 1945 e a República Democrática do Vietnam em 3 de setembro do mesmo ano.

Diferentemente das colônias do continente asiático, as da África Subsaariana não conheceram maiores impactos durante o referido conflito armado. Esse elemento se deve, na perspectiva de Grimal, ao fato de que as colônias localizadas no continente africano foram incorporadas na economia do conflito como fornecedores de matéria-prima e produtos alimentícios para a Europa. Outro fator que segundo o autor supracitado deve ser levado para a compreensão do efeito da Segunda Guerra no continente africano é o fato de que por proporcionar um maior investimento em infraestrutura como estradas, ferrovias e portos, as cidades das principais colônias se configuraram como focos de atração das pessoas que viviam nas áreas mais remotas em procura de trabalho assalariado. De 1935 até 1945, os habitantes de Dakar passaram dos 53.000 para cerca de 132.000 pessoas. Em Lagos, na Nigéria, nesse mesmo intervalo de tempo, a população passa dos 120.000 para os 180.000 habitantes. Em tais aglomerados, houve o desenvolvimento tanto de uma classe de comerciantes ricos como de uma classe de homens que foram inseridos na administração do aparato colonial.

A emergência das pequenas elites no seio da administração colonial permitiu que certos atores políticos como Nkrumah, Azikiwé e Senghor combinassem as qualidades “tradicionais” das sociedades africanas com as instituições do “ocidente”. Tais atores políticos, simbolizaram

para as suas respectivas colônias uma espécie de continuidade temporal da existência de uma África “tradicional” adensada com características de outras sociedades como a europeia. Na perspectiva de Grimal, os nacionalismos africanos se distinguiram dos que ocorreram no continente asiático de dois modos. O primeiro elemento é relativo ao fato de que não houve uma revolta aberta contra a dominação europeia, pelo menos como se verifica no caso de Gana, que reivindicasse a completa independência, mas sim o estabelecimento de um conjunto de medidas que, em um primeiro momento, poderiam equilibrar as relações de poder com a metrópole. Nos territórios de colonização inglesa, por exemplo, os nacionalistas conquistaram a independência através do jogo constitucional. Assim, pontua Grimal, para tais atores políticos a independência poderia ser alcançada através de modificações na constituição através da criação de “estados nacionais” nos limites do território colonial. Em 1943, por exemplo, é redigido o documento *La Charte de l’Atlantique et l’Afrique occidentale britannique* que continha uma série de reivindicações nacionalistas elaboradas um grupo de nigerianos organizados em torno da figura de Azikiwé.

O documento redigido por figuras em torno de Azikiwe fora uma espécie de resposta à Carta do Atlântico elaborada a partir da na convergência de interesses entre os E.U.A. e Grã-Bretanha. Ao redigirem o documento em conjunto, no período mais crítico da Segunda Guerra para os Aliados, Roosevelt e Churchill assinaram o referido documento em 4 de agosto de 1941 com vistas a firmar certos princípios sobre os quais eles fundamentaram suas esperanças para garantir um mundo com um melhor futuro. Um desses princípios era “o direito de cada povo escolher a forma de governo sobre a qual queria viver”. O direito dos povos à autodeterminação implicava, necessariamente, que fossem dados os direitos soberanos e o livre exercício do governo àqueles que tiveram os direitos privados pela força. É nesse contexto que *La Charte de l’Atlantique et l’Afrique occidentale britannique* demandava a substituição das instituições representativas por um sistema de governo direto e o direito de cada território dependente de estabelecer, depois de um período probatório de 5 anos, a escolha de seu estatuto na *Commonwealth*. Explorados os elementos mais gerias do contexto da Segunda Guerra, no próximo tópico explicitarei como essas reformas constitucionais se deram na então colônia Costa do Ouro.

1.2. Os protestos de 1948 e as reformas constitucionais na Costa do Ouro

Neste momento proponho lançar luz sobre as características, apontadas por Grimal, no que concerne às demandas por mudanças constitucionais que ocorreram no período colonial tardio que marcaram na transição da colônia britânica Costa do Ouro para o país independente Gana. A reforma constitucional proposta por Burns, indica Austin (1970), pretendeu responder às demandas por maior influência política por parte de dois segmentos sociais que compunham a Costa do Ouro naquele contexto. O primeiro grupo era composto pelos *chiefs*, homens que foram instituídos pelos britânicos como representantes das autoridades nativas e a *intelligentsia*, representantes de determinado segmento da população urbana que possuía cargos em postos médios da administração colonial. Tal segmento, também fora o responsável por, naquele contexto, capitalizar politicamente um status diferenciado entre a população urbana por consumir determinados elementos da cultura popular como livros, revistas, discos e vestimentas, oriundos de contextos exógenos à Costa do Ouro. Tanto os *chiefs* quanto os representantes da *intelligentsia* - cujo principal representante fora J.B. Danquah - batalharam pelo poder e posições de prestígio na administração colonial. Outro segmento de considerável importância fora os *school-leavers*, em sua maioria esse grupo social era composto por homens que habitavam nas principais cidades como Kumasi, Cape Coast e Accra que tinha como principal característica a formação incompleta em termos de educação formal, com isso, eram os que tinham na sociedade colonial urbana as piores remunerações e que mais sofriam com pressões inflacionárias.

De acordo com Austin (1970), a reforma proposta por Burns em 1946 desagradou, sobretudo, os setores da *intelligentsia* da Costa do Ouro que pretendiam eleger a maioria das cadeiras disponíveis para o *Colony Joint Provincial Council of Chiefs*. No entanto, o pleito para a composição do referido órgão se caracterizou como uma derrota para os setores da *intelligentsia* uma vez que, de um total de 9 postos tal segmento conseguiu eleger somente 2 representantes. Dessa maneira, um dos maiores representantes da *intelligentsia*, J.B. Danquah decide fundar a agremiação *United Gold Coast Convention* (U.G.C.C.) com o propósito de garantir os meios constitucionais legítimos para que o controle exercido pelo poder colonial fosse transferido para as mãos do “povo” no menor tempo possível. A carta de fundação deste partido político postulava a necessidade de que as pessoas a serem eleitas para representar o “povo” no *Legislative Council* possuíssem competências educacionais consolidadas em clara contraposição aos elementos que guiaram a eleição dos chefes “tradicionais”. Acrescido desse fato, dois fatores históricos devem ser levados em consideração para uma melhor compreensão do período final do colonialismo britânico na Costa do Ouro. O primeiro está relacionado às

queixas de produtores de cacau no que se refere ao tratamento dispensado pelo governo colonial para tratar da praga que acometia, naquele contexto, a maioria das árvores do referido fruto. O segundo fator se relaciona ao contexto de dificuldades econômicas dos indivíduos que viviam nos principais aglomerados urbanos devido ao drástico aumento de preços dos bens manufaturados que houve no período pós-guerra.

No final do ano de 1947, os agricultores de cacau tanto na região administrativa *colony* como na região *ashanti* estavam em uma relação de hostilidade aberta aos administradores coloniais. O conflito, deveu-se, sobretudo, ao tratamento que os administradores coloniais desenvolveram para lidar com o adoecimento das plantações, a saber, o extermínio tanto das plantas que claramente estavam infectadas bem como das que não estavam nessa situação. Essa medida gerou fortes contestações uma vez que, na perspectiva dos agricultores, as árvores não deveriam ser cortadas em sua totalidade, mas, somente as partes que visivelmente estavam afetadas. Assim, os agricultores foram buscar apoio entre os partidários do U.G.C.C. Assim, nesse contexto, esses dois segmentos populacionais passaram a protestar contra as ações do governo colonial e adensar tais demandas com a reivindicação pelo “autogoverno no menor tempo possível”. A praga que acometeu os cacauzeiros não teve consequências somente para as populações rurais. Os segmentos urbanos também sentiram o efeito da destruição das plantações. A escassez de tal produto no mercado levou ao aumento do preço dos produtos que eram manufaturados na Grã-Bretanha pelo tipo de comércio que os impérios estabeleciam com suas respectivas colônias.

Tal contexto, entre os anos de 1947 e 1948, fora marcado por um aumento entre 25% e 45% dos preços de produtos manufaturados. Ainda, o aumento do dinheiro em circulação – ocasionado pelo encarecimento do cacau – também afetou o custo dos alimentos locais. O descontentamento com o aumento no custo de vida fora canalizado por certas lideranças de forma a culpar as companhias de comércio que detinham o monopólio desse negócio como, por exemplo a *United Africa Company*. A principal acusação era a de que os importadores que se encontravam associados à *Association of West African Merchants* (A.W.A.M.) estariam manipulando o preço dos produtos essenciais à população. Em outubro de 1947 Nii Kwabena Bonne II, um homem de negócios que habitara em Accra, iniciou a promoção de uma campanha de boicote que está diretamente relacionado aos protestos de fevereiro de 1948.

Apesar de realizar apelos perante ao governo colonial, Nii Bone não conseguiu apoio para mudar tal quadro. Portanto, ele convocou um boicote nacional a ser realizado em uma

segunda-feira na data de 24 de janeiro de 1948. Para que a efetividade de tal mobilização fosse a maior possível Nii Bone estabeleceu comitês em toda a colônia. Assim, se estabeleceu uma convergência de apoio entre os chefes tradicionais, principalmente os axantis, para a causa em demonstração de inconformidade com a política empreendida pelo governo colonial. O boicote teve lugar no dia 24 de janeiro de 1948 e se estendeu por, praticamente, um mês. Como dito anteriormente, a principal demanda se relacionava aos altos preços cobrados por itens essenciais do cotidiano. Somente em 20 de fevereiro de 1948 um acordo fora firmado com o *Chief Secretary* para que houvesse uma diminuição dos lucros das empresas de comércio britânicas de 50% até 75%. Assim, com a introdução dos novos preços os boicotes foram se desfazendo. Austin nota que, apesar de inicialmente os boicotes se dirigirem a uma demanda bem específica, a diminuição de preços de produtos manufaturados, a agremiação U.G.C.C. buscou capitalizar politicamente através de tais protestos.

Durante os meses iniciais de 1948, tanto Danquah como Nkrumah – nacionalista que após realizar importantes atividades intelectuais e políticas nos E.U.A. e na Grã-Bretanha² retornou à Costa do Ouro- viajaram através de toda a colônia para disseminarem a ideia do direito ao autogoverno. Embora não houvesse o apoio formal de Nii Bone, a associação *Asante Youth Association* (A.Y.A.) – a ele vinculada – apoiou os esforços políticos da U.G.C.C. No mesmo dia em que houve o estabelecimento de um acordo entre as partes, uma multidão marchou em direção ao *Palladium Cinema* localizado em Accra. As reivindicações de tais pessoas, que incluíam ex-veteranos de guerra, se relacionavam a precariedade econômica enfrentada pela população. Após iniciado, a multidão composta por cerca de 2.000 pessoas fora em um primeiro momento, autorizada a se direcionar ao Forte de Christiansborg. No entanto, nessa ocasião estabeleceu-se um tumulto entre as forças policiais, que alegaram a quebra de um acordo referente o trajeto a ser feito. O desfecho trágico desse evento fora que os policiais abriram fogo contra os manifestantes, o que levou à morte, entre outros, de um ex-veterano de guerra, o sargento Nii Adjetey. Como resposta, os manifestantes saquearam e atearam fogo nas lojas de proprietários europeus e das que estivessem associadas à *United Africa Company*.

As notícias de tal manifestação correram com rápida velocidade na Costa do Ouro e, em seguida, foram convocados novos protestos na cidade de Kumasi o que ocasionou a necessidade, por parte da administração colonial de declarar estado de emergência na colônia.

² A Grã-Bretanha, enquanto uma metrópole colonial, fora um dos principais fóruns de debates utilizados por lideranças caribenhas, norte-americanas e africanas para explicitar e reivindicar mudanças nas políticas coloniais. Tal centralidade é discutida por Adi (2000)

O saldo dos protestos que ocorreram entre 28 de fevereiro e 16 de março de 1948 foi a da morte de 29 pessoas e de acusação de outras 200 por se mobilizarem contra as práticas da administração colonial. Entre os homens que foram acusados de promover tais mobilizações estavam Danquah, Nkrumah, Akufo Addo, Ofori Atta, Ako Adjei e Obetsibi Lamptey. Tais acusados ficaram sob custódia até que uma comissão vinda de Londres, a *Watson Commission*, averiguasse a falta de indícios para a manutenção da prisão desses homens.

A detenção de tais atores políticos teve importantes repercussões no âmbito da sociedade. Ao mesmo tempo em que os líderes da U.G.C.C. tiveram um aumento de popularidade, os distúrbios de 1948 deixaram explícitos algumas diferenças de tomada de posição política referente à administração colonial. Naquele contexto, a U.G.C.C. aglutinava diferentes setores como, por exemplo, os *chiefs*, a *intelligentsia* composta pelos membros mais velhos e, de outro lado, os jovens que estavam associados, fundamentalmente, à figura de Kwame Nkrumah.

Assim que os protestos se iniciaram o *Standing Committee* do *Joint Provincial Council*, constituído por 12 *chiefs*, enviaram mensagens de lealdade ao governo colonial e que viam com “bons olhos” as medidas tomadas para a restauração da ordem. De maneira similar, os *chiefs* axantis também divergiram das atitudes tomadas pelos jovens da *Asante Youth Association* (A.Y.A.) por estarem envolvidos nos distúrbios. Embora em um primeiro momento tivessem sido acusados de promover os protestos, os principais líderes do U.G.C.C. (exceto Nkrumah), passaram a apoiar o posicionamento adotado pelos *chiefs* da necessidade da retomada da ordem pública. Dada a gravidade dos protestos, a Grã-Bretanha passou a aceitar a realização de uma nova reforma constitucional que deveria ser elaborada a partir de um comitê local. Assim, as principais lideranças políticas daquele contexto aceitaram a proposta de Londres e passaram a integrar o *Committee on Constitutional Reform* através do ministro da justiça Coussey. Apesar desses esforços, o líder político Nkrumah não havia sido convidado pela administração colonial para compor tal colegiado. No decorrer de alguns meses, Nkrumah foi se distanciando cada vez mais do U.G.C.C. e se aproximando de associações ligadas à juventude como a *Committee on Youth Association* (C.Y.O.) formada por K.A. Gbedemah e Kojo Botsio. Os diferentes interesses entre Nkrumah e dos demais dirigentes do U.G.C.C. provocaram a dissidência deste primeiro que, em 1949, formou o *Convention People's Party* (C.P.P.) sustentado pelo lema “autogoverno já”.

O relatório elaborado por Coussey levou a promulgação, em dezembro de 1950, de uma nova constituição na qual se expressou a necessidade da realização de novas eleições para o *legislative council* que, a partir de 1951, fora transformado na *National Assembly*. Também em 1951 fora realizado um novo pleito através em um complexo sistema eleitoral que combinou sufrágio direto, indireto e o desejo de cada conselho territorial. Outra alteração foi realizada no conselho consultivo do governador da colônia. Se, em um momento anterior à proposta elaborada por Coussey, o conselho executivo possuía uma atribuição meramente consultiva, a partir de 1951 ele fora transformado no principal instrumento de governo. Ainda sobre a autoridade do governador, tal órgão congregava cerca de três membros europeus nomeados pelo *Colonial Office* e cerca de oito membros representativos dos “africanos” escolhidos por pelos deputados.

As eleições que ocorreram sobre a agenda da constituição elaborada por Coussey foram primordiais para o estabelecimento do C.P.P. como uma força política na Costa do Ouro. Tal agremiação, obteve 34 do total de 38 cadeiras que compreendiam os representantes tanto das regiões rurais quanto das urbanas, assim, compondo a maioria do parlamento. Nkrumah, que conquistou cerca de 20 mil votos, tomou posse como o líder do *government business*. Posteriormente, tal atribuição fora transformada no cargo de *prime minister*. Uma vez eleito, Nkrumah se comprometeu junto à Londres que iria empregar todos os esforços para que, dentro da constituição, a colônia Costa do Ouro conseguisse a independência de sua metrópole. Em tal contexto, Londres não realizou muitas oposições à declaração de Nkrumah e que um dos pré-requisitos para tal objetivo seria o fato de que os direitos do “povo” e dos *chiefs* fossem levados em consideração.

De tal forma, ao exercer o papel de liderança Nkrumah convida os conselhos territoriais, dominados politicamente pelos *chiefs*, os partidos e grupos políticos a apresentar, por escrito, suas perspectivas em torno de uma nova constituição a ser elaborada. O resultado da reunião desses atores políticos levou a confecção de um documento, aprovado por maioria legislativa em julho de 1953, que estabelecia as principais proposições e as medidas constitucionais e administrativas a serem aplicadas no período de transição para a independência. Em 1954 aconteceram novas eleições legislativas que reiteraram o sucesso político do C.P.P. no pleito anterior que conquistou 74 cadeiras de um total de 104. No entanto, a confirmação de tal sucesso levou a uma tensão política com outras associações, tais como: *Nothern People Congress* (NPC) que elegeu cerca de 12 deputados, o *National Liberation Movement* (NLM) e agremiações de

viés religioso como o *Moslem Association Party* (MAP). Tais agremiações se opuseram no nível ideológico ao C.P.P. por pregarem uma espécie de particularismo tribal, ou, como nos termos de Nkrumah demandas de origem “tribalista” em clara oposição a ideia de *unidade nacional* proposta pelo C.P.P.

Mesmo com a presença dos movimentos oposicionistas, o *Colonial Office* delegou ao C.P.P. a elaboração de um projeto de constituição que fosse descentralizado e que respeitasse os direitos das minorias e os *chiefs*; o acesso à independência teria esse preço em contrapartida. Assim, Nkrumah conseguiu costurar um acordo em que fossem respeitadas as garantias legais aos *chiefs* regionais. No entanto, essas concessões geraram novas exigências. Assim, para garantir uma maior representatividade o governador, subordinado à Coroa, propôs uma nova eleição em 1956. Consequência deste novo pleito foi a conquista de 72 cadeiras de um total de 104 por parte do C.P.P. Após inúmeras negociações, o *Colonial Secretary* obteve do governo da Costa do Ouro uma última emenda à ser introduzida na nova constituição: a instauração das assembleias regionais em cada uma das cinco divisões administrativas que seriam imbuídas de poderes efetivos constituindo-se, cada uma com uma cadeira para os *chiefs* e que toda modificação na constituição deveria ser aprovada por cerca de dois terços do parlamento a ser constituído em Accra, depois de passar por cerca de dois terços dos membros das assembleias regionais. Assim, apesar da tentativa de boicote da oposição a Costa do Ouro se tornaria um país independente, atendendo pelo termo Gana a partir de 6 de março de 1957.

Apesar da análise de Austin revelar alguns elementos referentes às mudanças sociais e institucionais que aconteceram no período que antecedeu a independência da Costa do Ouro ela não contribui para a compreensão do processo da independência que não se encontra assentado nas mudanças oficiais. Assim sendo, no próximo tópico considerarei o contexto da nacionalização de determinados artefatos que se associam à esfera da cultura popular. Mais especificamente, lidarei com o processo de nacionalização das práticas vinculadas ao estilo musical *highlife* que fora guiado pela ideologia da *african personality*. A convergência dessas duas esferas, a saber, do nacionalismo, com a da cultura popular fornece novos elementos para as teorias da nação e do nacionalismo uma vez que os elementos da cultura popular revelam processos sociais que não se encontram presentes na dimensão oficial no surgimento das nações.

1.3 A indigenização do estilo musical *highlife*

Para a compreensão das consequências da nacionalização do estilo musical *highlife* para as teorias da cultura popular e do nacionalismo cabe realizar a exploração de dois contextos históricos específicos que marcaram a constituição do estilo musical supracitado. O primeiro momento histórico diz respeito à constituição do *highlife* como um estilo musical híbrido, isto é, surgido da síntese – elaborada através do desenrolar histórico – de elementos heterogêneos tomados de empréstimos das sociedades europeias, caribenhas e africanas. O segundo momento se refere a indigenização das práticas associadas a este mesmo estilo musical com a finalidade política da constituição de uma nação *autenticamente* “africana”. A consideração desses dois momentos históricos e, especialmente, o último que foi marcado tanto pela indigenização de certos artefatos culturais como por tentativas de regulações da esfera da cultura popular, revela a profícua vinculação dos estudos sobre cultura popular que podem ser incorporados às teorias da nação e do nacionalismo para os países que saíram do jugo colonial, no caso analisado em Gana especialmente.

O momento inicial da constituição do *highlife* como um estilo musical híbrido é marcado por diversos fluxos culturais. Um desses fluxos se estabeleceu justamente através da ostensiva presença britânica, a partir de 1821, na porção territorial do país que viria a se chamar Gana em 1957. Em tal momento, o exército britânico utilizou-se das bandas de metais e pífanos para anunciar presença e “pacificar” vilarejos nas regiões costeiras que viriam a se tornar as cidades de Cape Coast, Lagos e Freetown. Collins (2016), indica que a partir do ano de 1873 as músicas tocadas pelos recrutas locais foram misturadas com formas musicais provenientes do Caribe dado o envio de homens desta porção insular para a costa oeste do continente africano com o objetivo de facilitar a interiorização do domínio britânico através do exército. Em tal contexto, a associação dos instrumentos de metais e pífanos com as maneiras de se tocar tomadas de empréstimos dos caribenhos deram origem ao proto-*highlife* *ahada*. Ainda, tal estilo de se tocar quando se disseminou pelas regiões interioranas da colônia, deu origem a uma variante denominada de *konkoma* que, por sua vez encontra-se presente entre as práticas musicais, associadas ao grupo Akan, denominadas de *akyewa* e *asaadua*.

Outro fluxo que provocou a tomada de mis empréstimos de formas musicais fora proporcionado pelos exímios marinheiros do grupo Kru provenientes da Libéria que foram um dos principais segmentos a serem recrutados para guiar os navios britânicos – nesse contexto

uma das moedas de troca pelo trabalho eram os instrumentos ocidentais como *concertina*, *accordion* e *mandolim* - até as cidades banhadas pelo atlântico da Costa do Ouro. Ainda, tais marinheiros foram os responsáveis por criarem a técnica *two finger*, referente a maneira pela qual se realizava a mistura de elementos provenientes dos alaúdes locais. Tal técnica, fora reelaborada pelos frequentadores dos bares portuários com estilos musicais Fante - *kununku*, *akrodo*, *densim* e *osibi* -que originaram, de acordo com Collins (2016), a matriz *native blues* e *palm wine* do *highlife*.

O terceiro fluxo que permeou a constituição do estilo musical *highlife* se associa ao consumo de gravações de *ragtime*, *negro spirituals* e *balroom music* na costa oeste do continente africano por parte de uma pequena elite que, através de sua incorporação à administração colonial, podia adquirir uma série de itens importados como revistas, livros e bebidas. É no contexto de um intenso consumo de artefatos culturais provenientes da Europa que se fundaram as primeiras orquestras musicais como a *Excelsior* em 1914 e a *Jazz Kings* em 1916 que promoviam os estilos como foxtrotes, *quiqcksteps* e valsas. É em tal contexto, da execução musical das orquestras nos clubes sociais, que o termo *highlife* emerge. No capítulo dois será retomado de forma mais profunda o contexto do surgimento de tais fluxos. Elemento essencial que o leitor deve reter deste tópico é o fato da clara constituição do *highlife* enquanto um estilo musical híbrido, surgido da síntese de vários itens da cultura europeia, caribenha e africana que se encontraram naquela porção da costa do continente africano.

Esclarecidos, de maneira breve, os elementos constituintes de um estilo musical híbrido, o *highlife*, neste momento retomo as tentativas ideológicas de “africanização” do referido estilo com a finalidade de erigir uma nação. Tal contexto, contou com a participação ativa da agremiação política C.P.P – fundada por Kwame Nkrumah - na década de 1950, portanto, em um momento anterior à proclamação da independência frente à Grã-Bretanha. Plageman (2013) argumenta no sentido de que os membros do C.P.P. buscaram, naquele contexto, capitalizar politicamente sobre as práticas associadas à cultura popular com vistas a relacioná-las ao sentimento anti-imperialista que começara a se disseminar entre a população devido ao aumento no custo de vida nos aglomerados urbanos no contexto que sucedeu a Segunda Guerra.

O sucesso político do C.P.P. nas reformas constitucionais que ocorreram na década de 1950 se relaciona intimamente com o fato da associação de sua ideologia – assunto a ser debatido com maior profundidade no terceiro capítulo- à uma grande quantidade de artefatos da cultura que, naquele contexto, se relacionaram com a evocação de uma distintividade

histórica que, concomitantemente, apelava à noções que ultrapassavam fronteiras étnicas, geracionais e geográficas. Nos comícios promovidos na década de 1950, os líderes do C.P.P., utilizaram tanto as músicas como as danças associadas ao *highlife* de maneira a unir uma reivindicação popular à sua ideologia política. Ao mesmo tempo em que eram usados como um meio para transmitir suas mensagens, o canto e a dança, serviram como elementos que possibilitaram a disseminação da ideologia da *african personality* amplamente divulgada por Kwame Nkrumah. Na perspectiva deste político, ao dançar no embalo dos sons do *highlife* os habitantes da Costa do Ouro estariam se mobilizando para a libertação do jugo colonial (Plageman, 2013). Ao mesmo tempo em que as práticas associadas ao *highlife* foram vinculadas ao projeto de nação do C.P.P. ocorreu o movimento de conferir ênfase aos elementos “africanos” desse estilo musical e de diminuição e apagamento dos elementos culturais exógenos que iriam, na perspectiva de seus ideólogos, contra os valores *morais* da África “tradicional”. Tal movimento, que compreendo pelo termo de indigenização, é sumariamente explícito nos anos que precederam a independência do país.

Esse fenômeno, pode ser compreendido a partir da tentativa de membros do C.P.P. “purificarem” alguns elementos da cultura popular. O que fora mais debatido naquele contexto foi a introdução do *rock’n’roll* nos anos finais da década de 1950 em ambientes relacionados ao estilo musical *highlife*. Plageman (2013) indica para a existência de documentos que circularam entre os integrantes do C.P.P. no qual eles indicariam uma grande preocupação com os clubes noturnos que eram compreendidos como lugares de “promiscuidade sexual” e “intoxicação por álcool”. Tamanho era o ímpeto por controle dessa esfera da vida social que, na década de 1950, fundou-se o *Department of Social Welfare and Community* com o claro objetivo de diminuir a execução das músicas e práticas associadas ao *rock’n’roll* e promover as expressões artísticas “tradicionalistas” que na visão dos ideólogos estariam em consonância com o alto desenvolvimento “moral” dos “africanos”.

No capítulo dois, tais tentativas de regulação da esfera da cultura popular serão tratadas com maior profundidade. O que importa reter deste tópico é a transformação de um gênero musical híbrido, marcado pela síntese de influências europeias, caribenhas e africanas, justamente no contexto de reivindicação pela independência política da Grã-Bretanha. Esses dois fenômenos, que são concomitantes, não se configuram como uma mera coincidência. Na verdade, eles expressam a clara vinculação política que ocorreu naquele momento histórico da esfera da cultura popular com determinada perspectiva ideológica que objetivava erigir uma nova nação. Ora, a novidade que o caso da transição da colônia Costa do Ouro para o país

independente Gana apresenta, merece ser revisitada à luz tanto das teorias da cultura popular bem como da nação e do nacionalismo. No próximo tópico irei explorar as convergências e limites que o caso de Gana apresenta quando vista em relação com tais teorias. Iniciarei o próximo tópico tratando dos modelos teóricos que exploraram a cultura popular e, posteriormente, sobre os que lidaram com a emergência das nações e dos nacionalismos.

1.4 Teorias da cultura popular revisitadas

Antes de adentrar propriamente no campo de discussão relativo à cultura popular é necessário pontuar que o lócus de investigações dessa esfera da vida social encontra-se, sobretudo, nos aglomerados urbanos que surgiram em África no meio do século passado. Por tal motivo, embora essa não seja a ênfase deste trabalho, cabe realizar um preâmbulo e pontuar que desde a década de 1940 antropólogos vêm trabalhando em contextos urbanos e multiétnicos. Para ficar no contexto de trabalhos realizados na África de colonização inglesa explicito os seminais trabalhos de Gluckman (2010) e Mitchell (2010). O caso com o qual este trabalho lida, a saber, a emergência de um gênero musical crioulo, o *highlife*, e suas práticas associadas que, posteriormente, foram transformados em um estilo “africano” e, por extensão, “tradicional” e *autêntico* converge em grande medida com a teoria de Hannerz (1987) referente à criouliização das formas culturais. Veremos nos parágrafos seguintes as formulações que Hannerz elaborou para essa esfera da vida social.

As formulações de Hannerz acerca da cultura popular iniciaram-se, justamente, no momento em que o referido autor verificou a existência com os modos de vida e pensamento que emergem na confluência das culturas “indígenas” e “importadas”. Esses modos de vida e pensamentos se mostram principalmente nos mercados, clubes noturnos, nas estações televisivas e nos jornais. Do ponto de vista de Hannerz, muitos dos aspectos dessa confluência que apresenta um alto grau de articulação com o tráfego internacional de significados acabam sendo negligenciados pela teoria antropológica – os motivos para esse tipo de coisa serão explicitados em um momento posterior.

Na perspectiva de Hannerz, a Nigéria se configura como um claro exemplo no qual uma rica gama de diferentes produções culturais como estilos musicais entre eles o *afro-beat* e o próprio *highlife*, produções literárias, estilos de se vestir, comer e beber, que se encontram em

intima relação e articulação com as formas culturais provenientes do “ocidente” que são incorporados ao cotidiano dos indivíduos. Assim, as estruturas sociais combinam variados elementos tanto das culturas locais quanto do fluxo internacional da cultura, o que leva a produção de novas sínteses. Ainda, Hannerz propõe a perspectiva segundo a qual o compartilhamento cultural proporciona uma complexificação das culturas enquanto sistemas de significados e não como uma mera replicação de uniformidades. Ora, a análise que Hannerz propõe para os artefatos culturais em seu modelo teórico se adequa em grande medida ao contexto histórico do surgimento do estilo musical *highlife* e suas práticas associadas uma vez que eles condensam uma grande gama de artefatos culturais de variados lugares do globo. Como pontuado anteriormente, esse estilo fora influenciado por matrizes caribenhas com a introdução de calypsos, por matrizes europeias a partir da entrada de gravações de quicksteps e waltzes e por elementos propriamente “africanos” como a introdução da técnica *two finger* por parte dos marinheiros Kru da Libéria que, adensados com os estilos musicais do grupo Akan, originou o estilo *native blues* e *palm wine*.

Uma das consequências da perspectiva adotada por Hannerz é que as culturas não podem ser mais compreendidas enquanto entidades autônomas, desvinculadas dos contextos sociais de sua (re) produção, mas que elas são melhores compreendidas a partir de uma perspectiva processual onde existe, de um lado, os significados recebidos e, de outro, experiências e interesses que geram tensões através de uma confrontação de perspectivas. Desse modo, é difícil elaborar a caracterização das culturas como elementos “estáveis” e coerentes.

De outro lado, Hannerz pontua para a existência de estudos que tem afirmado a necessidade de se levar em consideração o fato, segundo o qual, este mundo é permeado por coisas que estão em constante movimento e se misturando, trata-se de um mundo em criouliização. Assim, essa noção oriunda da sociolinguística pode ser utilizada como uma metáfora para os antropólogos compreenderem os processos culturais. Dessa maneira, ao migrar dos discursos dos linguistas para os dos antropólogos, que levam em consideração as histórias culturais das sociedades coloniais particulares, o conceito de criouliização vem adquirindo maior aplicabilidade e capacidade heurística. A exemplo das línguas crioulas, as culturas crioulas surgem da síntese, que ocorre ao longo do processo histórico, de fontes históricas distintas, assim, adquirem no decorrer do tempo um alto grau de elaboração e profundidade.

Ainda, o referido autor pontua que o sistema de tráfego de significados alcança mesmo os vilarejos mais remotos, tal compreensão dificulta encarar as pequenas cidades ou vilarejos enquanto repositórios de uma “tradição”, fato que ilustra isso é a utilização dos óculos e *t-shirts* pelos jovens da Nigéria no contexto de sua pesquisa. Assim, tais indivíduos também são consumidores pioneiros de produtos que fazem parte de outros aparatos culturais oriundos da cultura popular. Hannerz pontua que os elementos presentes tanto na música, imprensa, e moda possuem intensas qualidades reflexivas, seja para os consumidores e consumidores. Neste ponto, Hannerz desfaz a dicotomia que opõe os campos do *saber* e do *fazer*. Essa é uma das dicotomias que se apresentam quando o objeto de análise diz respeito às produções culturais. Por tal motivo, nos parágrafos seguintes, apresentarei as abordagens mais recorrentes no que diz respeito à cultura popular para, posteriormente, retomar as perspectivas teóricas que mais convergem com este trabalho.

O campo da cultura popular é abordado nas Ciências Sociais, geralmente, através de duas perspectivas³. A primeira, por assim dizer, postula uma visão exclusivamente crítica dos artefatos da cultura popular uma vez que, caracteriza suas produções – filmes blockbusters, shows televisivos e literatura popular – como extremamente repetitivos e não proporcionariam a reflexão por parte de seus consumidores. Ainda, essa perspectiva que encontra seu representante máximo em Adorno (1980) afirmava que a cultura de massas era mecanicamente (re) produzida e controlada por um Estado e por uma indústria que fariam uma espécie de lavagem cerebral nos indivíduos passivos. A segunda perspectiva, adota uma visão da cultura popular como unicamente positiva, isto é, a cultura popular é que torna os artefatos culturais mais acessíveis para todos os estratos sociais por remover a exclusividade que caracteriza a “alta cultura”. De acordo com os intelectuais que adotam essa perspectiva, a cultura popular é a forma mais libertária de cultura. Assim, ela possui a potencialidade de efetivar uma mudança revolucionária. Tal como registram Arantes (2017) e Trajano Filho (2018), essa perspectiva marcou em grande medida o debate sobre cultura popular no Brasil, especialmente, no âmbito do Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes (UNE) na década de 1960. Nesse contexto, a cultura popular era vista como a dimensão mais liberalizante do campesinato brasileiro e da classe trabalhadora e, ainda, possuiria um importante papel na mediação política entre a cultura “tradicional” e a “alta” cultura. No que se refere às produções artísticas que

³ Deixo registrado que na arguição deste trabalho o professor João Miguel Sautchuk sugeriu que essas duas abordagens não esgotam as perspectivas adotadas sobre “cultura popular”.

ocorrem no contexto do continente africano, Barber (1997) pontua que elas tendem a serem representadas através de dois polos, de um lado, a arte “tradicional” e, a outra, “moderna”.

A emergência de um estilo musical crioulo, como ocorreu no caso de Gana, não oferece rentabilidade teórica caso analisado à luz de perspectivas dicotomizantes como as enumeradas no parágrafo anterior. De outro modo, ele se torna muito mais frutífero se analisado a partir da perspectiva segundo a qual as produções da cultura popular ocupam um espaço intersticial entre essas caracterizações (Hannerz, 1987). No caso trabalhado nesta dissertação, o estilo musical *highlife* e suas práticas associadas foram incorporados pelos mais diversos segmentos populacionais. Em um primeiro momento – a partir da década de 1920 - ele fora executado por grandes orquestras nos clubes sociais e de literatura, ambientes patrocinados e frequentados por uma classe média que emergiu no seio da administração colonial, onde ocorriam os bailes de salão que ensejavam um estrito senso de etiqueta e vestimenta. Em um segundo momento – a partir da década de 1940 - ele se disseminou entre os setores menos abastados da população que se divertiam nos clubes noturnos e que também foram responsáveis por introduzir nele outros estilos musicais como o *rock'n'roll* e vestimentas como *t-shirts*. A presença de elementos musicais provenientes de diferentes lugares do globo, como os calypsos caribenhos e os *quicksteps* europeus, também impede a caracterização desse estilo como o repositório de uma certa *autenticidade*. No entanto, como afirmado no tópico anterior, nos anos que precederam a independência de Gana houve a transformação desse estilo musical híbrido em uma música, por assim dizer, “nacional”. Assim, cabe a pergunta: Por qual motivo, justamente o *highlife* e suas práticas associadas foram escolhidos como o símbolo da nação em Gana? Para iniciar uma possível elaboração para tal pergunta é necessário retomar algumas assertivas de Arantes (2017) e Trajano Filho (2018) sobre a cultura popular.

O primeiro autor identifica uma atitude paradoxal frente os elementos da cultura popular. Tal atitude se revela quando as mais diversas produções humanas, tais como: o samba, o frevo, e o maracatu, embora provenientes de diversas regiões, nas teorias antropológicas elas são aglutinadas e compreendidas enquanto “coisas” que são, entre si, heterogêneas. Ao mesmo tempo, as produções do “povo” frequentemente adquirem a conotação de “mau gosto”, “ineficácia” e até mesmo de “ingênuo”. O autor pergunta. Como alguns elementos culturais são escolhidos como legítimos de um povo, mas, ao mesmo tempo, são creditadas qualificações nada abonadoras a tais produções? A resposta de Arantes é a de que essa atitude paradoxal é resultado da manipulação dos repertórios de fragmentos “populares” que nas sociedades se expressa e se reafirma simbolicamente a identidade da nação como fundamentada na ideia de

totalidade, ou seja, um todo que encobre a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior.

A transformação do que é plural em uno é um movimento eminentemente político que, por sua vez, é guiado por certa ideologia de sociedade. Assim, os fragmentos da cultura popular que ressurgem aqui e ali são deslocados pelos atores políticos para o *passado* (ênfase minha). Assim, o que é identificado, eleito para melhor dizer, como elemento constitutivo de uma “tradição” nacional – o que ocorreu com o *highlife* – é recriado segundo os moldes, ou melhor, ideologias –no caso deste trabalho ela se relaciona à *african personality*- ditados pelas elites cultas e, com nova roupagem, é desenvolvido, digerido e devolvido a todos os “cidadãos”. Esses procedimentos, argumenta Arantes, podem ser compreendidos como parte de uma ginástica mental através da qual se procura solucionar um impasse, ou seja, a aceitação da recorrência e da força simbólica de modos “populares” de expressão que, ao mesmo tempo, não comprometa os projetos políticos das elites cultas.

O processo de tentativas de reconstituição de elementos da cultura “popular” que ocorrem, por exemplo, na exibição de grupos artísticos financiados pelas nações em palcos do mundo todo, leva a uma remoção de duas dimensões sociais fundamentais. A primeira, se verifica pela alteração do espaço, do tempo, e do grupo em que esses artefatos eram produzidos. Por conseguinte, a apresentação se transforma em produto final, evento isolado ou coisa, aquilo que, em seu contexto de ocorrência era o ponto culminante de um processo que parte de um grupo social e deve a ele retornar se torna desprovido de seu significado primordial. Através de um esforço, em nome de uma ideologia, como por exemplo a *african personality*, enxugou-se dos elementos artísticos do *highlife* as características “inadequadas”, que no contexto do *highlife* foram as “estrangeiras” e ocidentais que, sobre o pretexto de revelar-lhes mais claramente a estrutura subjacente, no caso do *highlife* se relacionava ao “alto desenvolvimento moral africano”, portanto relacionado à “tradição”. O resultado de tal processo fora uma “higienização” de tal estilo musical.

De forma semelhante à Arantes, Trajano Filho (2012) identifica a tendência de redução semântica que, por sua vez, é correlata e antecessora do processo de transformação de instituições totais – que proporcionam o estabelecimento e a manutenção de uma rede de reciprocidade e solidariedade entre seus membros – em ícones da cultura “nacional”. O último autor verifica, nos casos das *tabancas* de Cabo-Verde e das *manjuandadis* de Guiné-Bissau, a mudança de uma perspectiva de seus agentes sociais referentes às instituições voltadas para a

sociabilidade que passam no decorrer do processo histórico, a serem compreendidas exclusivamente como puras manifestações culturais associadas ao mundo do espetáculo. O que importa reter da análise empreendida por Trajano Filho é que ela vai além das proposições de Arantes. A novidade presente nesta última análise é que ela toma o processo de objetificação dos bens culturais como uma reconfiguração das “tradições” que fazem parte da dinâmica da cultura política das sociedades nacionais (TRAJANO FILHO, 2012: 37). Por consequência, a objetificação, que vai além da simples alienação ou seleção arbitrária, emerge como uma evidência de seu reconhecimento e da sua apropriação por parte dos atores sociais envolvidos no debate da política cultural.

Ainda é necessário pontuar outra perspectiva sobre cultura popular em que este trabalho se inspira. Trajano Filho (2018) ao esclarecer e a se opor as correntes dicotomizantes que lidam com a cultura popular, propõe a abordagem segundo a qual essa é uma dimensão da vida social na qual a contradição, o paradoxo e as ambivalências não são tomadas como exceção, anormalidades que precisam de resoluções, mas como seus elementos constitutivos. Assim, o campo da cultura popular é caracterizado como uma área rebelde da cultura em que ela culpa a si mesma, esforçando-se contra si através de incriminações intermináveis sobre a sua verdade e sobre sua alegada natureza não-imitativa. Essa é uma dimensão onde a cultura culpa a si mesma por manobras enganosas que escondem sua suposta perda de autenticidade. (TRAJANO FILHO, 2018: 337)

Finalmente, cabe salientar o fato de que a emergência do gênero musical crioulo, o *highlife*, e suas práticas associadas, se mostram congruentes com os modelos teóricos propostos por Hannerz (1987), Barber (1997), Arantes (2017) e Trajano Filho (2018) por esses autores mostrarem, de diferentes maneiras, que a cultura popular não pode ser enquadrada em polos de oposição. Sejam eles entre o “moderno” e o “tradicional”, entre a “elite” e o “povo”, entre a “alta” cultura e a cultura “de massas”, entre a total alienação e a total libertação.

Ainda, essa dimensão da vida social na Costa do Ouro foi repleta de ambiguidades. Tal como se verá com a devida profundidade no capítulo posterior, em determinado momento histórico, mais precisamente na década de 1950, as práticas associadas ao *highlife* foram taxadas pelos segmentos médios da população da Costa do Ouro como elementos exógenos e, portanto, estariam em clara violação dos preceitos morais da sociedade “africana tradicional”. Em tal contexto, as críticas se dirigiram, sobretudo, ao estilo *rock* seus espaços de exibição, os clubes noturnos, e seus consumidores, os jovens. Ora, como a literatura regista, especialmente

em Collins (2016) e Plageman (2013), esse mesmo segmento social que buscou criminalizar os espaços da cultura popular por associar determinada manifestação cultural a certo viés moral, nas décadas antecedentes eles mesmos tinham promovido o consumo de itens culturais estrangeiros e associá-los a certo prestígio, oriundo da proximidade com os bens culturais ocidentais que eram vistos como itens da “civilização”.

No que concerne ao processo de transformação de um estilo musical crioulo em uma música “nacional” as considerações de Arantes e, especialmente, a de Trajano Filho, sobre a cultura popular são essenciais por apontarem a necessidade de se acompanhar o processo de uma escolha que não tem nada de aleatória e, sim, se mostram guiadas pelos mais variados espectros ideológicos. No caso de Gana, a ideologia que alimentou o processo de nacionalização do *highlife* se encontra vinculada à *african personality*, darei especial atenção a esta dimensão no capítulo três. Finalmente, considerados os principais aspectos relativos às teorias da cultura popular na próxima sessão irei refletir sobre os modelos teóricos que, na antropologia, buscaram sistematizar questões relativas à nação e aos nacionalismos.

1.5 Teorias da nação e dos nacionalismos revisitadas

Este tópico pretende visitar a discussão relativa à formação das nações e dos nacionalismos a partir do contexto histórico de Gana na década de 1950. Para tal propósito, em um primeiro momento irei explorar os elementos essenciais para a compreensão destes fenômenos e, posteriormente, retomarei o caso de Gana a partir da discussão teórica precedente.

A transição política que marcou o período da década de 1950, onde se processou a independência da colônia Costa do Ouro da sua metrópole com o surgimento da nação Gana, merece ser revisitada a partir de algumas teorias que pretenderam lidar com o tema relativo ao surgimento das nações e dos nacionalismos, tópicos muito trabalhados por autores consagrados das ciências sociais (Mauss, 1972; Weber, 1978 e Dumont 1985). Trajano Filho (1993) indica que apesar de ser um tema amplamente debatido na área algumas dificuldades se impõem ao pesquisador. Alguns eixos podem ser traçados quando se leva em conta a abordagem antropológica sobre o tema. As primeiras teorias que tratavam sobre a nação buscavam defini-la através de um conjunto de atributos como: religião, língua, cultura e território. A dificuldade que as teorias da nação enfrentam advém de uma tensão inerente ao próprio conceito.

Trajano Filho (1993) aponta que, em seu sentido original, o termo designava um grupo de pessoas unidas pela sua similaridade de nascimento. Assim, como categoria descritiva, a palavra associava grupos de descendência ao território e as pessoas à cultura. Conforme lembra o referido autor, etimologicamente o termo nação é derivado do latim *natio*, termo que possui a mesma origem de *natus* que, por sua vez, vem a ser o particípio do verbo *nascor* (nascer). No entanto, as mudanças políticas que ocorreram na Europa entre os séculos XVII e XIX com a formação dos Estados nacionais europeus modernos⁴, produziram alterações no significado do termo nação. Assim, de um conceito puramente descritivo ele se tornou uma ideia ou um ideal político dando origem a uma construção ideológica – os *nacionalismos*. Ideologicamente o termo nação carrega o paradoxo de remeter simultaneamente à unidade natural da história e a um ideal político historicamente situado.

Deste modo, pode-se compreender como um conceito teórico invoca parte do sentido atribuído ao mesmo termo enquanto uma categoria descritiva. Assim, a nação enquanto uma construção política, ideológica e historicamente constituída que chamamos de nação, adquire uma natureza universalizante e se torna uma categoria teórica e analítica. Traja Filho afirma ainda que a assimetria de poder entre as sociedades da Europa Ocidental e as dos outros continentes – a única exceção se encontra na América do Norte – engendrou processos de subordinação política, cultural e moral que se moldaram historicamente através do imperialismo e do colonialismo. Com isto, um sistema de dominação totalizante facilitou a expansão da forma da organização social baseada no Estado-nação europeu, que fora então transformado no modelo a ser buscado ou imitado por parte das demais sociedades subordinadas do planeta.

Embora os nacionalismos do século XX vislumbrassem alternativas a esse modo de organização social erigido no contexto da dominação colonial, o que se constituiu historicamente foi uma imitação ou, quando muito, uma apropriação do modelo dos estados nacionais da Europa Ocidental. Tal elemento apontado por Trajano Filho também é localizado no contexto da independência de Gana onde, uma série de instituições já existentes na Grã-Bretanha foram transplantadas em solo africano. Vale, contudo, indagar quais fatores estariam relacionados a essa universalização do conceito.

Trajano Filho (1993) argumenta no sentido de que as próprias ciências sociais estariam por trás da operacionalização universalizante deste conceito. Segundo ele, o discurso

⁴ Para essa discussão ver Elias (1972)

universalizante das ciências sociais sobre a nacionalidade se constituiu enquanto um mediador quase necessário entre as ideologias nacionalistas e a *intelligentsia* provenientes dos jovens estados-nações. Esta mediação impacta diretamente a formação desses “novos nacionalismos” por fornecer um quadro de referência para essa nova *intelligentsia*. Ainda, este autor critica o fato de as ciências sociais analisarem os processos concretos e históricos da construção nacional do terceiro mundo pelo mesmo enquadramento dado à construção dos nacionalismos europeus.

A consequência deste tipo de abordagem, que este trabalho pretende se afastar, é que os estudos empreendidos no contexto da África colonial assumem implicitamente que o processo de construção nacional enfrenta e enfrentará dificuldades devido às forças como a religião, a língua e a etnicidade. Ainda, indicam para o modo incompleto, parcial que se configura a construção da nação em África. Tais posturas refletem uma postura etnocêntrica pois, o último propósito do nacionalismo nos países de terceiro mundo seria chegar às mesmas configurações e realidades das nações da Europa Ocidental. Trajano Filho (2013) afirma que é necessário ter em perspectiva que essa suposta ausência ou a natureza da incompleta da nação em África não se constituem enquanto características constitutivas destas realidades, mas, que, na verdade tais configurações só se afirmam quando as instituições sociais concretas são analisadas tendo como pano de fundo o modelo teórico-conceitual oriundos de outras instituições e realidades.

Essa transmutação é caracterizada por Trajano Filho (2013: 7) enquanto um contrabando conceitual que se efetiva no momento em que o estado nacional, enquanto uma experiência histórica e determinada, passa a ser tomado como um conceito teórico. Ainda, tal contrabando se impõe como um obstáculo tanto à compreensão do processo de construção das pertencas sociais em África como obscurece os elementos que não estão presentes nem no modelo teórico nem na experiência histórica da Europa Ocidental.

Desta maneira, este trabalho converge com a perspectiva de Trajano Filho segundo a qual a questão da nacionalidade em África deve ser tomada pela via da pertença social que, por sua vez, se refere ao modo pelo qual as pessoas e grupos pertencem a uma totalidade construída como representação. Tal perspectiva se mostra mais adequada uma vez que ela possibilita uma aplicação do campo analítico para além da análise do estado e das ideologias nacionalistas, passando a privilegiar outras formas de institucionalização da autoridade e de outros tipos de discursos sociais. Finalmente, Trajano Filho indica que mais do que uma forma de organização política e social e mais do que uma doutrina explícita e consciente, a nação é um somatório de projetos para a totalidade que variam entre o consciente e o inconsciente, o implícito e o

explícito, entre o difuso e o exato, o oficial e o não oficial. Ainda, a nação se constitui enquanto uma representação compartilhada sobre a totalidade social. Para adotar a imagem de Anderson (1983) a nação é uma comunidade imaginada.

As proposições elaboradas por Trajano Filho sobre a nação e os nacionalismos ajudam a compreender que é justamente por habitar uma dimensão difusa da vida social como, por exemplo, entre o oficial e o não oficial é que a cultura popular se mostra como um elemento estratégico dos processos de construção nacional, especialmente nos países recém-saídos da dominação. Tal elaboração, converge com o caso de Gana apresentado neste trabalho. Como será explorado em detalhe no próximo capítulo, nas décadas que precederam a independência do país, verificou-se uma progressiva indigenização dos artefatos culturais associados ao *highlife*. Levar em conta somente os marcos institucionais que antecederam a independência, como elaborados por Austin no primeiro tópico deste capítulo, pouco esclarecem sobre processos sociais duradouros que são fundamentais nos processos de construção das nações e que possuem uma longa história que não passa pelo estabelecimento das instituições democráticas.

Ao considerar a esfera da cultura popular, no caso em análise, a emergência e a transformação de um estilo musical crioulo, o *highlife*, e suas práticas associadas, pretende-se conferir especial ênfase aos processos não-oficiais e, ao mesmo tempo, escapar das posturas etnocêntricas que marcam as análises sobre a construção da nação em países de terceiro mundo e tomam por modelo as realidades das nações da Europa Ocidental. Assim, considero o caso da construção da nação em Gana como uma *outra* possibilidade da consolidação destes somatórios de projetos para a *totalidade*. O caso da emergência do *highlife* demonstra justamente que essas esferas da vida social - e seus respectivos atores - não oficiais como, as orquestras de salão, os clubes de literatura, os públicos consumidores de entretenimento, as bandas e os grupos teatrais, foram de fundamental importância para a emergência e cristalização da ideia de uma nação que, por sua vez, estava ancorada em certos artefatos culturais que expressariam sua distintividade perante outras regiões e nações.

Ora, a eleição de certos símbolos ao caráter de “nacional” não se constitui uma novidade. Aqui, cabe a elaboração de uma pergunta que indague sobre o caráter dessa distintividade que impõe o estabelecimento de fronteiras simbólicas, valorativas que demarcam a separação e a diferença entre os grupos sociais. Antes de explicitar a configuração dessa fronteira que se estabeleceu nos anos que precederam e ultrapassaram o ano da independência em Gana cabe a

realização de uma breve síntese do trabalho de Foster (1991) que verificou a existência de continuidades entre a esfera da cultura e a da nação.

Foster (1991) alude em sua teorização à concepção de Hannerz – trabalhada em pormenores no tópico precedente – sobre o ecúmeno global, que descreve as interações transnacionais em termos de movimento e mistura. Ainda, Foster explicita o fato de que esses fluxos que atravessam o globo levantam questões relativas tanto a uma homogeneização e/ou heterogeneização dos artefatos culturais. Finalmente, este autor sinaliza o fato de que a produção de *uma cultura nacional* (ênfase minha) requer, sobretudo, a demarcação de fronteiras nas dimensões simbólicas e valorativas que, necessariamente leva a uma segmentação do fluxo global de significados. É através da demarcação arbitrária de um espaço e de um tempo que uma história também se torna anexada, por assim dizer, a determinado território. Movimento similar foi vislumbrado por Arantes (2017) que, identifica na tentativa das elites cultas de reproduzirem certos objetos e práticas, supostamente cristalizadas no tempo e no espaço, a produção de versões modificadas, estereotipadas, dos eventos culturais com os quais se pretende construir o patrimônio de *todos* (ênfase minha).

Retomando a elaboração de Foster, este autor considera que consequência do estabelecimento dessas fronteiras é que, retoricamente, passam a residir *um* povo que compartilha algum sentimento de pertencimento que através de processos políticos e, conseqüentemente, ideológicos é naturalizado e essencializado. Nos espaços que extrapolam a demarcação dessas fronteiras residem *outros* povos que não compartilham do mesmo pertencimento, assim a essencialização das pertenças se opera não somente entre o que se constitui enquanto “nós”, mas também as características que perfazem o “eles”. É desta forma que, a produção de uma cultura nacional envolve, necessariamente a escolha política de algumas características ou critérios que funcionam, simultaneamente, tanto para excluir os *outsiders* e primordializar os *insiders*. Ainda, na perspectiva deste autor, a construção das fronteiras nacionais se sustenta, em um mundo que se mostra cada vez mais aberto aos fluxos culturais, pela *naturalização da arbitrariedade* (ênfase minha).

A questão relativa à nacionalização dos artefatos culturais ultrapassa a construção de uma pertença social. A ela se associa a noção Geertziana de religião na qual o sentimento de pertencimento a determinado grupo adquire uma aura de factualidade que aparece como real e inquestionável – tal como as representações coletivas religiosas trabalhadas por Durkheim (1990).

Foster também afirma que toda a noção que toma um determinado produto cultural sob a insígnia de uma pertença social reflete o sucesso de uma série de práticas que visaram naturalizar esse pertencimento e que essa construção particular ignora de maneira seletiva outras definições com que elas competem. Assim sendo, a construção das culturas nacionais implica na compreensão de outros elementos além do que é caracterizado como a transmissão do “caráter nacional”, ainda, a construção das culturas nacionais sempre leva à construção de um “cidadão nacional”, um tipo específico de sujeito com uma série de consciências históricas e sentido de si que deve comer certa comida, escutar certos tipos de música e usar vestimentas pré-definidas. Uma das discussões que procedeu a independência de Gana fora, justamente, acerca da questão de quem poderia ser considerado “ganês” ou não uma vez que, no momento do governo britânico os habitantes de colônias da *comomwealth* compartilhavam o mesmo status com a Costa do Ouro. A partir da independência, os novos governantes criaram critérios sobre as pessoas que poderiam ser consideradas como cidadãs tais como as que possuísem “um bom caráter” e “conhecimento suficiente das línguas indígenas faladas em Gana”. Mais do que poder regular a permanência de certas pessoas no novo país estava em jogo as circunstâncias sobre as quais os novos governantes poderiam expulsar alguém de seu território. Finalmente, aponta Ahlman (2017), o C.P.P. pretendeu inculcar, sobretudo, nas jovens noções em torno de “responsabilidade cívica” construída sobre a linguagem de sacrifício compartilhado e um bem-estar coletivo. Uma das principais instituições que buscaram disseminar essa ideologia fora a *National Workers Brigade* que pretendia formar um corpo de jovens que seguisse os valores e comportamentos dos que estavam no poder. Ainda, outra pretensão dessa associação fora promover o esfacelamento dos laços “tribais” que alguns jovens tinham herdado de seus pais e *chiefs*.⁵ Nos próximos dois parágrafos abrirei um parêntese na discussão teórica para explicitar alguns elementos, que na visão dos proponentes da nova nação, deveriam ser constituintes dos novos “cidadãos”.

Allman (2017 :93) em entrevista com um interlocutor registra o fato de que tal associação era responsável por proporcionar certa mobilidade a seus membros. A possibilidade dessa mobilidade social estava assentada no fato de que os jovens pobres oriundos das áreas rurais poderiam se vestir e, o principal item, se constituía na utilização de sandálias de borracha. Estar vestido, naquele contexto, significava uma grande transformação no nível pessoal e, ao

⁵ Importante salientar que, nesse contexto, o C.P.P. estava lidando com uma série de demandas de variados segmentos populacionais, sejam eles os grupos Ga que habitavam em Accra, os grupos axantis da região administrativa homônima e a oposição do grupo Ewé que emergiu na região do rio Volta na Togolândia.

mesmo tempo, para a importância de que ele, a partir daquele momento, teria para a nação pois, vestir-se com as roupas dos membros dessa associação era estar a serviço da nação. Ora, a questão sobre se utilizar ou não vestimentas também reverberou em controvérsias nos anos seguintes à independência.

Allman (2017) indica que os membros dos grupos Talensi, Builsa, Nankanni e Dagara comumente utilizavam para se vestir peles de animais, miçangas nas cinturas e folhas que geralmente escondiam as genitálias femininas e masculinas, tais elementos também tinham por função marcar gênero, status e idade de cada indivíduo do respectivo grupo. No regime colonial o fato de se estar vestido (com roupas ocidentais) revelava uma espécie de fronteira simbólica entre os “civilizados” e os que não se enquadrariam neste panteão. Acontece que nos anos seguintes à independência do país esse debate retornou uma vez que, Gana, passaria a se constituir como um modelo para as demais nações do continente africano e, como tal, seus *cidadãos* não poderiam mais preconizar atributos oriundos de um passado “tribal” pois, Gana estaria adentrando no mundo “moderno”. Assim, departamentos governamentais e organizações não associadas ao governo realizaram ações ostensivas visando que as pessoas dos grupos supracitados, especialmente as mulheres⁶, passassem a se vestir de modo “adequado” ao novo protagonismo que Gana assumira na esfera internacional.

Retomando a discussão teórica, a discussão proposta por Foster auxilia, em alguma medida, a compreensão do processo da construção da nação em Gana através dos artefatos culturais associados ao estilo musical *highlife*. O movimento apontado por Foster, a saber, a transformação do que é plural em uno, ocorreu também na dimensão da cultura popular no contexto abordado neste trabalho. Na década de 1950, o estilo musical *highlife* e suas práticas associadas foram mobilizados ideologicamente como elementos “africanos” que demarcariam, no mundo material, a idiossincrasia da nação que estava em processo de gestação. Ora, essa idiossincrasia no mundo espiritual, no caso de Gana, foi marcada pela perspectiva ideológica de que os “africanos” (os *insiders*) e os europeus e islâmicos (os *outsiders*) se diferenciavam a partir do alto desenvolvimento moral que o primeiro grupo teria em relação aos demais.

No entanto, essa relação se mostrará um pouco mais complexa do que os termos postulados por Foster uma vez que, no nível ideológico – como se verá com a devida profundidade no capítulo três - além de haver o estabelecimento de uma fronteira simbólica

⁶ O problema da vestimenta passou a ter contornos de gênero, uma vez que na emergência de uma economia de mercado os homens, principalmente das cidades costeiras e ao sul, estavam mais incorporados como mão-de-obra no mercado e, por conseguinte, tinham mais recursos para adquirir itens de vestimenta.

promoveu-se, também, uma espécie de persona coletiva que seria a responsável por elaborar a síntese destes diferentes elementos e, ao mesmo tempo, enfatizar as distintividades que comportariam o “africano” que, por sua vez, estariam baseadas na sociedade “africana tradicional”. Assim, no caso da construção nacional em Gana parecem ter ocorrido movimentos paradoxais, coetâneos e não-excludentes uma vez que, objetivou-se ideologicamente rotular elementos e práticas musicais como “africanos” e pertencentes a *uma* nação, mas, tais elementos, historicamente se constituíram enquanto empréstimos oriundos do tráfego global de significados.

Finalmente, os problemas históricos enumerados neste capítulo demonstram que a leitura da formação das nações e dos nacionalismos se mostram incompletos quando referenciados exclusivamente a partir de sua dimensão oficial. O caso da emergência da nação em Gana também é cabal em demonstrar a profícua vinculação das esferas da cultura popular com a formação das nações. Assim, o caso aqui apresentado não se enquadra plenamente nas postulações clássicas que lidaram com a emergência das nações nem em sua totalidade às proposições mais recentes de Foster (1991), Anderson (1983) e Trajano Filho (1993) sobre nação.

2. Capítulo Dois. O surgimento do estilo musical híbrido *highlife* e a sua posterior indigenização. (1900-1950)

No capítulo anterior foram retomados os principais elementos que constituíram o período de transição política da colônia britânica Costa do Ouro para o país Gana. Por consequência, fora explicitado a importância que a esfera da cultura popular tivera na formação dessa nação. Dada a ocorrência de tais fatos, se faz necessário realizar uma retomada do contexto histórico do surgimento das práticas associadas ao estilo musical *highlife* e a sua posterior indigenização.

O objetivo deste capítulo é oferecer ao leitor um mapeamento da intensa atividade cultural que marcou a colônia britânica Costa do Ouro (1900-1950). Ainda, explicitarei as principais características da formação da nação em Gana a partir da cultura popular. Posteriormente, se verá a influência da política cultural⁷ concebida pelo C.P.P. que, durante a década de 1950, buscou regular as apresentações teatrais e musicais, visando uma indigenização das artes expressivas, associando-as a uma ideia de *autenticidade* das artes, onde a música e o teatro popular tiveram um importante papel. Apesar da ideia de *autenticidade* associada a tais produções, diversos fluxos culturais oriundos de vários lugares do mundo atravessaram a cena musical que se constituiu naquele contexto. A literatura (Plageman, 2013; Collins, 1976, 1989, 1994; Okuda, 2017; Agovi, 1989; Coester, 2008; Hess, 2001; Cole, 1996, 1997, 2001; e Barber; Collins & Ricard, 1997) indica o intenso grau de sínteses elaboradas a partir de artefatos culturais exógenos e autóctones, as quais tiveram como principais atores sociais os produtores e consumidores da cultura popular naquele contexto. Ver-se-á que no desenrolar do processo histórico, especialmente na década de 1950, verifica-se uma clara intenção ideológica de se indigenizar, ou seja, “africanizar” os artefatos culturais produzidos naquele contexto que na visão política de seus proponentes expressariam uma *autenticidade* do que veio a ser considerado “africano” e, por extensão, “ganês”. Por indigenização compreendo a ênfase dada

⁷ Por política cultural, sigo a perspectiva de White (2006) no sentido de compreendê-la em relação às práticas e discursos eminentemente políticos que possuem repercussões no campo das formas populares de lazer e nas associativas como em associações culturais, grupos musicais de dança, música e teatro, clubes esportivos e programas de TV e rádio.

aos elementos estritamente “africanos” com a consequente diminuição ou apagamento de elementos estrangeiros.

Com a finalidade de apresentar os elementos que permearam a cena musical nos anos precedentes à independência darei atenção especial às seguintes características: as matrizes musicais que sintetizadas resultaram na música *highlife*, a constituição dos clubes sociais e de literatura, a posterior constituição dos clubes noturnos e, finalmente a tentativa de controle da cena musical por parte da agremiação política C.P.P. e seus respectivos atores políticos. Este capítulo se mostra como uma peça fundamental para a compreensão da pergunta que guia este trabalho: Quais foram os elementos constitutivos do *highlife* e por que ele se tornou o símbolo da música ganesa?

2.1 As matrizes musicais do highlife

Os primeiros anos da presença britânica no território que se viria se tornar domínio exclusivo político deste império, a partir de 1821, foram marcados por demonstrações de poder através da música. O principal braço da presença britânica na Costa do Ouro era o exército, que se utilizava das músicas para anunciar presença, intimidar oponentes e “pacificar” vilarejos. No contexto do início do século XIX as bandas de metais e flauta foram largamente empregadas por africanos da costa recrutados pelo exército. Collins (2016) explicita as três principais matrizes cuja síntese realizada na década de 1920 viria a ser conhecida como *highlife*. As bandas de metais e pífanos constituídas em cidades como *Freetown*, *Cape Coast*, *Lagos* e *Calabar*, associadas ao exército britânico, se constituíram como uma das primeiras matrizes que vieram a formar o *highlife*. No que se refere à Costa do Ouro as bandas de metais e pífano datam, pelo menos, de 1830, ano da fundação das *Native Orchestras* que tocavam marchas militares ocidentais e polcas. Já no ano de 1873 essa forma musical fora influenciada substancialmente pela inserção de elementos musicais por parte de caribenhos que foram levados à Costa do Ouro para lutarem ao lado dos britânicos - que acreditavam que os primeiros seriam mais resistentes à malária - nas guerras contra os axantis que, por sua vez, culminaram com a expansão territorial da colônia. Jovens músicos da etnia Fante, cujo aprendizado musical era resultante do recrutamento do exército britânico, passaram a incorporar os estilos de tocar dos caribenhos. O estilo de se tocar os instrumentos de metais e pífanos associados às características caribenhas ficou conhecido como o proto-highlife *adaha*. Collins (2016), a partir de entrevista com Attah

Annan Mensah, indica a utilização dessa matriz pelas bandas *Lions Soldiers* e *Edu Magicians* na década de 1880 em seus respectivos repertórios.

O primeiro tópico será dedicado a mostrar os principais elementos musicais constituintes do *highlife* que, por sua vez, é atravessado por diversos fluxos de gente, coisas e valores. O segundo tópico é relativo ao mapeamento dos empréstimos que, sintetizados, resultaram no tipo de arte expressiva denominada *concert party*. O terceiro tópico dará sequência à arte expressiva *concert party* com o objetivo de explicitar suas principais características no período de 1920 até 1945. O quarto tópico abordará o surgimento dos clubes sociais e de literatura como um dos espaços mais profícuos espaços da cultura popular na Costa do Ouro nos anos que precederam a Segunda Guerra. O quinto tópico terá por objetivo lançar luz sobre o processo de gradual decadência e substituição dos clubes sociais pelos clubes noturnos até a década de 1950. O sexto tópico terá por objetivo lançar luz sobre os empréstimos e influências musicais que permearam as atividades dos artistas da Costa do Ouro na década de 1950. Finalmente, o último tópico terá por objetivo registrar a ideologização das práticas associadas ao *highlife* bem como a tentativa de regulação da esfera da cultura popular nos anos que precederam a independência da Costa do Ouro.

A incorporação dos instrumentos de metais e pífanos aos estilos caribenhos gerou preocupação entre os administradores coloniais daquela época que tentaram, sem sucesso, regular⁸ esse espaço da vida social. Em 1888, por exemplo, o reverendo Dennis Kemp descreveu as músicas produzidas pelos jovens como “atormentadoras”. Já em 1908, o Comissário do Distrito de Cape Coast, A. Foulk, proibiu a exibição de cinco bandas de metais por tocarem músicas e danças, uma delas conhecidas como *osibisaaba* foram caracterizadas por ele como “obscenas”. Apesar da tentativa de controle as exibições musicais foram ganhando cada vez mais adeptos tanto nas áreas costeiras como nas regiões interioranas. A disseminação do estilo *adaha* pelo interior levou ao surgimento de uma variante que fora denominada de *konkoma*, a diferença entre elas era baseada nos instrumentos utilizados, uma vez que esta última era executada a partir de instrumentos locais como a percussão *pati* e não dos caros instrumentos de metais importados. A incorporação dos elementos provenientes do exército não ficou restrita à dimensão dos instrumentos utilizados, uma ampla gama de vestimentas de inspiração militar também era utilizada nas exibições musicais. Ainda, no que se refere à associação entre forças militares e a dimensão musical cabe menção ao fato de que com a

⁸ Ver Collins (2006) para uma discussão aprofundada sobre o histórico de censuras em relação aos produtos musicais em Gana

eclosão da Segunda Guerra os militares britânicos buscaram recrutar os africanos por causa de seu estilo de tocar. Apesar de ter ocorrido, durante a década de 1950, a diminuição das exibições relacionadas ao *konkoma*, variações desse estilo se encontram presentes entre as práticas atuais de estilos *akyewa* e *asaadua* de influência Akan.

O *native blues* e o *palm wine* foi a segunda matriz de onde se formou o *highlife*. Collins (2016) sinaliza que esses termos são utilizados como aglutinadores de outros estilos musicais marcados pela mistura de instrumentos de percussão local como *rasps*., pandeiretas e caixas de madeira percussivas com instrumentos introduzidos por marinheiros Kru como acordeão, concertina, flautim, bandolim, banjo e violão. Os marinheiros Kru, vindos majoritariamente da Libéria, se constituiu como o principal grupo que introduziu o estilo de se tocar o *palm wine* na música *highlife*. Ainda, eles eram conhecidos por estarem presentes nos principais portos da costa ocidental do continente. Por conhecerem tão bem os mares da região foram um dos primeiros grupos a serem recrutados pelos britânicos para guiar os navios já no final do século XVIII. O auxílio marítimo dos Kru dado aos britânicos nos mares permitiu que eles tivessem um acesso facilitado aos instrumentos citados anteriormente.

Uma das principais técnicas musicais inseridas pelos Kru foi a *two finger*, derivada da maneira pela qual se realizava a oposição de se tocar os violões com os dois dedos. Os Kru, estiveram em contato permanente com outros marinheiros e estivadores, principalmente nos bares portuários, frequentados por trabalhadores braçais que viam naquele lugar a oportunidade de descansar e confraternizar com os colegas. Os marinheiros e estivadores também se constituíram como um dos grupos que juntaram a técnica *two-finger* com estilos Fante, tais como: *kununku*, *akrodo*, *densim* e *osibi*. A fusão desses estilos resultou, por volta do ano de 1900, na síntese que fora chamada de *osibisaaba*, a qual era exibida a partir da utilização de estilos de violão fantes associados à utilização de claves e da bateria *adakam* que, juntos, construíram os ritmos de 4/4 e 6/8 de tempo.

As primeiras gravações desse estilo foram realizadas por músicos fantes na década de 1920, dos quais destacam-se: Roland C. Nathaniels, George William Aingo e Jacob Sam. Este último músico, um violinista, viajou à Londres com o *Kumasi Trio* em 1928 para realizar a gravação de 36 músicas por intermédio da companhia *Zonophone*. Collins (2016) indica para intensa disseminação da música de origem Fante *osibisaaba* das regiões costeiras para as regiões interioranas na década de 1930 onde, o violão fora sendo gradualmente trocado pela

harpa-alaúde *seprewa* de origem Akan. O resultado dessa modificação gerou o estilo indigenizado *odonson* de se tocar violão.

A terceira matriz musical do highlife era a *balroom dance*, composta de gravações de *ragtime*, *negro spirituals* e *balroom music*. Essa matriz emergiu por volta de 1900 no contexto da realização dos bailes promovidos pelas elites africanas locais que contratavam as orquestras de salão para tocarem em seus eventos noturnos. As primeiras orquestras fundadas foram, respectivamente, a *Excelsior Orchestra* em 1914, e a *Jazz Kings* em 1916. As músicas tocadas pelas orquestras provinham de gravações de tango, rumba, foxtrotes, valsas e quicksteps (COLLINS, 2016)⁹. É no contexto das danças de salão, realizadas nas festas promovidas nos clubes sociais e de literatura que o termo *highlife* surgiu. Collins (2016), em entrevista realizada com Yebuah Mensah, registra que até pelo menos finais da década de 1920 a entrada nesses ambientes era altamente restritiva - fator que irei explorar em detalhe no tópico referente aos clubes sociais e de literatura. Assim, as pessoas que compunham os segmentos mais pobres da população se reuniam na frente de tais clubes para admirarem as pessoas afluentes, da alta sociedade (*high-life*), ou seja, as pessoas que tinham dinheiro e uma extravagante vida social, conhecidas também pelo estrito código de etiqueta e vestimenta.

2.2 As matrizes dramáticas dos *concert parties*

Tal como o *highlife* é permeado desde o início por elementos de diferentes origens, o mesmo ocorre com as exibições dramáticas em que se tocava esse gênero musical, que vieram a ser conhecidas como *concert parties*. Começarei a explicitar o processo de constituição desse gênero a partir do termo que lhe confere o nome. Cole (2001) indica que a expressão *concert party* aparece pela primeira vez em 1933 associada ao grupo teatral *Co-Optmistis Concert Party*. O primeiro termo, *concert*, se associa às exibições que as escolas missionárias realizaram no *Empire Day* de modo a ampliar a propaganda de pertencimento ao império. O segundo termo, *party*, advém da quantidade de artistas que compunham tais grupos - característica que emergiu nos pós Segunda Guerra.

⁹ Apesar de Collins (2016) também registrar a execução de samba neste contexto, é preciso estar atento ao fato de que a partitura desta música foi registrada na Biblioteca Nacional somente em 1916 com seus respectivos autores sendo Ernesto de Araújo, o Donga e Mauro de Almeida popularmente conhecido como Peru dos Pés Frios. Por outro lado, Plageman (2013: 77) registra a execução desse estilo musical nas cidades da Costa do Ouro a partir de 1930.

Nas exibições escolares as crianças eram encorajadas a mostrar suas habilidades e familiaridade tanto com a língua inglesa bem como os estilos de canto e dança britânicos. Um dos exemplos dessa exibição encontra-se documentada no jornal *Gold Coast Spectator* de 1932, que relata a celebração deste dia pela *Presbiterian School in Christians-borg* onde os jovens exibiram a peça intitulada de *Brittania and her People* para o público que era constituído basicamente por professores e administradores locais (COLE, 2001: 37).

Collins (1976) identifica três influências ocidentais na constituição dos *concert parties*. A primeira se relaciona ao exposto no parágrafo anterior, a saber, os *concerts* escolares organizados no período colonial que, além das exibições, eram complementados com músicas feitas pelas bandas de metais e pífanos. A segunda se encontra associada a ideia de um palco separando os atores do público que é oriunda tanto dos concertos escolares bem como das peças musicais executadas nas igrejas denominadas de *cantatas*, que tinham um fundo altamente moral. A terceira, por seu turno, foram as gravações de filmes mudos ao estilo vaudevilliano que começaram a chegar na Costa do Ouro após a Primeira Guerra Mundial.

Para além da influência ocidental é necessário indicar que muitos elementos da cultura Akan foram incorporadas nos *concert parties*. Cole (2001) explicita que as exibições características dos grupos Akan como o evento de contar histórias, chamado Ananse, a dança *adowa* e os festivais *odwira* perfazem os elementos de tais exibições. Ainda, a autora indica que os primeiros concertos do período colonial utilizavam em larga medida a língua inglesa nas suas apresentações. Era comum a execução de músicas como *Song of the Fairies* e *Kiss the Little One for Me* pelas bandas de metais. O início dessa forma dramática está ligado, sobretudo, à cidade de Cape Coast majoritariamente habitada por gente de origem Fante, que tinham grande familiaridade com os costumes ingleses além, é claro, de um maior domínio dessa língua.

Tanto Barber, Collins & Richard (1997) como Cole (2001) concordam que o primeiro proponente dessa forma artística na Costa do Ouro teria sido Teacher Yalley, diretor da *Sekondi Elementary School*, cuja primeira atuação ocorreu no *Empire Day* de 1918. Ao se apresentar, Yalley fazia uso de piadas, músicas, danças, falsa barba e maquiagens ao estilo dos *minstrels*.¹⁰ Outra convergência entre os autores supracitados é que os primeiros *concert parties*, realizados majoritariamente nas cidades costeiras, atraíam um público que representava um pequeno segmento da sociedade Fante. Os homens que frequentavam esses espetáculos detinham largo

¹⁰ Ver Cole (1996) para uma discussão acerca da incorporação do *blackface* em Gana.

conhecimento da língua inglesa e salários que possibilitaram pagar os ingressos necessários para assistirem às apresentações, as taxas custavam entre 5 e 10 *shillings* por apresentação. Como indica Cole (2001) o público dessas apresentações era constituído por médicos, advogados, clérigos e pequenos comerciantes.

As apresentações de Yalley ocorriam da seguinte maneira: O show começava com uma banda de metais contratada exclusivamente para essa finalidade, que marchava por algumas ruas e terminava em frente ao local de exibição. Posteriormente, na sala de exibição, Yalley realizava esquetes acompanhadas por um órgão com pedal e por um baterista. Nesse período incipiente, as músicas tocadas eram foxtrotes, valsas e ragtimes. Além de Yalley, a década de 1920 foi marcada pela presença do casal de artistas afro-americanos Grass e Glant que foram os responsáveis por inserir elementos dos filmes de Al Jolson e Charlie Chaplin às exibições.

A partir da década de 1920 essa forma de arte dramática começou a ganhar mais praticantes, sobretudo, os quais já tinham assistido às exibições de Yalley. Collins (2001) verifica que a partir deste momento a configuração dos *concert parties*, à época denominado de *trios*, em como o público atraído começou a se alterar. A forma concebida por Bob Ismael Johnson serviu de inspiração para muitos outros grupos que viriam se formar nos anos subsequentes, assim essa forma permaneceu praticamente inalterada até a eclosão da Segunda Guerra. Em 1922 a forma proposta por Johnson foi incorporada pelo grupo denominado *Versatile Eight*. Este grupo era composto por J.B. Ansah, cujo papel era a de uma personagem do tipo *gentleman*, C.B. Hutton, no papel da *wife* também tratada na literatura como a *lady impersonator*, e o próprio Bob, que fazia o papel do *joker* ou *trickster* que também encarnava algumas representações de *Anansen*, figura do folclore Akan. As músicas, tocadas por bandas escolares, costumavam ser as de origem inglesa, tais como: *Don't do That Poor Pussy-cat* e *Minnie the Moocher*. No entanto, progressivamente, o componente musical foi incorporando cantos provenientes dos grupos Kru da Libéria bem como *highlifes* do estilo *dagomba* cantados em inglês *pidgin*, acompanhados por violão. Ainda, marinheiros afro-americanos foram responsáveis por inserir nas apresentações do *Versatile Eight*, sobretudo no foxtrote *Moonlight becomes you*, instrumentos musicais como banjos, harmônicas e acordeons. Posteriormente, o grupo ficou conhecido popularmente com outro nome, *Two Bobs*.

Collins esquematiza as apresentações desse grupo da seguinte maneira: Num primeiro momento ocorria o coro de abertura (*opening chorus*), no qual executava-se uma dança acelerada ao som de um foxtrote cuja duração era de, aproximadamente, 25 minutos. A segunda

parte, dentro (*in*), consistia no canto de ragtimes executados por Kwese Nsedu nas baterias, acrescido das bandas escolares de metais. A terceira parte, o dueto (*the duet*), consistia na exibição de piadas contadas por dois dos atores. A quarta parte, a cena (*the scence*), consistia propriamente numa cena mais ampla que contava com a participação dos três atores e durava quase durante uma hora.

Cole (2001) também verifica um esquema de apresentação similar na exibição do grupo *Boy Scouts* em 1914. Uma das apresentações iniciou-se com as músicas *God Bless the Prince of Wales*, *Geneveive* e *I'll sing a pretty song*. Posteriormente, aconteciam algumas recitações intituladas de *Colonial Loyalty* e *Loss of Royal George*. Em seguida, tomou lugar a cena cômica denominada de *Camp Life* e *Mock Trial*. A exibição se encerrava com o coro intitulado *God Save the King*. Esquetes como essa enfatizavam as relações clientelísticas entre determinados indivíduos. A mesma autora destaca que, embora não exista nenhuma descrição detalhada disponível, os títulos dos esquetes como *mock trial*, *playing at parliament* sugerem que as exibições claramente lidavam com os rituais, instituições e códigos europeus em suas exibições.¹¹

Nestes últimos parágrafos nos quais busquei sistematizar a configuração geral de tais apresentações, é importante que o leitor retenha o fato da imensa quantidade de elementos estrangeiros, sobretudo, ocidentais que compunham tais apresentações. Essa característica, mudará gradualmente nos anos que se seguiram à Segunda Guerra mundial com o progreeivo aumento dos elementos “autóctones” e diminuição dos artefatos estrangeiros, como poderá ser visto nos tópicos posteriores.

Cole (2001) descreve as cidades costeiras da África Ocidental (Accra, Cape Coast etc.) como zonas de fronteira marcadas por um intenso fluxo de elementos culturais de origens diversas (africanas, europeias, americanas etc.)¹². Tal como indicou Collins anteriormente, os primeiros concertos estavam associados à educação ocidental. Exemplo dessa característica verifica-se historicamente pela exibição do *Grand Concert* que ocorreu em 1914 na cidade de Cape Coast. Tal evento fora patrocinado pelo *Ladie's Club of Cape Coast*, cujos membros esforçaram-se para reunir os jovens das mais diversas escolas associadas ao presbiterianismo e

¹¹ Outro tema recorrente nas exibições deste contexto era relativo ao consumo exacerbado do álcool pelos residentes da Costa do Ouro. Para uma discussão aprofundada ver Akyeampong (1996)

¹² De um modo geral, as cidades portuárias do continente africano emergem como lugares de uma atividade cultural efervescente em contextos marcados por intensas mudanças culturais em razão do fluxo de pessoas de diversas origens, informações, recursos e bens. Exemplo de tal característica pode ser visto no trabalho de Dias (2004) sobre Mindelo, Moorman (2008) sobre Luanda, e Ivaska (2003) sobre Dar es Salaam.

ao catolicismo. A escola foi uma importante instituição que os membros mais abastados da Costa do Ouro viram como uma facilitadora para a manutenção do status social de seus filhos. A partir da educação ali recebida, eles poderiam naturalizar e, ao mesmo tempo, se diferenciar dos demais segmentos da sociedade a partir da utilização da língua inglesa, roupas ocidentais e valores cristãos. Cole (2001) argumenta que a estratificação social não chegou junto com os europeus na Costa do Ouro. Antes do século XIX o que determinava o status de um Fante em seu grupo eram seus relacionamentos com a chefia tradicional, as linhagens das quais eram membros e agrupamentos militares como os *asafo*. Além desses marcadores, substancialmente associados ao fator hereditário, os pertinentes ao aspecto financeiro já se observavam na estrutura social Fante. Muitos indivíduos desses grupos eram empreendedores e comerciantes que lucravam com suas atividades e se mantinham próximos dos europeus através do comércio de ouro, marfim, escravos e suprimentos alimentícios. O contínuo contato dos fantes com os Europeus possibilitou que os primeiros realizassem a mediação comercial dos estrangeiros com os demais grupos étnicos que se localizavam no interior.

No que concerne às casas de exibição, Cole (2001) pontua que a primeira a se estabelecer fora a *Merry Villas*. Tal casa fora construída em 1913 com a capacidade de receber um público de 1.000 pessoas para assistirem filmes importados. O projeto foi patrocinado pela figura de W. Bartholomew, um mercador de automóveis e outros bens. Entre a década de 1910 e 1920 estabeleceram-se em Accra ao menos outros dois teatros, tais como: *Cinema Theatre* e o *Palladium*. Esta última fora construída por Alfred Ocansey. Alfred, era um rico mercador que, assim como Bartholomew, vendia automóveis. Em função de seu ofício Alfred viajava com frequência à Londres e, em uma dessas ocasiões, pôde assistir à uma apresentação no *London Palladium* localizado na famosa *Oxford Street*. O encantamento com a casa de apresentações artísticas foi tamanho que em finais de 1920 construiu uma casa de shows com o mesmo nome da pioneira inglesa.

As exibições realizadas no *Palladium* tinham inspirações vaudevillianas. As peças eram exibidas a partir de vários elementos, tais como os enredos que eram extraídos de livros importados e as músicas eram obtidas através das partituras e de filmes estrangeiros. O acesso a tal casa de shows, a exemplo dos clubes sociais e de literatura (a partir de determinado momento histórico) se dava mediante a compra de ingressos cujos preços variava segundo o lugar de onde se assistia as apresentações. Assim, a casa dava acesso a pessoas com capacidades financeiras diferentes. Os preços variavam de 3 *shillings* até 6 pences. Os assentos mais caros eram os que ficavam numa espécie de sacada numa plataforma superior ao palco, essas áreas

também eram conhecidas como o “círculo alto”. Somente europeus e alguns poucos africanos ricos que tinham cargos como médicos, advogados estavam em condições de adquirir tais ingressos. Em suas fases iniciais, o público dos *concert parties* era composto por pessoas oriundas dos segmentos médios das cidades, ou seja, os principais frequentadores se constituíam por pessoas assalariadas que trabalhavam tanto para a administração colonial ou para as principais empresas de comércio e que detinham algum domínio da língua inglesa. Assim, dificilmente pessoas oriundas do meio rural que iam às principais cidades por qualquer motivo tinham acesso a tais exhibições. Finalmente, Cole (2001) nota que apesar da existência de diferenciações entre o público, haviam momentos das apresentações em que tais segmentações eram suspensas. O principal momento desses ocorria ao final do show, ocasião na qual todos os assentos eram removidos e as pessoas podiam dançar juntas ao som do *highlife*, tango, valsa e foxtrote.

2.3. Concert parties: a era dos *trios* (1920 - 1945)

Nos anos finais da década de 1920 começam a aparecer modificações mais substanciais nos *concert parties*, principalmente relacionadas à formação de público. Cole (2001) e Collins (1997) indicam que o período entre o final dos anos 1920 e 1945 foi marcado pela atração de um novo tipo de público. Em tal período, tanto a classe trabalhadora urbana bem como os habitantes do mundo rural passou a ter um maior acesso a esse tipo de entretenimento. Durante a década de 1930, esses concertos deixaram de acontecer somente nas cidades costeiras e ganharam os vilarejos localizados nas áreas interioranas. É durante esse processo que Collins (1976) identifica uma “akanização” do *concert party*, tanto nas exhibições do grupo *Two Bobs* bem como dos demais grupos que se apresentavam naquele contexto. Ela é expressa pela síntese do personagem negro americano característico dos *minstrels* com o contador de histórias, *Anansen*, da cultura Akan. É importante considerar que o processo histórico do *concert party* não tem a forma de uma evolução linear na qual uma forma “tradicional” se torna, ao longo do tempo, “moderna”. Ao contrário, esse processo se caracterizou como uma crescente indigenização da forma e do conteúdo bem como uma popularização de práticas anteriormente importadas. A progressiva indigenização dessas formas, indica Collins (1997), fez com que elas fossem percebidas por seus produtores e consumidores como algo que se tornava cada vez mais moderno. Dessa forma, as distinções entre o que era considerado “autóctone”, “exógeno”,

“tradicional” e “moderno” se tornaram cada vez mais borradas e porosas. De acordo com Collins (1976: 65), a cultura Akan está repleta de personagens associados à figura de uma aranha no qual o narrador utiliza diferentes vozes para diferentes personagens. A síntese desses personagens fez um grande sucesso entre o público, especialmente os das áreas interioranas.

Esse processo de incorporação e absorção conscientes de elementos estrangeiros nas artes dramáticas é associado por Cole (2001) à uma diferenciação que os próprios residentes da Costa do Ouro elaborariam. Tal associação, baseia-se na ideia do nacionalista Kobina Sekyi (1974) da diferenciação entre elementos da “civilização” e da “modernização”. A diferença entre esses dois elementos na perspectiva de Sekyi se fundamentava no fato de que ele compreendia por “civilização” a tendência quase compulsiva de se adotar qualquer elemento proveniente da cultura europeia, ao passo que a “modernização” era por compreendida como um processo de avaliação crítica e apropriação seletiva de tais elementos. Ainda, a “modernização” se configuraria como uma consideração deliberada do que seria útil ou não quando se leva em consideração as práticas do “passado”.

A progressiva indigenização dos artefatos culturais associados ao *concert parties* se deu em razão dos grupos teatrais promoverem regularmente turnês ao interior da Costa do Ouro. Cole (2001:91) nota que os grupos teatrais tentavam sincronizar suas apresentações com as datas nas quais os agricultores recebessem seus pagamentos pela colheita do cacau e outros produtos. Exemplo de tal situação é relatada por I. K. Ntama, membro do *concert party* Burma Jokers, cujo grupo de artistas passou a priorizar as turnês para o interior a partir do dia 28 de cada mês de modo que pudessem angariar maior público pagante. Outras cidades que grupos como *Two Bobs* e *Teir Carolina Girl* faziam suas apresentações tinham como principal atividade econômica a mineração. Cabe menção ao fato de que se no ano de 1931 haviam cerca de 12 mil homens envolvidos na atividade mineradora, esse número pulou para cerca de 40 mil entre o ano de 1938 e 1939.

Como uma forma de controle da mão-de-obra, que na década de 1930 vinha sofrendo com um aumento no custo de vida, os empresários vinculados a esse setor buscaram controlar a insatisfação dos trabalhadores através da implementação de iniciativas paternalistas. Dessa maneira, os empresários passaram a subsidiar a alimentação dos funcionários, oferecer

atendimento médico e assegurar melhores condições de habitação. Outra medida fora a instauração de atividades associadas ao lazer, tais como a criação de times esportivos e conjuntos musicais e a construção de salas para a exibição de filmes. Associada à esfera do lazer, os empresários da indústria da mineração também se esforçaram para levar os *concert parties* aos seus trabalhadores. As exposições ocorriam normalmente nos terrenos das empresas ou nos clubes que elas tinham construídos. As exposições eram divididas de acordo com o público, africano ou europeu. As exposições para o grupo europeu eram realizadas exclusivamente na língua inglesa ao passo que para os africanos as exposições tinham que misturar um grande número de dialetos dado o multilinguismo da força de trabalho.

As apresentações feitas para os trabalhadores eram pagas pelas empresas de mineração. Por conta do retorno financeiro certo e da estrutura fornecida para essas exposições, os grupos teatrais buscavam sempre estar por perto das regiões que tinham na mineração sua principal atividade econômica pois, assim, poderiam fazer mais exposições, dessa vez, pagas pelo público, assim, aumentando suas remunerações.

Cole (2001) se refere ao fato segundo o qual os *concert parties* passaram, a partir da década de 1930, a ser grupos de caráter itinerante. No interior da colônia, as exposições eram feitas nas escolas, igrejas, capelas ou jardins cedidos pelas famílias. Os grupos viajavam de trem, caminhão ou até mesmo a pé. Os artistas estavam sempre em trânsito. Para se ter uma maior noção dos deslocamentos realizados por eles é preciso levar em consideração a infraestrutura que permitia a locomoção desses indivíduos.

O final dos anos 1920 foi palco de uma estonteante modificação no sistema de estradas e ferrovias. Em 1921 havia pouco mais de 2.000 milhas de estradas construídas. Por volta de 1930 essa quantidade já tinha sido triplicada. Tal crescimento possibilitou também a criação de linhas de ônibus que pudessem transportar trabalhadores e cargas por toda a *Gold Coast*. As ferrovias também expandiram em grande medida, principalmente devido às ações de Guggisberg para promover a instalação de melhor maquinário, mais estações e uma expansão das linhas. A expansão da infraestrutura ferroviária encontra-se associada ao aumento das trocas comerciais com a Grã-Bretanha. Os insumos agrícolas eram transportados do interior para as cidades costeiras e, através dos portos, chegavam até a Europa. Foi no interior desse sistema que os grupos teatrais viram uma oportunidade para expandir seu público. Cabe ressaltar que as cidades construídas ao longo dessas ferrovias, tendiam a ser habitadas por trabalhadores migrantes que, com os seus salários, podiam pagar pelas exposições e experimentar novos estilos

de vida, principalmente associados ao consumo de bebidas alcoólicas nos bares. De maneira fortuita, os *concert parties* se apresentaram até mesmo fora dos domínios da Costa do Ouro. O primeiro registro desse tipo de turnê ocorreu em 1935 quando o *Axim Trio* viajou à Nigéria em conjunto com a banda *Cape Coast Sugar Babies*. Posteriormente, Cole (2001) registra que o mesmo realizou exibições na Costa do Marfim, Libéria e Serra Leoa no ano de 1940.

Uma vez que o itinerário de suas viagens era definido, os *concert parties* tinham de publicizar suas exibições na localidade, antes, evidentemente, do evento. Em entrevista realizada com Cole (2001), o artista I.K. Ntama indica que uma das técnicas consistia em cerca de três semanas antes da exibição realizar a contratação de algum indivíduo que fosse até a localidade da exibição para que o mesmo afixasse pôsteres nas vias públicas anunciando o dia da exibição. Quando, de fato, os artistas chegavam à localidade a primeira coisa que faziam era, na manhã do dia da apresentação, andar pela cidade utilizando roupas e chapéus especiais de modo a atrair a atenção das mulheres que trabalhavam no mercado, dos homens que aguardavam nas estações para ir ao trabalho, e das crianças a caminho da escola. Outra técnica utilizada era a contratação de uma banda de metais, associada à igreja ou à escola locais, para andar pela cidade a tocar a música *highlife* de forma a atrair a atenção do público para o evento vindouro.

2.4 Os clubes sociais e de literatura

Nesta parte do trabalho minha atenção estará voltada para apresentar as principais características da cena musical da então colônia britânica Costa do Ouro entre a década de 1910 até 1940. A emergência dos ambientes recreativos onde a cena musical se desenvolveu está associada ao surgimento de uma pequena elite intelectual que passou a integrar e a estar próxima à administração colonial. Primeiramente indicarei os fatores associados ao surgimento dessa pequena elite e seu relacionamento com os administradores coloniais e, posteriormente, lançarei meu olhar propriamente para os clubes sociais e de literatura.

A década de 1910 foi marcada por uma tensão permanente entre os membros da pequena classe média e o governo colonial britânico na Costa do Ouro. Nessa época, esses homens que tinham recebido educação nos moldes ocidentais passaram a ter postos remunerados como servidores públicos, mercadores e clérigos. Plageman (2013) argumenta que esse estrato social

da colônia era marcado por grandes ambiguidades. De um lado, os homens desse estrato não poderiam (e não queriam) ser classificados como trabalhadores do baixo escalão. De outro, não poderiam ser postos ao lado dos europeus que ocupavam os altos postos da administração colonial. Outra característica ambivalente deste grupo é que ele não era bem visto nem pelos britânicos - apesar de a visão dos administradores coloniais ser marcada por idas e vindas sobre a atuação desses homens de classe média na manutenção do poder colonial - e nem pelas autoridades tradicionais.

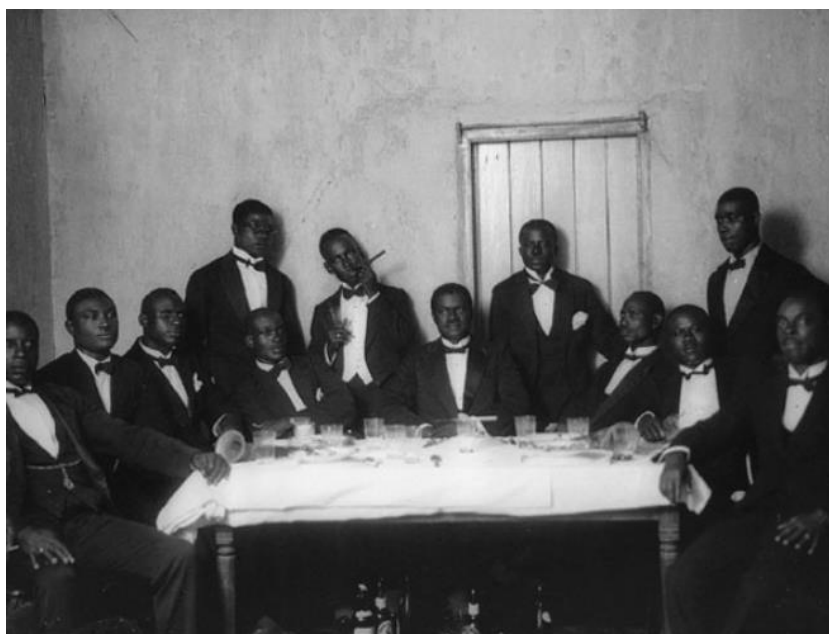
O relativo “isolamento” social desses homens foi reforçado pelo estabelecimento de espaços recreativos exclusivos destinados a promover a expressão de suas habilidades intelectuais ao mesmo tempo em que criar um sentido de grupo. Plageman (2013) credita o estabelecimento desses ambientes a uma estratégia racional para a expansão de sua influência política. Tais ambientes eram lugares para a expressão criativa que congregavam os seus membros, a despeito de seus pertencimentos étnicos, visando a promoção da educação, integração social. Nesses lugares, a exibição de afluência econômica era marcante. Nos clubes, os homens e, posteriormente as mulheres, adotavam estilos cosmopolitas de se vestir, reiteravam padrões ocidentais de consumo, celebravam a língua e a literatura inglesa e se divertiam ao som das orquestras.

O principal fator que corroborou com a emergência desse segmento populacional foi a iniciativa dos missionários e administradores de estabelecer e expandir o sistema de educação formal na Costa do Ouro. A *Westlyan Methodist School* no ano de 1840 financiava cerca de 9 escolas nas principais cidades como: Accra, Winneba, Anomabu e Cape Coast. Durante décadas essas escolas atraíram meninos provenientes de famílias comerciantes africanos locais que almejavam sua reprodução social. Os efeitos da escolarização nesse contexto foram a promoção do relativo afastamento dessas pessoas em relação aos demais estratos da sociedade. Tal isolamento levou ao desenvolvimento de práticas sociais e culturais que eram diferentes do restante da população. Os que tinham adquirido uma completa formação educacional no final do século XIX viviam em casas inspiradas construídas em estilos arquitetônicos europeus, frequentemente se diziam cristãos e tinham o domínio de línguas europeias, especialmente o inglês. Outra característica marcante desse grupo é o intenso consumo de bens importados de luxo, o que requeria um grande esforço laboral. A virada do século XIX para o XX é marcada na Costa do Ouro pela expansão do sistema educacional e pela padronização dos currículos, fatores estabelecidos por reformas educacionais. Se no ano de 1880 o sistema educacional congregava menos que 3.000 estudantes, em 1902 esse número cresce para 12.000 nos bancos

escolares, em 1928, atinge-se a marca de 34.000 estudantes. Importante reter que, esse aumento significativo trará nas décadas seguintes inúmeras consequências. Se no início nas décadas de 1910 e 1920 os formados conseguiram adquirir empregos bem remunerados, a relação causal entre educação e remuneração se tornará mais complicada, especialmente nos momentos de crise econômica, e afetando aqueles que não completaram o ensino formal, segmento registrado pela literatura como os que abandonam as escolas (*school leavers*).

Outra característica a diferenciar os membros dessa classe média de outros segmentos da colônia era o tipo de ocupação que eles homens tinham. Se, por um lado, obter empregos como na advocacia e ou medicina era extremamente difícil, por outro, cargos como de servidores públicos, clérigos e professores eram de mais fácil acesso. A vantagem dessas profissões, além da remuneração, era a de que elas deixavam seus ocupantes próximos ao aparato de administração colonial. Como uma maneira de capitalizar o status diferenciado na sociedade, esses homens passaram a consumir bens importados e de luxo como mobílias europeias, livros, roupas e revistas que refletiam suas necessidades ocupacionais ao mesmo tempo em que lhe conferiam um ar de autoridade e prestígio. Apesar da renda desses homens variar, era muito difícil que algum deles não possuísse, ao menos, terno, jaqueta preta e sapatos como itens elementares do guarda-roupa. A utilização desses itens expressava a sua crença de que faziam parte de um estrato singular da sociedade. Os lugares, *par excellence*, da exibição e interação desse grupo eram os clubes sociais e de literatura (ver figura 1).

Figura 1 Fotografia dos membros da Accra Optimist Club em 1930. Fonte: Plageman (2013: 74)



Essas associações tinham por função reunir indivíduos para além das diferenças de idade e etnia com vistas a celebração de seus interesses comuns, especialmente em razão pela educação formal, e dos desejos de aperfeiçoamento pessoal, como o aprendizado e aprimoramento dos códigos de etiqueta e conduta. Tal tipo de associação não foi o primeiro esforço nessa direção na Costa do Ouro. Antes deles, os britânicos haviam estabelecido instituições similares que promoviam essas amenidades, mas excluía totalmente a participação dos residentes africanos. Por volta de 1860 médicos e advogados, representantes do alto escalão da administração colonial, fundaram as associações *Self-Improvement Society*, *Freemason Lodge* e *Philantropic Society*. A associação a tais instituições era altamente restritiva até mesmo para os escolarizados, excluindo-se os médicos e advogados, para se ter uma ideia a taxa de admissão girava em torno de 11 libras esterlinas ao passo que o salário anual dos homens de classe média girava em torno de 36 libras.

Excluídos desses clubes por não pertencerem a essa elite africana fechada de filhos dos grandes comerciantes, os homens escolarizados nas missões, com cargos na burocracia pública e nas empresas comerciais, decidiram formar suas próprias associações para lhes fornecerem aperfeiçoamento pessoal e prestígio. Os clubes fundados pelos membros dessa pequena classe média eram localizados nas principais cidades da *Gold Coast*. Cape Coast contava com o *Eureka Club*, e o *Literary and Social Club*. Sekondi abrigava o *Optimism Club* e o *Literary Circle*. Accra, por sua vez, reunia os clubes *Young's People Literary Club*, *Cosmo Club* e o *Social and Literary Club*. Em Kumasi, no interior, no coração do território Axanti, se encontravam o *Social Unity Club* e o *Eureka Club*. Os nomes com os quais essas associações foram batizadas refletem que eles eram lugares para que uma coletividade intelectual se reunisse para o debate de problemas contemporâneos e no aperfeiçoamento da língua inglesa, por exemplo. Ao mesmo tempo esses lugares possibilitavam que seus frequentadores relaxassem após um exaustivo dia de trabalho e compartilhassem novidades. Plageman (2013) indica que a instauração desses clubes demonstra o deslocamento dos marcadores sociais baseados na idade, linhagem e etnicidade para os de educação e emprego.

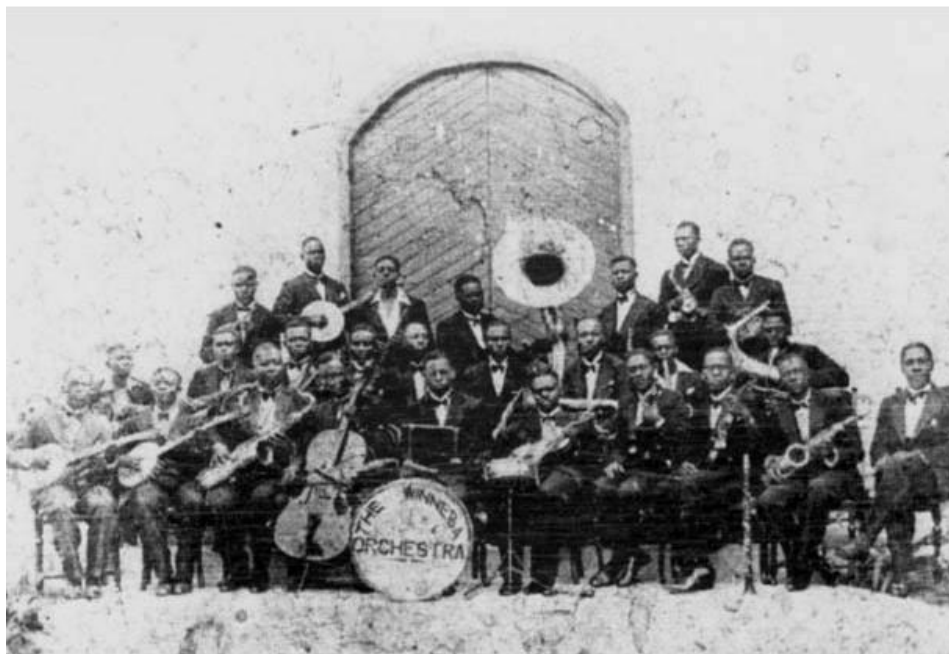
A exemplo dos clubes fundados pelos britânicos, os que surgiram posteriormente também possuíam critérios altamente restritivos para admissão. Um indivíduo que desejasse se tornar membro do *Optimism Club* em Sekondi, por exemplo, tinha de possuir formação completa nos moldes ocidentais, possuir um emprego fixo, obter uma carta de convite, pagar uma taxa de inscrição e, por último, proferir um discurso em inglês na frente dos membros do clube antes de ser aceito como um par. Plageman (2013) retoma Newell (2002) para indicar que

essas associações funcionavam como instituições paracoloniais que permitiam que seus membros traduzissem símbolos e comportamentos ocidentais em poderosos marcadores sociais e geracionais. Tais clubes, como indicado por Plageman (2013), financiavam eventos que demarcavam uma ideologia de distinção educacional e ocupacional, gerando o que Cohen (1981), se referindo aos Krio de Freetown, chamou de mística da exclusividade. Ainda, funcionavam como veículos para a mobilidade e para distinção social. Uma das principais atrações desses clubes eram as danças de salão.

As danças de salão, um dos eventos mais prestigiados dos clubes, ocorriam aos sábados à noite, para os homens de classe média que foram um dos primeiros grupos a se habituar à hora de trabalho vigente na Europa, os sábados passaram a se constituir como o momento mais oportuno que demarcava a hora do lazer. As danças de salão empregavam, sobretudo, estilos musicais como valsas, foxtrotes e *quiqcksteps*. Os primeiros anos de promoção das danças de salão foram marcados pela contratação de bandas que anteriormente tinham sido fundadas e dirigidas em instituições do estado colonial. Exemplos disto verificam-se em 1919 quando o *Cape Coast Literary and Social Club* convidou a *Gold Coast Regimental Band* e em 1921 quando, por ocasião de um baile de gala que teria lugar no *Cape Coast Castle*, a mesma banda foi contratada pelo *Optimism Club*.

Assim como o consumo de bens importados como livros, revistas, bebidas e gravações musicais, a adoção e execução das danças de salão pelos homens e mulheres da classe média se constituíram como elementos que demonstravam o quanto esse segmento populacional detinha o conhecimento e familiaridade para com a cultura europeia. Dada a crescente expansão dos eventos relacionados às danças de salão, houve nas primeiras décadas do século XX, a formação de um tipo de conjunto musical, as orquestras de dança (*dance orchestras*). Em 1914, uma dessas associações que estava baseada em Accra financiou a formação da *Accra Excelsior Orchestra*, que usava uma série de instrumentos importados como violinos, violas, violoncelos, flautas, trompetes, trombones e uma bateria nos moldes ocidentais em suas apresentações (ver exemplo em figura 2). A exemplo dos conjuntos musicais formados em Lagos e em Freetown, os que se formaram em Accra também passaram a incorporar músicas locais em seus repertórios, momento no qual as valsas, foxtrotes e *quiqcksteps* foram adicionadas novas formas musicais como a estrutura de 4/4 de tempo, escalas heptatônicas e o triplo efeito rítmico, comum aos estilos que, sintetizados, deram origem ao highlife.

Figura 2 Foto da Orquestra Winneba em 1920. Nota-se a partir dessa fotografia a utilização de vestimentas ocidentais como ternos, gravatas e sapatos por parte dos músicos. Fonte: Plageman (2013: 82)



As exibições musicais foram se tornando o principal evento promovido pelos clubes sociais. Em 1922 o *Cape Coast Literary and Social Club* promoveu um baile de gala no *West African College*. Nesta ocasião os músicos empregaram uma variada gama de estilos musicais como o tango, ragtime, foxtrote e polca. Foi no *flier* deste evento que a primeira referência escrita ao termo *highlife* é encontrada, no entanto, o mesmo autor que registra esse primeiro registro (Plageman, 2013: 13) Apesar da associação aos clubes ser restritiva, os seus membros não impunham restrições às pessoas que se aglomeravam do lado de fora para ver os homens da *high-life* portando seus belos sapatos, suéteres e gravatas e, no caso das mulheres, belos vestidos. No entanto, como veremos mais adiante, esse quadro começou a se alterar progressivamente a partir do final da década de 1920.

A Grande Depressão impactou fortemente a economia da Costa do Ouro. Para se ter uma ideia, o preço do cacau, principal produto de exportação da colônia, deprecia-se cerca de 30% no período que corresponde aos anos de 1927 até 1930. Consequentemente, houve um aumento exponencial do custo de vida nas principais cidades, diminuindo o poder de compra das pessoas e forçando a administração colonial a cortar empregos e salários. Os anos 1930 foram especialmente ruins para os homens de classe média que, ávidos pelo consumo de bens importados, sofreram com a imposição de mais taxas alfandegárias. A crise econômica afetou fortemente a maneira pela qual os ambientes da cultura popular, a saber, os clubes de literatura se organizavam. Os bailes promovidos eram dispendiosos. Para se ter uma noite de gala era

necessário a contratação das orquestras, a compra de bebidas, a impressão de convites e da programação da noite, a contratação de baristas, atendentes e de vigilantes. Além, é claro, do pagamento da energia elétrica responsável por garantir a iluminação necessária e a temperatura ideal das bebidas. Na década de 1920 os clubes tentaram, sem sucesso, cobrir esses gastos com pagamentos de anualidades pelos seus membros e com a venda de bebidas durante os bailes, mas isto se mostrou insuficiente. A solução encontrada para a manutenção desse espaço de prestígio foi o início da venda de ingressos. Porém, de modo a controlar o público que acessaria esse ambiente e o estrito código de etiqueta social, buscou-se vender três tipos de ingressos. Os ingressos de primeira classe, os mais caros, davam ao indivíduo livre acesso aos ambientes do clube, incluindo a pista de dança e ao bar. O ingresso de segunda classe, de valor intermediário, dava ao seu detentor a possibilidade de assistir às danças dos casais em assentos pré-determinados. O ingresso mais barato possibilitava que as pessoas assistissem passivamente o evento, não conferiam acesso aos assentos e, muito menos, às pistas de dança. A venda de ingressos resultou num sucesso, assim, para além das danças de salão, atrações como competição de danças e vestimentas começaram a ser exibidas (PLAGEMAN, 2013: 91).

Nesse contexto, apesar do espaço restritivo dos clubes de literatura, as práticas associadas ao *highlife* passaram a ser mobilizadas por um número cada vez maior de homens e mulheres. Os homens que não puderam se qualificar como membros desses clubes, buscaram alternativas como aprender algum instrumento musical para, posteriormente, integrar algumas das orquestras que tocavam nas noites. Esses homens jovens, que não tinham responsabilidades relacionadas à manutenção do lar, podiam passar horas no aprendizado de algum instrumento musical. Uma vantagem de participar das orquestras era a de que esse tipo de conjunto musical costumava cobrar pequenos valores para as suas exibições que, divididos, ajudavam na aquisição de novos instrumentos, além de fornecer aos seus membros algum nível de visibilidade e reconhecimento.

2.5. A decadência dos clubes sociais e a emergência dos clubes noturnos

A Segunda Guerra atuou como um evento catalisador das mudanças que viriam a ocorrer na cena musical a partir da década de 1940. Com a eclosão do conflito armado, a região oeste do continente africano se tornou o principal entreposto para as Tropas Aliadas a partir de 1942. A presença dos militares estrangeiros, principalmente britânicos e americanos, e dos

equipamentos de guerra levaram a um aprimoramento da infraestrutura da colônia que, a partir desse momento histórico, começou a contar com um maior número de ferrovias, estradas, portos e a um incremento nos equipamentos de telecomunicações. O estabelecimento da radiodifusão se deu a partir de 1939 patrocinado pelo *Gold Coast Information Department*, possibilitando aos residentes um maior acesso a informações tanto de dentro da própria colônia como de outros lugares do mundo. A expansão das obras de infraestrutura nas principais cidades intensificou dramaticamente a migração dos homens que viviam em áreas rurais. Se em 1931 a população de Accra era de 61.000 pessoas, em 1948 ela havia mais do que duplicado, contando com 133.000 habitantes.

O crescimento do contingente populacional nas cidades ocasionou o aparecimento de novas formas de entretenimento. Um dos lugares mais frequentados de Accra era o *Hotel Metropole*, inaugurado no ano de 1936 e concebido para ser um hotel para visitantes europeus. Este estabelecimento ganhou um grande destaque pelo tipo de lazer oferecido. Sua localização, no bairro de *Jamestown*, era privilegiada, uma vez que ao mesmo tempo em que se encontrava próximo à região portuária também estava nos arredores de uma estação ferroviária. Os soldados frequentavam com assiduidade esse estabelecimento com a finalidade de conversar com os colegas, relaxar e tomar alguma bebida alcoólica. A presença deste público levou os donos desse estabelecimento a oferecer a partir de 1946 exposições ao vivo das bandas *highlife* que, como explicarei adiante, eram marcadas por uma forma organizacional diferente das orquestras que tocavam nos clubes de literatura.

Estabelecimentos como o *Hotel Metropole* e o *Gold Coast Bar* se constituíram como importantes pontos de encontro entre trabalhadores portuários, marinheiros, e militares estrangeiros e locais. Juntos, esses homens bebiam, conversavam, aproveitavam as exposições ao vivo das bandas que tocavam *highlife*, *ragtime*, e outras danças de salão. Essa clientela foi a responsável por realizar um deslocamento das convenções estabelecidas pelos clubes sociais e de literatura.

Diferentemente dos homens da classe média, os militares tinham, por assim dizer, um ávido gosto pelas bebidas alcoólicas. Além disso, frequentemente procuravam por sexo pago. Tal segmento social foi o responsável tanto por financiar novas formas de entretenimento bem como por propiciar a expansão da prostituição nos ambientes associados à cultura popular. Esse tipo de prática era muito difícil de ser coibida pelos donos e funcionários dos bares uma vez que, homens conhecidos como *pilot-boys* realizavam a intermediação entre os militares e as

mulheres. A demanda por um tipo diferenciado de entretenimento, ao mesmo tempo que desagradou setores da sociedade, tais como os homens de classe média que se socializavam nos clubes sociais já um tanto decadentes, atraiu um número significativo de homens jovens que tinham empregos de baixo escalão ou viviam de trabalhos irregulares. Tais jovens, buscavam se entreter com estilos musicais vindos do Caribe como a rumba, mambo, e calypsos que chegaram com os soldados americanos. Ainda, esse momento é marcado pela instalação de salas de cinema que exibiam filmes americanos como: *Cabin in the Sky*, *Orchestra Wives* e *Angels with Dry Faces*. O consumo de gravações de *swing* e *jazz* aumentaram consideravelmente neste período através da disponibilidade desses artigos em lojas como a *Union Trading Company* e a *United African Company* (PLAGEMAN, 2013: 106).

Para se adaptar à nova demanda musical, as orquestras que anteriormente tocavam nos clubes sociais e de literatura diminuíram de tamanho, eliminaram a ampla gama de instrumentos utilizados e ficaram restritas à utilização de instrumentos como guitarra, baixo e bateria. Introduziram com maior frequência em seus repertórios estilos como o *jazz*. Um proeminente músico dessa época foi E.T. Mensah, também conhecido como o “rei do *highlife*”. Ele ingressou na *Accra Orchestra* em 1933 quando tinha apenas 14 anos. Inserido nas apresentações dessa banda, Mensah pôde aprender a tocar flauta. Em 1940, esse mesmo cantor e saxofonista foi convidado para participar da banda *Leopard and his Black Spots*, composta por soldados britânicos e músicos locais. Nesta banda, Mensah aprimorou seus conhecimentos musicais e adicionou novos elementos rítmicos ao *highlife* (Collins, 2016).

O fim do conflito armado tenha provocado o retorno dos militares às suas respectivas terras natais, fato que levou ao desmantelamento da banda, *Leopard and his Black Spots*. Mensah, no entanto, não mediu esforços para continuar atuante na cena musical. Prontamente, ele entrou na banda *The Tempos* e, posteriormente, se tornou o seu líder. Um dos importantes clubes noturnos de Accra, o *Weekend-in-Havana*, (ver figura 2) se tornou um dos principais lugares das exibições da banda *The Tempos*. A segurança de ter um clube noturno para tocar praticamente todos os finais de semana abriu a possibilidade de seus membros serem recompensados em dinheiro, o que levou à aquisição de novos instrumentos e introduzisse mais inovações na cena musical no contexto do pós-guerra.

Figura 3. Homens e mulheres se divertindo em um sábado à noite no Weekend-in-Havana na década de 1950. Nota-se a utilização de roupas mais informais que as utilizadas nos clubes sociais nas décadas precedentes. Fonte: (Plageman 2013: 2)



No início da década de 1950 Accra se tornou a casa para inúmeras bandas que misturavam o *highlife*, calypsos e jazz. Ainda, a cidade contava com inúmeras bandas, tais como: *Black Beats*, *Red Spots*, *Joe Kelly's Band*, *Rhythm Accses*, *Stargazers*, *Hot Shots*, *Hanava Delta Dandies* e a *Springbook Dance Band*. A cena musical do pós-guerra também é marcada pela revitalização da Decca e de outras importantes companhias de gravações musicais que permitiram a gravação das bandas supracitadas em discos de 45 R.P.M. Esses fatores combinados, a existência de pequenos conjuntos musicais, a efervescência que marcava os clubes noturnos que forneciam entretenimento pago e a expansão da produção de gravações, transformaram a cena musical anteriormente promovida e prestigiada de modo quase exclusivo por homens da classe média.

Esse último segmento da população ficou bastante incomodado com a perda do monopólio da cena musical na Costa do Ouro para um segmento da população menos abastado. Dessa maneira, eles lamentavam que a música que outrora fora “civilizada” e “respeitável” estava então ficando fora de controle. Utilizando os mesmos jornais que faziam a publicidade das danças de salão, esse setor mobilizou a imprensa para propagar a imagem dos clubes noturnos como lugares de vícios e de problemas sociais. Ainda nesse contexto é instigante o fato de que esse segmento da população insistiu em retórica muito similar à dos missionários e administradores que, em décadas anteriores, associaram os espaços da cultura popular ao desvio

sexual e à prostituição¹³. Representantes desse grupo apresentou, ainda nos anos da Segunda Guerra, inúmeras reclamações e petições aos administradores coloniais. Uma das medidas tomadas pelos britânicos, na década de 1940, foi a promulgação de leis que visaram perseguir e remover as mulheres consideradas “ímorais” das principais cidades. Devido a implementação de tais regulações a cidade de Accra em 1944, por exemplo, registrou um aumento de cerca de 16% no aprisionamento das mulheres e a deportação de cerca de 70 nigerianas estas últimas, sob a acusação de “poluir” os ambientes citadinos (Plageman, 2013: 110).

Em certos momentos, os homens de classe média recorreram aos administradores coloniais para resolver algumas de suas demandas. Porém, eles não se sentiam confortáveis com a dependência com relação aos europeus. Os anos que precederam a Segunda Guerra já são marcados pelo início do questionamento da autoridade colonial. Pouco depois, em 1947, um grupo de homens de negócios e advogados sob a liderança de J.B. Danquah, R.S. Blay e George Grant formaram a agremiação política (U.G.C.C.). As principais demandas deste partido eram a de que os homens educados fossem completamente incorporados à administração colonial bem como a instauração gradual do autogoverno. Fatores como o retorno dos militares que lutaram na Segunda Guerra, as dificuldades econômicas enfrentadas pela Costa do Ouro, e uma praga que acometeu as plantações de cacau, ampliaram o sentimento de descontentamento com o governo colonial. Os anos de 1947 e 1948 foram marcados por uma onda de greves, boicotes e protestos que serviram como elementos catalizadores de um sentimento de insatisfação com os britânicos.

Os homens de classe média foram perspicazes em tentar capitalizar politicamente sobre esse clima de insatisfação política. A ocorrência de um evento realizado sob os auspícios do *Railway African Club* intitulado de *A Minimum Code of Behavior* refletiu sobre a necessidade de se “revolucionar e purificar” as práticas associadas ao *highlife*. Na opinião dos participantes de tal encontro, o ambiente do *highlife*, outrora, respeitável estava a caminho da total degeneração. As tentativas de se manter os clubes sociais e de literatura como os principais lugares da cena musical da Costa do Ouro se mostraram infrutíferas. Os avanços nas telecomunicações e o lazer comercial associados aos clubes noturnos são os principais fatores que explicam a do declínio dos eventos sociais das danças de salão.

O crescimento dos clubes noturnos é notável. Na década de 1950 a cidade de Accra possuía uma dúzia de clubes noturnos ao passo que cerca de vinte anos depois, a cidade viria a

¹³ Sobre o caráter imitativo de certas partes do mundo colonial ver Bhabba (1997)

abrigar cerca de 60. Neste contexto, os mais populares de Accra eram o *Ambassador Hotel*, *Metropole Hotel Seaview* e o *Weekend-in-Havana*. Tais clubes costumavam abrir suas portas no final da tarde, o que permitia que os indivíduos saindo do trabalho, antes de seguirem para casa, pudessem conversar, relaxar e beber com os colegas ao som de gravações que tocavam nos gramofones. Ao cair da noite, um novo público passava a estar presente nos clubes. Essas pessoas eram atraídas, sobretudo, pelas apresentações musicais que neles ocorriam. Os eventos que atraíram maior público aconteciam na noite dos sábados. A dinâmica, geralmente, era a seguinte: as bandas com melhor reputação começavam a tocar por volta das 20h ou 21h, exibiam-se por cerca de duas ou três horas, com cerca de duas ou três pausas, e finalizaram suas apresentações por volta das 02h. Era comum as pessoas frequentarem vários clubes numa mesma noite com a possibilidade de estarem presentes em diversas atrações. Os jornais divulgavam as atrações do dia e assim as pessoas podiam planejar suas noites de acordo com as bandas que mais lhes interessassem, os valores dos ingressos disponíveis e promoções especiais. Outra maneira de dar publicidade a tais eventos consistia na afixação de letreiros em frente aos clubes.

Os clubes noturnos foram instituições responsáveis por fazer reunir segmentos heterogêneos da população. As bandas atraíam público de diversas etnias e para alcançar essa clientela era necessário que seus repertórios se adaptassem às diversas comunidades de falantes. Assim, além do inglês era comum as letras em *hausa*, *twi*, *ga*, *fante* e em *ewe*. Apesar de conseguir reunir um público mais plural do que os clubes sociais e de literatura, os clubes noturnos ainda mantinham restrições relacionadas aos marcadores de idade, de gênero e financeiro. Apenas maiores de 18 anos podiam entrar em tais clubes mediante o pagamento de ingressos. No que diz respeito às mulheres, estas só poderiam entrar acompanhadas de um homem e, com menos frequência, de grandes grupos de amigos. No que se refere à dimensão financeira, os preços dos ingressos individuais variavam entre dois e cinco shillings e entre 4 e 8 shillings para os casais. As taxas para admissão eram bem pequenas se comparadas aos rendimentos que os indivíduos tinham naquela ocasião. Dados econômicos da década de 1950 enumerados por Plageman (2013:115) indicam um crescimento no período. No início da referida década, Accra vivia um *boom* na oferta de empregos e o salário das pessoas estava crescendo. *Surveys* desta cidade apontam para o fato de que o consumo das famílias na categoria “bebidas e tabaco” chegou à marca de 6% de seus gastos. A categoria que mais correspondia aos gastos dos residentes era relativa à comida e vestimenta. Tais dados indicam para o consumo frequente de artefatos associados à cultura popular. Os clubes noturnos permitiam que pessoas

de vários lugares e etnias da Costa do Ouro pudessem relaxar e se divertir durante toda uma noite ao som de músicas tocadas ao vivo.

No entanto, é preciso mencionar o fato de que não só de rupturas foi marcada a cena musical da década de 1950. O retorno dos militares para seus respectivos países fez com que os donos de bares e clubes redimensionassem seus espaços para o novo público. Em um esforço para assegurar seus lucros só foi permitida a entrada de pessoas que portassem ternos e gravatas no caso dos homens e, no das mulheres, vestidos. Trajes estes que deveriam ser “respeitáveis”. Nesse quesito, em alguma medida, os donos de clubes reiteraram a exclusão que também ocorreu no contexto dos clubes de literatura. Pessoas com poder aquisitivo para adquirir essas roupas procuravam lojas ou, de outro modo, alfaiates que pudessem produzir roupas customizadas que os diferenciavam dos demais presentes no mesmo evento. O esforço empreendido pelos donos de clubes para manter o padrão dos bailes que ocorriam nos clubes sociais e de literatura se expressou na imposição de regras de etiqueta. No início da década de 1950 os donos dos clubes esperavam que o público tivesse um comportamento calmo e disciplinado. O código de etiqueta imposto proibia agressões verbais e físicas, além da intoxicação por meio de bebidas alcoólicas (Plageman, 2013: 117).

A tentativa de se reestabelecer os padrões de comportamento que outrora vigoraram nos clubes sociais não foi bem recebida pela juventude que frequentava esses novos espaços. Primeiro se torna necessário mencionar o grande número de jovens que habitavam Accra nos anos 1950. Se, em 1948 a população de Accra totalizava cerca de 133 mil pessoas, no ano de 1960 verifica-se que 337 mil pessoas já habitavam a cidade. Accra foi palco de um intenso aumento populacional, associado à migração dos que estavam deixando os ambientes rurais e passando a integrar as cidades. Ainda, em finais da década de 1950 os jovens com menos de 24 anos de idade compunham cerca de 61% de todo contingente populacional de Accra. Tal padrão fez com que críticas mais contundentes às autoridades gerontocráticas e aos representantes da classe média fossem realizadas. Um dos alvos dessas críticas era, justamente, as práticas de sociabilidade desenvolvidas nos clubes sociais e de literatura nas décadas anteriores. Assim, os jovens recém-chegados ao mundo urbano começaram a confrontar os elementos que consideraram datados ou incompatíveis com suas novas práticas. No centro desse debate estavam os estilos de música reproduzidos nos clubes sociais. Os jovens viam tais estilos como uma forma de diversão antiquada, entediante e representante de um pequeno segmento societário.

Uma forma de se contrapor às práticas musicais associadas a essa pequena elite era a utilização de formas musicais como o *highlife* e estilos estrangeiros que começaram a ser incorporados à cena musical como o *rock'n'roll*. Tal estilo se tornou fundamental para compreender as dinâmicas da cena musical na Costa do Ouro. Ele permitia que os jovens elaborassem movimentos corporais mais ativos e inovações na dança. O *rock* fora primeiramente introduzido na Costa do Ouro através de filmes, como *Rock around the clock*, exibidos nas salas de cinema. Assim, utilizando o *rock* como um instrumento para suas demandas, os jovens fundaram associações como o *Black Eagle Rock'n'roll Club*. Criada em 1948, ela foi inspirada no filme *Rock around the clock* e promovia o ensino de dança associada a esse estilo musical. Além do descontentamento com os estilos musicais promovidos pelos antigos clubes sociais, as rígidas normas de vestimenta impostas também foram alvos de objeções. Assim, os jovens recusaram-se a utilizar roupas elaboradas como ternos, gravatas e sapatos e, passaram a utilizar vestimentas associadas à cultura “moderna” como jardineiras, bonés e sapatos brancos. As mulheres, por seu turno, trocaram os longos vestidos por peças mais curtas e mais ajustadas ao corpo. Em um momento posterior, no ano de 1963, os vestidos mais justos conhecidos por *the fish* foram condenados pelo ministro de educação de Gana em 1963 por “desfigurarem a feminilidade ganesa”. (PLAGEMAN, 2013: 167)

As demandas dos jovens foram, em alguma medida, atendidas pelos donos de clubes. Além de uma certa flexibilização em torno das vestimentas, houve uma maior incorporação do *rock* no repertório das principais bandas, tais como *The Rambles Dance Band*, *Jazz Kings*, *Tempos* e *Black Beats*.

Antes de dar prosseguimento aos outros elementos que marcaram esse período se torna necessário realizar uma reflexão sobre os dados até aqui elencados que guardam relação com os dados tratados na sessão anterior. No tópico precedente, apresentei as principais características que perfizeram a cena musical na Costa do Ouro na *golden age* dos clubes sociais e de literatura responsáveis pela promoção dos bailes que eram embalados pelas grandes orquestras. No contexto de tais bailes, o público era majoritariamente composto por homens provenientes de setores médios da população cidadina. Eles possuíam empregos bem remunerados, fosse através da venda de mão de obra para as empresas comerciais estrangeiras ou por meio da inserção como burocratas na administração colonial. A maioria desses homens havia adquirido educação formal através das escolas missionárias, o que lhes garantiu, naquele contexto, acesso aos melhores empregos disponíveis. Associado ao seu status intermediário na população, esse mesmo segmento tomou de empréstimo estilos musicais específicos, os

foxtrotos e as valsas, certos elementos da cultura de vestimenta, como ternos, gravatas e sapatos. Em um momento posterior, sobretudo na década de 1940, um outro segmento menos abastado e pertencente a uma geração diferente da anterior, começa a frequentar outros ambientes, os clubes noturnos, e a se apropriar de outros signos do ocidente como as músicas *rock'n'roll*, as danças associadas a tal estilo que eram mais rápidas e permitiam movimentos corporais mais elaborados assim como toda uma gama de vestimenta como *t-shirts*, jardineiras e sapatos brancos. Dessa forma, as diferentes estéticas empregadas por esta última geração perturbaram as noções de respeitabilidade e decência empregada pela geração anterior.

Para os adeptos do *rock* tal estilo fornecia uma estética internacional e refletia a “modernidade” cultural de seus produtores e consumidores. Além, é claro, de permitir que os jovens entrassem em sintonia do que estava em voga em outros lugares do mundo. Naquele contexto, o rock serviu como um elemento que pôde realizar a intermediação entre a esfera local e internacional. Para este setor populacional, a possível independência não poderia significar uma ruptura completa com o passado, devendo os marcadores sociais como de gênero, classe e educacionais permanecerem.

Até este momento tenho me referido majoritariamente aos empréstimos realizados através da entrada e incorporação de objetos como instrumentos musicais e vestimentas e outros valores que giraram em torno das ideias de “modernidade” e “cosmopolitismo” para determinados segmentos da população da Costa do Ouro. O alto grau de incorporação de artefatos exógenos indica a abertura cultural desta sociedade colonial. No entanto, é necessário pontuar o fato de que os fluxos que atravessaram a Costa do Ouro não caminharam em sentido unilateral. É possível pontuar a existência de fluxos que saíram da Costa do Ouro disseminando influências musicais pelos demais territórios do continente africano bem como de fluxos responsáveis por realizar empréstimos na própria metrópole colonial. Para acompanharmos tais fluxos é necessário acompanharmos o itinerário realizado pelos artistas da Costa do Ouro na década de 1950.

2.6. Artistas em trânsito: empréstimos e influências

As viagens realizadas por artistas da Costa do Ouro auxiliam na compreensão de que eles tinham uma disposição aberta à incorporação de elementos exógenos e, ainda, de que eles influenciaram a produção de outros artistas do continente. Nos próximos parágrafos veremos

como a viagem da banda *Tempos* pela África Ocidental expressou a influência do *highlife* nos demais territórios.

A década de 1950 é marcada por uma série de viagens da banda *Tempos* à Serra Leoa, Libéria, Guiné e Costa do Marfim. Collins (2016) registra uma viagem solo de E.T. Mensah à Lagos em 1951 e, posteriormente, acompanhado por sua banda que à época era composta por Joe Kelly e Kofi Ghanaba. A banda *Tempos* começou a realizar viagens regulares à Nigéria a partir do ano de 1953. O principal motivo delas era a enorme popularidade do *highlife* na Nigéria e a inexistência de bandas locais dedicadas a esse estilo musical. As bandas nigerianas mais populares da época eram lideradas por Sammy Akpabot e Bobby Benson e tocavam majoritariamente a músicas associadas às danças de salão ocidentais. No entanto, havia também grupos musicais dedicados à execução de estilos musicais locais que foram, no decorrer do tempo, sendo ocidentalizados. O *jùjú* ioruba, por exemplo, era um tipo de música associada às classes menos abastadas da população e que raramente eram tocadas nos hotéis e nos clubes. Nos anos 1950, a influência da banda *Tempos* na Nigéria adquiriu contornos mais nítidos uma vez que as orquestras das danças de salão começaram a incorporar, cada vez mais, elementos provenientes do *highlife* desenvolvido na *Gold Coast*. Entre as bandas nigerianas e as provenientes da Costa do Ouro havia uma intensa troca de conhecimentos musicais bem como de gravações. E.T. Mensah, por exemplo, levou da Nigéria para a Costa do Ouro gravações do trompetista E.C. Arinze intituladas de *okamo* e *nike nike* que misturavam o *highlife* com a música ioruba. Já o final da década de 1950 é marcado por uma maior animosidade entre os músicos da Costa do Ouro e os nigerianos devido, sobretudo, à competição pelos mercados. Tal fator levou a uma diminuição das viagens da principal banda da Costa do Ouro à Nigéria. (Collins, 2016)

A maior turnê realizada pelo *Tempos* na África Ocidental compreende o período de outubro de 1958 até fevereiro de 1959. Nessa época, a banda *Tempos* era composta por E.T. Mensah, Dizzy Acquaye, Rex Ofosu - esses dois últimos atuaram como vocal de apoio- e com A.P. Mensah no trombone e Alex Martey nas congas. As primeiras exhibições ocorreram em Lagos e, posteriormente seguiram rumo à Freetown via barco. Na Serra Leoa, a banda pode tocar nos principais clubes nos finais de semana, o período mais nobre para um grupo poder tocar. Da Serra Leoa, onde também puderam tocar gratuitamente para a população no pavilhão *Vitoria Park*, a banda rumou para Conacri, na Guiné francesa, onde tocaram nas comemorações de fim de ano. Antes disto, E.T. e seus músicos puderam tocar no Sindicato dos Trabalhadores, ao qual o líder nacionalista Sekou Touré pertencia. Collins (2016) registra as profundas

impressões que a visita dos artistas da Costa do Ouro teve da visita à Guiné. Nas entrevistas realizadas por Collins, os músicos indicam que a principal característica que lhes chamou atenção em Conacri foi o fato de a maioria das bandas daquele lugar eram compostas majoritariamente por músicos europeus que tocavam basicamente músicas em francês acompanhadas por pianos, baterias e violino. Característica praticamente oposta à configuração da cena musical na *Gold Coast*, onde as bandas eram compostas por africanos cujo repertório na década de 1950 era composto por músicas indigenizadas (Collins, 2016:30)

Collins (2016) associa essas impressões dos músicos às diferentes maneiras que os impérios coloniais intervieram no continente africano. Nas colônias francesas onde o poder se operava através da *direct rule*, havia uma clara divisão entre o que era considerado música indígena e o que se considerava por música urbana, sendo este último tipo de música desenvolvido somente pelos europeus. Por outro lado, a África de colonização inglesa, onde se operava a política colonial da *indirect rule*, era marcada por uma maior flexibilidade e por uma maior troca de elementos culturais provenientes da metrópole. Collins (2016) sintetiza essa questão ao indicar que o resultado desses diferentes sistemas de governo se expressa através do fato de que nos países de colonização francesa somente foi possível o desenvolvimento de uma música popular local após o patrocínio de pensadores associados às políticas culturais pan-africanistas¹⁴. Esse estado de coisas fica claro quando se leva em consideração a década de 1960 na Guiné, chefiada por Sekou Touré, período marcado pela emergência da música *mandinga* e do estabelecimento de conjuntos musicais nacionais como a *Syli National Orchestra*, *Les Amazons* e pelo *Bembeya Jazz*.

Embora os dois modos de governo colonial, a saber, a *direct rule* e a *indirect rule*, partilhassem do mesmo objetivo que era facilitar a resolução de questões administrativas práticas e diminuir os custos de funcionalismo nas colônias, o modo pelo qual essas políticas operaram eram bastante diferentes. No caso da *indirect rule*, associada substancialmente ao império britânico, houve a descentralização do trabalho nas estruturas burocráticas cuja consequência fora a incorporação de quadros africanos e indianos na gestão com a finalidade de explorar a mão-de-obra local. Finalmente, a *indirect rule* se estruturava por meio de três bases. A primeira era relativa à *Native Authority* responsável por gerir os assuntos “costumeiros”, à *Native Treasury* encarregada de administrar as finanças da burocracia local, à *Native Court* cuja função era gerir os assuntos jurídicos das comunidades nativas. Desse modo,

¹⁴ Embora Collins endosse essa perspectiva ela não é consensual na antropologia.

a estrutura da indirect rule delegava poderes locais às autoridades nativas o que diluía o poder rígido do governador (MABEKO-TALI, 2013: 748) No que concerne à *direct rule*, empregada pelos governos coloniais francês e belga, esse sistema baseou-se na destituição das chamadas autoridades nativas de suas atribuições costumeiras e a consequente ingerência do governador sobre os “colonizados”. Ainda, tal sistema pregava uma política assimilacionista na qual, em tese, os habitantes das colônias poderiam se tornar “cidadãos franceses”, assim, se constituiu-se uma pequena classe denominada de *evolués* que correspondia aos homens que se adequaram às normas e comportamentos da “civilização”

Collins (2016) adere à perspectiva segundo a qual o músico E.T. Mensah esteve envolvido no estabelecimento da política cultural da *authenticité*. O trompetista Kaba do *Bembeya Jazz* foi quem associou Mensah a essa política cultural. Segundo ele, a ideia de incentivar na Guiné a formação de conjuntos musicais “modernos” que tocassem de modo “tradicional” surgiu logo após a visita de Nkrumah e Mensah à Cotonou em 1958. O músico e o líder nacionalista estiveram juntos com Sekou Touré por ocasião das festas de fim de ano promovidas pelo Sindicato dos Trabalhadores. Seria a primeira vez que Touré tinha presenciado a exibição de músicas “africanas” a partir de instrumentos ocidentais. Neste aspecto, é importante ressaltar a existência de uma contradição, a saber, a perspectiva segundo a qual os conjuntos musicais seriam “modernos” e, o modo de execução musical, “tradicional”. Em outra ocasião tal caráter contraditório poderá ser trabalhado de maneira mais aprofundada.

Além das viagens da banda *Tempos* pela África ocidental, verifica-se que a década de 1950 é marcada por viagens de músicos tanto da Costa do Ouro como de caribenhos à Londres, reconhecido centro de produção musical. A interação desses artistas acontecia, sobretudo, em cinco tipos de ambientes: os clubes noturnos, as comunidades de dança, casas privadas, companhias da indústria audiovisual e, por último, nos estúdios de gravação. Um dos principais centros de integração desses músicos foi a importante companhia de gravação *Melodisc*. Importantes músicos, como Ginger Johnson, Rans Boi, Nat Aikins, Ayinde Bakare e Brewster Hughes realizaram visitas e gravações nesta empresa sediada na capital inglesa. A maioria desses artistas ficaram somente um curto espaço de tempo em Londres e, posteriormente, retornaram para suas terras natais. Essa é uma característica importante para reter sobre a configuração do trânsito desses artistas em Londres pois, eles se constituíram como um grupo que continuamente promoveu a inserção de novas técnicas, ideias e instrumentos associados à cena cultural na *Gold Coast*.

Para Coester (2008) a *Melodisc* se constituiu como a primeira companhia independente a gravar e divulgar a música popular “africana” na Europa. Em 1958 ela fora a empresa responsável por lançar na Europa o selo *Authentic* (sic) *African Highlife*. A presença dos músicos oriundos do Caribe e da África implicou no estabelecimento de novas experiências de vida e novos conhecimentos musicais que foram levados a seus respectivos países. Mensah, por exemplo, esteve em contato com os prestigiados músicos caribenhos Edmundo Ross e Lord Kitchener. Este último músico gravou a música *Ghana is the name that we wish to proclaim* em 1956 pela própria *Melodisc* um ano antes da retirada formal dos ingleses da Costa do Ouro. Em um próximo tópico farei uma análise mais detida das músicas de cunho mais explicitamente político.

E.T. Mensah, ao chegar na Grã-Bretanha, pôde fazer apresentações com o famoso trombonista britânico Chris Barber, conheceu e trocou ideias com o renomado crítico de jazz Rex Harris. Além de estabelecer tais contatos, Mensah gravou músicas com o grupo musical *West African Swing Stars*. A HMV, empresa responsável pelo encontro, posteriormente exportou o produto desse encontro para a África Ocidental. De volta à Accra, Mensah inaugurou o clube noturno *Paramount*, cujo nome era uma clara referência à sala de exibição *Paramount Ballroom* localizada na Tottenham Court Road.

Outro artista que esteve em Londres foi Guy Warren, também conhecido como Kofi Ghanaba, no início da década de 1950. Em sua visita à capital inglesa, Warren pôde tocar com a banda *Kenny Graham Afro-Cubists* bem como na rádio B.B.C., onde atuou como D.J tocando principalmente gravações de calypsos. Importante salientar que, além das fitas contendo calypsos, Warren levou consigo para Accra em 1951 uma série de instrumentos caribenhos como maracas, congas e bongos. Esses dois últimos instrumentos foram por ele introduzidos pela primeira vez na Costa do Ouro. Nos anos seguintes, as bandas *highlife* passaram a utilizar tais instrumentos em larga medida nas suas apresentações.

Nesta sessão busquei explicitar os principais empréstimos de elementos musicais exógenos à Costa do Ouro feitos pelos artistas que estiveram em contato com caribenhos, nigerianos e ingleses durante a década de 1950. Tais empréstimos sugerem que os músicos da Costa do Ouro tinham uma grande abertura com relação às influências estrangeiras. Ora, a década de 1950 também revela um movimento no sentido oposto, o de uma valorização das formas culturais indígenas. Tal movimento, é compreendido ao se levar em conta dois fatores: a dinâmica da cultura popular nos anos que precederam à independência e a agenda ideológica

de lideranças da agremiação política *Convention People's Party* (C.P.P.), que buscou sedimentar o sentimento de pertencimento à nação através de uma política cultural das práticas associadas ao *highlife* centrada na ideia de *autenticidade*. Para os propósitos deste capítulo, apresentarei no próximo tópico os elementos que sugerem a ação de um movimento de indigenização dos artefatos culturais e de uma tentativa de regulação da cultura popular nos anos que precederam a independência de Gana. Darei conta do fator ideológico que guiou a tentativa de controle dessa esfera da vida social no próximo capítulo.

2.7. A indigenização dos artefatos culturais e a tentativa de regulação da cultura popular.

Na sessão anterior argumentei que a chegada do *rock'n'roll* na Costa do Ouro e a utilização das práticas a ele associadas geraram uma série de críticas por parte das camadas médias da sociedade, que anteriormente havia patrocinado os clubes sociais e de literatura. As práticas associadas a tal produção cultural também geraram descontentamento em outros grupos sociais. Correspondência oficial trocada entre os membros do C.P.P., mostram que os clubes noturnos eram vistos como lugares da imoralidade sexual e da realização de um consumo exacerbado do álcool. Tamanha era a preocupação de tais indivíduos que se fundou o *Department of Social Welfare and Community* com o objetivo de “educar” as pessoas. Uma das primeiras iniciativas desse órgão estava voltada para contrabalancear essas práticas “inadequadas” da cultura popular. Para isto foram fundados centros comunitários que promoviam o ensino de músicas e danças, sobretudo as associadas aos antigos bailes de salão, e que também possibilitavam aos jovens aprender algum instrumento musical. No entanto, comenta Plageman (2013: 171), tentativas como essas tiveram pouco ou nenhum impacto na cena cultural das principais cidades.

Dada a ineficiência de tais intervenções, os membros do C.P.P. buscaram adotar o posicionamento segundo o qual as práticas associadas à cultura popular seriam uma ferramenta que poderia mobilizar um grande número de pessoas de modo que um sentimento de descontentamento com o governo britânico fosse sedimentado e ampliado. Tal mudança na agenda programática da agremiação possibilitou a atração de novos apoiadores e, conseqüentemente, gerou um aumento em sua base popular, colocando alguns líderes do C.P.P. como um dos principais mediadores que conseguiram exercer um relativo controle sobre os

significados do *highlife*. Conforme foi demonstrado até esse momento, as práticas associadas ao *highlife* passaram por inúmeras batalhas sobre seus significados, fosse entre os administradores coloniais, segmentos médios da população citadina, entre as pessoas menos abastadas e neste momento do trabalho entre as principais lideranças políticas dos anos que precederam à independência. Assim, em meio a embates sobre o seu significado e à concorrência com outros símbolos, no decorrer dos anos, ele fora gradativamente sendo transformado, por assim dizer, em um símbolo da cultura nacional.

Antes de mencionar as principais características desse processo é necessário mencionar o fato de que o C. P. P. surgiu como uma dissidência de outra agremiação, a U.G.C.C., fundada em 1947 por J.B. Danquah. Esta última agremiação, de acordo com Plageman (2013), se encontra muito mais associada às demandas de setores específicos da população, que queriam ser inseridas na administração colonial, do que o atendimento às demandas mais difusas contra a administração britânica.

Com o propósito de se tornar um partido popular entre os jovens, parcela populacional que havia fundado a associação *Asante Youth Association*, os líderes do U.G.C.C. convidaram o jovem ativista anticolonial Kwame Nkrumah para ser o secretário-geral do partido. No entanto, após divergências com a vanguarda da agremiação que fazia parte, Nkrumah decide em 1949 fundar o C.P.P. Tais divergências, estavam associadas ao fato de que a nova agremiação buscou confrontar o U.G.C.C. de duas maneiras. Em um primeiro momento houve a adoção da doutrina “*self government now*”, pretensão divergente da U.G.C.C., que postulava uma lenta e gradual transição política rumo à independência. A segunda maneira de confrontar a U.G.C.C. foi buscando apoiadores que expressassem descontentamento político com a administração britânica. Dessa maneira, o C.P.P. se concentrou no recrutamento de trabalhadores urbanos marginalizados, homens jovens que não tinham completado os estudos, desempregados e as mulheres comerciantes.

O ano de 1950 foi marcado por uma radical transformação do C.P.P. De um pequeno partido político, essa agremiação conseguiu fazer emergir um movimento inclusivo de camadas mais amplas da sociedade fazendo mesmo com que trabalhadores entrassem em greve. O jornal ligado ao partido *Accra Evening News*, convocava e dava publicidade aos comícios que reuniam trabalhadores e estudantes em prol de sua causa ideológica.

Durante o ano de 1951 o C.P.P. participou das eleições para a Assembleia Geral, conquistando uma de cada cinco cadeiras. O sucesso do C.P.P. ficou evidente nas eleições de

1954 quando conquistou a maioria do parlamento, totalizando 74 das 104 cadeiras legislativas. Como consequência, Nkrumah tornou-se o primeiro ministro e, três anos depois, anunciou a independência da Grã-Bretanha. Elemento importante a se considerar nesse processo foi que o pronunciamento da independência do país veio acompanhado da afirmativa segundo a qual o *highlife* era a música “nacional” ganesa (Plageman, 2013: 147).

Tal declaração, na perspectiva de Plageman (2013: 146), evidencia que os artefatos culturais, mais precisamente as práticas associadas ao *highlife*, foram politizados, isto é, passaram a ser significantes na luta política. O sucesso do C.P.P. se deveu ao fato dessa agremiação conseguir associar seus projetos políticos a uma vasta gama de artefatos culturais que evocavam um senso de uma distinta consciência histórica, tendo, ao mesmo tempo, um apelo que transcendia as fronteiras étnicas, geracionais e geográficas. Ao inserir *highlife* em seus comícios os líderes do C.P.P. viram nele um elemento perfeito para catalisar o sentimento de oposição ao governo britânico. Nesse sentido, a dança, enquanto uma prática associada ao *highlife*, também se tornou uma ferramenta que efetivou a disseminação da ideologia do C.P.P. Como um meio de diversão e comunicação, a dança permitiu a interação entre seus praticantes e a promoção de uma experiência compartilhada. Nas áreas rurais o C.P.P. passou a empregar as bandas de metais para que seus apoiadores e as demais pessoas pudessem dançar ao som “das músicas da libertação”. O entusiasmo dos líderes do C.P.P. era tanto que Plageman (2013:157) registra a frase segundo a qual Nkrumah teria dito a certos dançarinos que ao realizar aqueles movimentos, estariam eles, “dançando pela independência”, vinculando claramente assim a forma artística a uma dimensão ideológica.

A proposta do C.P.P. de angariar pessoas para a sua causa política também ganhou ressonância entre alguns músicos, muitos dos quais auxiliaram na capilarização das demandas do partido para setores mais amplos da população. Plageman (2013:158) nota que E.K. Nyame chegou a compor mais de 40 músicas em apoio ao partido. Um exemplo de tal esforço foi a composição e gravação da música *Ghanaman*. Pesquisador que também verifica esse estado de coisas é Collins (1976) ao indicar que o Axim Trio escreveu a música *Nkrumah Will Never Die* bem como a *Honorable man and hero Kwame Nkrumah*. Em comemoração à libertação de Nkrumah, que tinha sido preso em 1948 pela administração colonial. Collins (2009) é ainda mais enfático ao afirmar que o *highlife* operou como o *zeitgeist* da nação. O apoio da agremiação C.P.P. às bandas *highlife* também podia ser visto nas viagens que os artistas faziam dentro e fora do continente africano para representar o país em festivais musicais ou até mesmo em comitivas oficiais nos anos que precederam à independência como, por exemplo, em 1953 por

ocasião da visita conjunta do nacionalista Nkrumah e o músico E.K. Nyame ao presidente da Libéria.

No entanto, essa vinculação incondicional dos artistas à dimensão mais política em torno do C.P.P. deve ser relativizada pela existência de dois elementos. Embora houvesse o apoio dos músicos à causa nacionalista não é possível dizer que eles lidaram de forma acrítica com os políticos institucionais. Primeiro, em suas composições eles realizavam críticas veladas à situação em que se encontravam as pessoas mais pobres da sociedade. Criticavam, por exemplo, problemas como a estratificação social. Em segundo lugar, suas práticas sugeriam uma maior abertura aos elementos exógenos se comparadas aos projetos políticos do C.P.P.

Qual seria a base ideológica que conferiu sustentação ao posicionamento do C.P.P. de um maior fechamento à influência estrangeira e uma busca pela indigenização das práticas artísticas? Essa pergunta será tratada no próximo capítulo. Por ora cabe pontuar que a literatura que associa a esfera da cultura popular ao nacionalismo (Collins, 1976, 1994, 2010, 2016; Plageman 2013; Van Der Geest & Asante-Darko, 1982) é consensual ao identificar que o conceito operacionalizado pelos líderes políticos ganenses é o da personalidade africana (*African personality*).

Poe (2004) salienta o fato de que tal noção fora primeiramente utilizada por Edward Blyden (1883) sendo posteriormente popularizada por Marcus Garvey. Na perspectiva de Nkrumah ela reflete uma persona coletiva que traria orgulho aos ganeses, que ajudaria os indivíduos a transcenderem as barreiras impostas pelo governo colonial. Assim, para esse pensador a melhor maneira de os ganeses rejeitarem o recente passado colonial de subjugação seria através da criação coletiva de uma nação e pelo retorno às convenções da cultura tradicional africana, anteriores à colonização, nas quais as artes teriam um papel primordial. Como indicado, trata-se de saber: em quais elementos residiriam a “cultura tradicional africana”? Além disso, convém perguntar: quais seriam as barreiras que deveriam ser rompidas para que a nova nação superasse o estigma colonial?

Nkrumah (1963a) indica que um dos atributos da personalidade africana residiria no alto desenvolvimento *moral* (ênfase minha) dos africanos. Em *Africa Must Unite* (1963b), ele sustenta que o principal elemento dessa barreira imposta pelo colonialismo teria sido o racismo que deu origem ao mito da inferioridade de “cor” que provocou a marginalização dos africanos da sua própria cultura e possibilitou a espoliação comercial do continente. Em sua agenda

política Nkrumah elege as artes “africanas” como um campo privilegiado para a promoção da personalidade africana. Assim, ele passa a conferir o status de *autenticidade* a tais artefatos culturais. Algumas palavras merecem ser ditas sobre a relação estabelecida entre a personalidade africana e o caráter, em tese, autêntico que este elemento teria. É preciso estar atento ao fato de que a noção de autenticidade traz consigo uma grande carga de valores morais que são despossuídos de qualquer validade universal, ou seja, o que foi visto como autêntico no contexto dos anos que precederam a independência pode não o ser na Gana de 1990. Ora, sendo as artes populares o universo *par excellence* das políticas nacionalistas em Gana, acredito que é preciso descrever o modo pelo qual a ideologia associada à personalidade africana tentou regular a esfera da vida social vinculada à cultura popular entre a década de 1950 e 1960.

Ao mesmo tempo em que os líderes políticos vinculados ao projeto de nação vencedor fizeram com que as práticas associadas ao *highlife* servissem como um dos mediadores da criação do sentimento de pertencimento à nação, houve a tentativa de elaborar-se uma “purificação” dos principais lugares da vibrante cultura popular. As práticas associadas ao *rock’n’roll* foram taxadas como “não-ganesas” e, por conseguinte, atuavam em oposição aos preceitos da personalidade africana. Um dos esforços mais evidentes do C.P.P. no sentido de interferir na cena cultural da Costa do Ouro foi o estabelecimento em 1955 do *Arts Council*, uma instituição cujo objetivo seria organizar e encorajar a produção das artes. O filme *Jaguar Highlife* fora proibido de ser exibido por tal associação no ano de 1958 sob a prerrogativa de retratar comportamentos “vulgares” incompatíveis com a personalidade africana. Medidas mais restritivas foram impostas por esse órgão tais como a exclusão ou adição de algum artista de grupos musicais por ele financiados. A atuação do *Arts Council* pode ser classificada em três frentes. A primeira é relativa ao patrocínio de grupos teatrais e musicais já existentes. A segunda é associada à avaliação de tais grupos de acordo com os critérios de “objetivo, integridade e qualidade” através de anotações detalhadas de suas exibições que eram remetidas aos membros do C.P.P. A terceira se associava à pretensão da instituição de que os artistas se tornassem símbolos da cultura “ganesa”. No que concerne ao aspecto musical, o conselho buscou diminuir ou até mesmo apagar os elementos associados ao *rock’n’roll* e enfatizar os elementos “tradicionais” que ajudariam a promover os valores “nacionais”. Além disso, também promoveu o ensino de danças “tradicionais” para que os músicos as exibissem em suas respectivas apresentações. Tal demanda também seria alcançada através da modificação do vestuário e das línguas utilizadas nas apresentações e dos títulos das músicas como, por exemplo, a *the land of ghana* que invocava a grandiosidade do antigo império. Durante muitos

anos, ao menos a partir da década de 1920, uma época bem documentada pelo registro fotográfico, pode-se ver que os músicos das orquestras de salão e as bandas até o início da década de 1950 utilizavam, em larga medida, nas suas apresentações ternos ocidentais. No entanto, a partir de meados da mesma década inicia-se o processo intencional concebido pelo C.P.P. de fazer as bandas utilizarem em suas apresentações musicais vestimentas “tradicionais” como o *kente*¹⁵ ou *fugu*¹⁶, também utilizados por autoridades políticas (ver figura 4).

Figura 4 A banda *uhuru* durante apresentação na década de 1960. Nota-se a intensa utilização da vestimenta "tradicional" *fugu*. Fonte: Plageman (2013:172)



Outra tentativa de indigenização associada a uma pretensa ideia de *autenticidade* fora a tentativa de Kwame Nkrumah mudar o próprio nome o gênero musical. Em vez de uma palavra inglesa, *highlife*, ele propunha a adoção do termo *osibi*, da língua Fante¹⁷. *Osibi* é uma evidente alusão à *osibisaaba*, uma das matrizes que alimentavam o *highlife* anos antes, que surgiu das formas percussivas Fante com as guitarras e acordeons promovidos pelos marinheiros que aportavam nas cidades costeiras. Tal mudança não prosperou e, como argumenta Collins (2016) baseando-se em entrevista com o proeminente músico na era da independência E.T. Mensah, o

¹⁵ Hale (1970) indica que o *kente* é uma vestimenta de tecido de algodão composta pelas cores azul, amarelo e vermelho. Tal roupa, fora introduzida por mercadores árabes entre os povos Axanti que inicialmente fora utilizada em momentos rituais e, posteriormente, incorporaram sua técnica de produção.

¹⁶ Esta última também é conhecida pelo termo *batakari* era comumente utilizada por guerreiros Axanti em períodos marcados por conflitos. Tal vestimenta, era produzida a partir de algodão e possuía alguns amuletos para a proteção do indivíduo que a utilizasse.

¹⁷ É importante ressaltar que uma literatura posterior à independência (Shiplely 2012) nota que para a geração dos anos 1990 a utilização de roupas “africanas” e a utilização das línguas locais em detrimento do inglês na cena musical eram vistos como datados e associadas ao colonialismo.

próprio artista se mostrou contra tal tentativa, uma vez que o *highlife* já tinha uma grande capilaridade entre a população.

Não somente os conjuntos musicais sofreram influência da ideologia associada à personalidade africana. Os grupos teatrais também foram afetados por tal preceito. Cole (2001) afirma que o período que compreende o fim da Segunda-Guerra e o ano da independência foi marcado por novas encenações, nas quais foram introduzidos enredos mais elaborados, uma maior gama de personagens, a música *highlife* e uma diversidade de temas associados ao cotidiano das pessoas. Os breves esquetes cômicos em que três personagens se faziam presentes a saber, o *gentleman*, a *lady impersonator* e o *trickster* - conforme apontado na sessão 2.3 deste capítulo - foram substituídos por personagens como tios, avós, primos, chefes tradicionais, agricultores, agentes do governo e criaturas sobrenaturais da cultura Akan como o monstro da floresta *sasabonsam* e, tal como argumentou Collins (1976), histórias em torno da distribuição de herança e a intensa migração para as cidades se tornaram centrais nas peças. Conseqüentemente, a ampliação no número de personagens demandou um aumento no número de atores. Os *concert parties* que até o início da Segunda Guerra tinham somente três atores, grupos conhecidos anteriormente como *trios*, nos anos que precederam a independência passaram a ser compostos por um número que poderia variar de 15 a 24 artistas, contando-se os músicos. A complexidade musical também aumentou de forma dramática, ao invés da execução exclusiva de valsas e foxtrotes, os artistas incorporaram em seus repertórios músicas *highlife* e rumbas e introduziram os provérbios da cultura Akan.

As apresentações dos *concert parties* também sugerem a existência de um conjunto de atitudes ambíguas frente aos elementos “ocidentais”. Ao mesmo tempo em que os personagens das peças demonstravam e se gabavam de ser “modernos”, “civilizados” e “atualizados”, promovendo as modas e estilos de dança que estavam em voga no ocidente, eles também incutiam valores tradicionais através do mote “retorno ao campo” (*back to farm*), valorizando o trabalho na agricultura como a atividade mais honesta *vis-à-vis* os empregos indignos na cidade. No entanto, concomitantemente, os personagens criticavam os agricultores ao retratá-los como gente simplória e, mesmo, idiota. Finalmente, as exhibições desse período demonstram uma das facetas mais interessantes da cultura popular: o fato de que essa esfera da vida social convive sem grandes problemas com as ambivalências e contradições entre seus elementos constitutivos. A identificação de tais elementos converge com a perspectiva adotada por Trajano Filho (2018) segundo a qual o campo da cultura popular se fundamenta enquanto uma

área rebelde da cultura em que ela culpa a si mesma, esforçando-se contra si através de incriminações intermináveis sobre sua verdade e sobre sua alegada natureza não-imitativa. Essa é uma dimensão onde a cultura culpa a si mesma por manobras enganosas que escondem sua suposta perda de autenticidade. (TRAJANO FILHO, 2018: 337)

Finalmente, o quadro apresentado neste capítulo evidencia que as práticas associadas ao gênero musical *highlife*, marcadas por intensos fluxos de diversos lugares do mundo, fora ideologizada nos anos que precederam a independência de Gana de modo que, ao mesmo tempo em que empréstimos foram realizados, os artefatos culturais foram sendo associados a ideias em torno da *autenticidade* de elementos que seriam, de acordo com a ideologia da *african personality*, “africanos” e “tradicionais”. Dessa maneira, a ideologia política que convergiu com a esfera da cultura popular buscou regular tal campo de atividade tentando purificá-la, assim, reduzindo o que era plural à uma pretensa unidade composta por elementos heterogêneos com a finalidade de associar tais elementos a um de distintividade cultural que também se vincula à ideia de *autenticidade*.

3. Capítulo três. A ideologia pan-africanista e a “personalidade africana”

Como foi explicitado no capítulo anterior, as práticas associadas ao *highlife*, gênero permeado por matrizes africanas, europeias e caribenhas, foram, paradoxalmente, eleitas como os símbolos para representar a nação “ganesa”. A síntese de elementos autóctones e exógenos foi reivindicada por seus produtores e consumidores além, é claro, dos ideólogos, como sendo própria e, por isso, *autêntica*, de Gana. A finalidade deste capítulo é identificar os elementos ideológicos que orientaram esse projeto de nação que convergiu com a cultura popular. Para tal propósito se torna mais que necessário perguntar: quais eram os elementos que eram vistos pelos proponentes dessa nova nação como “africanos” e “tradicionais” nas artes e na música? Um dos principais ideólogos que vislumbrou e efetivou os espaços da cultura popular enquanto mediadores de suas concepções foi o presidente do *Convention People’s Party*, Kwame Nkrumah.

No entanto, Nkrumah não foi o primeiro a refletir sobre quais seriam as características “tradicionais” e “africanas” presentes nos artefatos culturais. Sua linha pensamento se coaduna com a de outros que, anteriormente, refletiram sobre os impactos do colonialismo e do racismo tanto no continente africano como alhures, principalmente nas ilhas do Caribe e nos Estados Unidos da América. Embora não seja o objetivo deste trabalho realizar um exaustivo levantamento sobre as correntes da ideologia “pan-africanista” se faz necessária uma breve elaboração em torno do contexto histórico e das principais figuras associadas a tal movimento. Em um momento posterior, retomo a perspectiva adotada por Nkrumah no que concerne à sua perspectiva sobre o colonialismo, imperialismo presentes nas obras *Towards Colonial Freedom* (1945) e *Conscientism* (1970). Por último, enfatizarei uma das noções que este nacionalista explicitava em seus discursos e obras denominada de *african personality* associando-a ao movimento historicamente localizado de transformar o estilo musical crioulo *highlife*, e suas práticas associadas, em artefatos culturais “africanos”, “tradicionais” e, por isso, *autênticos* de Gana.

3.1 Pan-africanismo: uma ideologia, diversas correntes

No começo, a ideologia “pan-africanista” surgiu como uma simples manifestação de solidariedade entre os negros de ascendência africana das Antilhas Britânicas e dos Estados Unidos da América do Norte. Um precursor desse movimento foi Henry Sylvester Williams, um advogado trinidadense que se estabeleceu em Londres no final do século XIX. De acordo com Decraene (1980), tal personagem pode ser considerado como um dos precursores dessa ideologia. Williams, cujo ofício era a advocacia, ao se estabelecer em Londres pôde entrar em contato com homens provenientes do continente africano. Tal contato foi estabelecido, justamente, pela demanda que esses homens levavam à Williams sobre os problemas latifundiários que estavam ocorrendo na África. Tais problemas, se relacionavam a tomada de terras dos locais por parte da Coroa Britânica. Assim, em 1900, durante a exposição mundial de Paris, ele propôs que ocorresse em Londres uma conferência cujo objetivo seria protestar contra a tomada de terras no continente africano por parte dos Europeus.

Décadas antes da realização da exposição de Paris verifica-se, nos Estados Unidos da América, claros contornos da consolidação de um movimento abolicionista em torno de figuras como Harriet Elizabeth Beecher Stowe, John Brown e Abraham Lincoln. No entanto, apesar da votação da 13ª emenda da Constituição, dispositivo legal responsável por abolir a escravidão em todo o território as disparidades entre negros e brancos era um elemento primordial a marcar a sociedade norte-americana. Assim, animado pelos ideais de pessoas como Lincoln, Brown e Stowe, o escritor B.T. Washington fundou a *National Business League*, instituição que seria responsável por aglutinar somente os negros, detentores de algum capital econômico, afim de manter um fundo de ajuda em para os seus semelhantes que estivessem em clara situação de desvantagem na sociedade norte-americana. O posicionamento de B.T. Washington se revelou, posteriormente, divergente do pensamento de seu discípulo W.E. Du Bois. Este último, era convergente com a perspectiva segundo a qual os brancos da sociedade norte-americana poderiam cooperar no movimento contra a escravidão, Ainda, Du Bois partia do posicionamento segundo o qual a resolução da desigualdade entre brancos e negros não seria resolvida somente melhorando a condição econômica dos negros norte-americanos. Decraene (1962: 17) afirma que Du Bois fora o primeiro pensador a estabelecer a conexão entre os negros americanos e suas “origens” africanas Estas que, por sua vez, estariam relacionadas à dimensão religiosa. Assim, propõe uma espécie de repatriamento dos negros para a Libéria.

Outros dois pensadores que compõem o hall do pan-africanismo são Edward Blyden e Alexander Crummel. Blyden nasceu, nas Pequenas Antilhas no ano de 1832 e emigrou-se para os Estados Unidos da América em 1850 na tentativa de se tornar padre. O objetivo não

alcançado em solo norte-americano ocasionou sua ida à Libéria onde obteve seu diploma na *Alexander High School* em 1858. Posteriormente, Blyden fora nomeado professor em 1862 no *Liberia College*. Blyden foi personagem fundamental no que tange a disseminação do nacionalismo nigeriano através do *Lagos Weekly Record*. Esteve também em Freetown, onde atuou na criação do *Serra Leoa News* e do *Freetown Reporter West African* com o objetivo de colocar em prática os objetivos da unidade pan-africana, exclusivamente, entre os habitantes da África Ocidental falantes da língua inglesa (PAIM, 2014 :93). Tal como Du Bois, acrescenta o autor supracitado, Blyden propõe através da sua obra *Christianity, Islam and the Negro Race* (1887) que a religião fornecesse a ligação essencial entre os habitantes da África e os negros da “diáspora”.

Não somente Blyden postulou que a religião seria um elemento essencial na consolidação e disseminação da ideologia pan-africana. Perspectiva semelhante fora adotada por Alexander Crummel que, de modo similar à Blyden, fora rejeitado nos estabelecimentos educacionais norte-americanos. Após ser educado em casa por professores particulares deu continuidade aos estudos na diocese de Massachusetts até 1842. Posteriormente, fundou uma missão religiosa na Filadélfia e lá promoveu campanhas que objetivaram realizar a inclusão dos negros na gama de eleitores. A realização de tais eventos levou à sua exclusão da diocese a que pertencia e provocou sua ida à Inglaterra com o consequente ingresso na *University of Cambridge* em 1853. Logo após, rumou em direção à Libéria, país que enxergava como o espaço ideal para o *renascimento moral e espiritual* (ênfase minha) da comunidade “afro-americana”. O retorno dos negros nos Estados Unidos da América para Libéria deveria provocar a instauração de um estado negro cristão. Finalmente, Paim aponta que três elementos são basilares na constituição do pan-africanismo por Crummel, a saber, a promoção da igreja episcopal, a elevação racial e a disciplina moral e racial - de modo semelhante à Blyden. (PAIM, 2014: 95)

Paim (2014) sustenta afirmativa segundo a qual Garvey, outro teórico pan-africanista, teria radicalizado esta corrente de pensamento. De acordo com o autor, foi Garvey o responsável por aglutinar, em um só projeto, as dimensões da política, educação, economia, religião e cultura para a construção dos Estados Unidos da África - inspirado na unificação das 13 colônias dos E.U.A. Ainda, de acordo com Paim, a postura política de Garvey marca um momento de maturidade no pensamento pan-africano. Marcus Mosiah Garvey nasceu em 1887 na Jamaica. Em 1908, após promover uma greve na tipografia em que trabalhava em Kingston,

Garvey perde seu emprego onde se vê proibido de exercer qualquer emprego, assim, posteriormente rumo em direção aos Estados Unidos da América e funda a instituição *Universal Negro Improvement Association*.

De modo similar à Crummel e Du Bois, Garvey reitera a postura segundo a qual os descendentes de africanos deveriam retornar à África, para iniciar tal propósito chegou a organizar uma empresa de navios denominada *Black Star Line* para reunir as pessoas de toda a parte do mundo e repatriá-las à África. Nos E.U.A., Garvey é preso devido às suas atividades políticas e é deportado para a Jamaica, mas ficou por lá durante pouco tempo, uma vez que buscou exílio em Londres. Garvey, mesmo sem nunca ter ido ao continente africano, postulava que neste continente se encontrava, no início do século XX, uma grandiosa civilização que fora deturpada pela empreitada colonial, assim, deveria haver um movimento político de restituição da grandeza que reinara outrora. Finalmente, Paim indica que Nkrumah, por ocasião de seus estudos nos Estados Unidos da América teria entrado em contato com a corrente Garveyista do pan-africanismo.

Paim indica que o pan-africanismo postulado por Nkrumah, cujas bases serão exploradas em detalhe mais adiante, teve grande influência do pensador George Padmore, pseudônimo de Malcom Ivan Meredith Nurse. Ao ir para os E.U.A. na primeira metade do século XX, Padmore foi comunista e, posteriormente, em Moscou foi encarregado de administrar o Departamento Comunista de Propaganda e Organização do Povo Negro em 1927. No entanto, alguns problemas entre a ideologia comunista e o esforço de libertação pelos “povos” da África começam a emergir. A partir de 1935 por ocasião da definição de uma política externa que definiu a Inglaterra e a França como “imperialismos democráticos”, portando, separando-os do Japão e da Alemanha, estes últimos que, de acordo com as convicções de Moscou eram tratados como o “eixo-fascista”. Tal tomada de posição, explicitou as contradições da ideologia comunista praticada por Moscou uma vez que houve o alinhamento, mesmo que temporário, com os países capitalistas que detinham protetorados ou colônias em África. Assim, argumenta Paim, Padmore decepciona-se com o posicionamento dos intelectuais marxistas uma vez que, estes não se mobilizavam especificamente para a realização de ações para o combate ao colonialismo em defesa das populações “africanas”, tal decepção deu fruto à obra *Pan-Africanism or communism*(1971) responsável por materializar o rompimento definitivo com o partido comunista soviético. As divergências de Padmore com Moscou ocasionaram sua mudança para Londres onde pôde redigir livros e participar de reuniões em organizações anti-imperialistas.

. Foi no contexto de sua estada em Londres que Padmore estreitou ainda mais suas relações com o líder nacionalista Nkrumah que lá estava por ocasião de seus estudos de doutoramento na *London School of Economics*. A convergência de pensamento entre ambos os pensadores é sinalizada por Paim (2014) como a configuração de um pan-africanismo de claro viés socialista. Nos próximos tópicos expandirei o contexto político da atuação de Nkrumah e, em seguida, os seus pensamentos expostos através de livros e discursos, finalmente, retomarei a questão central deste trabalho que diz respeito às políticas culturais que se estabeleceram no período que precedeu a independência de Gana.

3.2 Kwame Nkrumah a análise do imperialismo europeu

Nascido em 1909, Kwame Nkrumah estudou na escola católica de *Achimota School*, instituição reconhecida naquele contexto por receber alunos da classe média que emergiu no contexto colonial. Destacado aluno, Nkrumah consegue migrar para os E.U.A. em 1935 com a finalidade de cursar o curso de bacharelado em teologia sacra na *Lincoln University* e, posteriormente, o mestrado em educação na *University of Pennsylvania*. Dessa experiência nos E.U.A, Paim (2014) registra o fato de Nkrumah ter se aproximado das artes cênicas, mais precisamente, ao atuar como roteirista de teatro. Em 1943, ainda nos E.U.A., Nkrumah entra em contato com pensadores marxistas, tais como: CLRL James, o russo Raya Dunayveskaya e o sino-americano Grace Lee Boggs.

Paim (2014) indica que é nos E.U.A. que Nkrumah se politiza, dado que é na sua estada em solo norte-americano que ele entra em contato com o pensamento pan-africanista de viés garveyista através da figura de George Padmore. Allman (2017) aponta que as principais cidades em que Nkrumah esteve nos E.U.A como New York e Philadelphia se constituíam como os principais centros, naquele contexto, de associação de intelectuais negros.

Após sua estada nos E.U.A. Nkrumah vai para Londres fazer o seu doutoramento em Ciência Política na *London School of Economics*. Em Londres que Nkrumah estreita seus laços com a vertente socialista através de seu reencontro com Padmore – que após a ruptura com os marxistas estabeleceu-se em Londres - e, com ele, atua com grande afinco na organização do *V Pan-African Congress*. Ahlman (2017) indica que essa reunião congregou ativistas pan-africanistas para debater o lugar da África na comunidade internacional no período pós-

Segunda Guerra. Ainda, destaca o autor supracitado, este congresso diferenciou-se dos anteriores de 1900 e 1920 por postular de maneira enfática a necessidade da completa emancipação política, econômica e social das colônias.

De acordo com Nkrumah, o pan-africanismo e o nacionalismo “africano” só tiveram uma expressão concreta a partir do congresso realizado em Manchester no ano de 1945. Em tal ocasião, consolidou-se a perspectiva segundo a qual tinha ficado clara a necessidade de um movimento bem organizado e com um estreitamento de laços entre os seus membros para que a libertação nacional pudesse ser executada. Ainda, neste congresso cerca de duzentos delegados provenientes de todo o mundo puderam se reunir para discutir a necessidade de autodeterminação por parte dos povos colonizados.

Durante o Congresso foi elaborado um programa que continham algumas medidas a serem tomadas imediatamente. Em tal programa, ficou estabelecido, em um primeiro momento, a demanda por reformas constitucionais que possibilitassem o sufrágio universal e que os métodos a serem empregados se baseariam, sobretudo, na técnica inspirada em Gandhi através da realização de boicotes comerciais e a realização de greves. Ao invés de estabelecer um movimento nebuloso que proclamasse um “nacionalismo negro” e que foi composto por intelectuais de classe média e burgueses reformistas, tal como ocorreu nos congressos pan-africanos anteriores, o quinto congresso seria diferente por consolidar a posição da necessidade da independência dos países e a conseqüente unificação política da África.

Como foi tratado no tópico anterior, Nkrumah tinha grandes convergências com o pensamento de Padmore relativas ao modo pelo qual as populações africanas eram tratadas no contexto geral de expansão do imperialismo europeu. No que se segue, vou tratar do pensamento de Nkrumah referente à exploração econômica das colônias exercida pelos países europeus. Para tal, irei expor as assertivas de Nkrumah que constam em *Towards Colonial Freedom*.

Antes de expor alguns elementos que concernem ao pensamento de Nkrumah naquele contexto cabe a realização de uma breve contextualização acerca de uma das matrizes teóricas que o guiaram. Como dito anteriormente, Nkrumah possuía grandes afinidades teóricas com o comunista Padmore. Esse referencial analítico, especialmente em versão Lenista, ressoou no

pensamento de Nkrumah sobre as políticas coloniais que, por seu turno, estariam associadas às forças do imperialismo.¹⁸

De acordo com Nkrumah (1945), o interesse dos poderes imperiais na subjugação política da África reside no acesso aos produtos primários que devem ser enviados à metrópole que de volta enviaria para as colônias bens manufaturados, o que era, nos dizeres de Nkrumah, um lixão. A base da dependência colonial residiria na dimensão econômica. No entanto, o passo inicial para dela se livrar devia ser a conquista da independência política. Na perspectiva de Nkrumah, esse fato conclama a realização de uma aliança entre todos os territórios coloniais e dependentes. No entanto, essa união se torna difícil na medida em que os poderes coloniais operaram suas respectivas políticas através das diferenças tribais entre os povos, técnica política que ficou conhecida como a *divide and rule*. Por trás dos propósitos “humanistas”, dos governos coloniais veiculados através das noções de “tutela”, “parceria” e “reforma constitucional” reside a mais alta exploração dos povos “africanos” realizada pelo império britânico e francês.

De acordo com Nkrumah (1945: XVII), o imperialismo fundamenta-se em três doutrinas. A primeira é relativa à exploração econômica que ocorre no sistema capitalista, a segunda se associa à filosofia da “tutela” ou da “parceria” e a última com a filosofia assimilacionista empreendida por alguns poderes coloniais, em especial, a França. Ainda, o imperialismo se configura como uma política que pretende criar, organizar e manter um império inspirada nos moldes da arte de governar de Alexandre III Magno ou de Júlio César. Na perspectiva desse nacionalista, o elemento que distingue o imperialismo moderno(?) é que em sua face moderna há aplicação de tecnologias superiores que são utilizadas para a subjugação dos povos de outra nação. O colonialismo, por seu turno, é a política através do qual o “país mãe” vincula suas respectivas colônias aos seus estados por meio de associações políticas com o objetivo primário de promover vantagens econômicas. Para a existência do colonialismo e do imperialismo é de fundamental importância que as colônias ofereçam recursos como matérias-primas baratas para os grupos econômicos europeus. (NKRUMAH, 1945: 2-4)

Em tal contexto, havia a crença entre os impérios coloniais europeus de que a riqueza do país era medida através de sua balança comercial onde as exportações de bens manufaturados deveriam exceder as importações de matérias-primas, entre elas, os metais preciosos. A adoção de tal perspectiva foi responsável pela “corrida para África” entre os poderes coloniais cujos

¹⁸ Grimal (1985) nota que para Lênin a libertação dos “povos” coloniais seria uma dimensão da revolução do proletariado

líderes políticos buscaram, além-mar, promover seus Estados e garantir para si segurança econômica. A expressão mais mordaz pela busca de recursos naturais e mercado consumidor foi o estabelecimento da Conferência de Berlim, ocorrida em 1885, que promoveu a partição da África.

Assim, a partição da África se configurou para Nkrumah como o mais forte sintoma do domínio econômico europeu sobre às colônias. Ainda, no que tange ao aspecto financeiro Nkrumah (1945: 9) indica o fato de que o mercantilismo se configura como um dos pilares da dominação econômica que sustentou tanto o imperialismo e o colonialismo. A doutrina mercantilista aparece na perspectiva defendida por Nkrumah como o desenvolvimento histórico posterior do feudalismo. Em tal doutrina, predomina o postulado segundo o qual a riqueza das nações seria medida pela quantidade de dinheiro, ou seja, metais preciosos, que estariam circulando em seus respectivos territórios. Dessa maneira, cada país deveria competir com outros para que acumulassem o maior número possível de dinheiro em suas fronteiras e, assim, atrair a maior quantidade de metias possível. Tal método, afirma Nkrumah, ficou conhecido na teoria econômica como a “balança de comércio”, (ibid: 10) elemento que identificava o relacionamento entre o total de importações e exportações de cada país.

Na perspectiva de Nkrumah (1945: 15) a política imperial britânica expressa a utilização de tal instrumento. Londres exerce o controle das exportações de matérias-primas das colônias por meio da regulação do comércio de suas colônias com outros países. Portanto, logo após satisfazer as demandas de suas indústrias ela vende o excedente para outras nações. O sujeito colonial é o mais prejudicado no modo pelo qual esse sistema econômico opera o agricultor não recebe nenhuma parcela de lucro advinda desse tipo de comércio. Segundo Nkrumah, existem aqueles que argumentam no sentido de que os poderes coloniais utilizam parte de seus lucros para melhorar as condições de vida dos povos coloniais. No entanto, de acordo com sua perspectiva essa assertiva se mostra falsa uma vez que, o dinheiro que financia a realização de trabalhos públicos e implementação de projetos de saúde, na realidade, vem da taxação dos sujeitos coloniais e dos recursos explorados pelos poderes imperiais. A maior parte desse financiamento, ainda, é utilizado para o pagamento de oficiais europeus nas colônias.

Apesar de realizar um diagnóstico das imposições imperialistas sobre os sujeitos coloniais, Nkrumah (1963aa) indica que existem possibilidades para a libertação nacional, tal movimento revelaria na concepção deste nacionalista as contradições existentes entre vários

grupos estrangeiros, as contradições entre as nações “civilizadas” e os milhões de povos coloniais no mundo. Tais características evidenciam que, na perspectiva de Nkrumah, o imperialismo aparece como a exploração mais degradante e opressiva para as pessoas que moram nas colônias. As consequências do imperialismo aparecem também a partir tanto da emergência de uma *intelligentsia* colonial bem como da emergência de um movimento da classe trabalhadora que, reunidas, iniciarão o movimento por libertação nacional.

Na concepção de Nkrumah, os movimentos de libertação nacional devem estar baseados na organização dos trabalhadores e da juventude a partir da abolição do que ele configura como analfabetismo político. Ainda, nesse processo deve haver uma educação política das “massas” que seriam guiadas pelos pensamentos da *intelligentsia* colonial que tende a se mostrar como a arquiteta da libertação colonial. Isto posto, devem ser instauradas organizações que preparem “as massas” depara o progresso com a fundação de escolas com a clara função de propagarem a ideologia política necessária à libertação. Assim, o fim último desta associação se configura como o esfacelamento do colonialismo e a interrupção da dominação política estrangeira. A base desse partido deve ser composta tanto por trabalhadores, proletários e camponeses, bem como a juventude. Não deve haver, assim, nenhum tipo de insulamento entre os membros ativos do partido e a base organizacional composta pelas “massas” uma vez que tais segmentos se constituem como a força motriz do movimento de libertação colonial. É através das “massas” que a libertação sai do mundo das ideias e começa a adquirir materialidade. Nkrumah (1963a) ainda indica que os meios de comunicação tinham um papel fundamental no processo de libertação nacional por realizarem a disseminação e aprofundamento de seus ideais políticos.

Finalmente, é necessário pontuar que no processo de libertação nacional proposta por Nkrumah houve a necessidade ideológica de se pregar um retorno às convenções “tradicionais” e “africanas” por meio da noção intitulada de *african personality*. Esse movimento, fora realizado através da indigenização dos artefatos culturais associados ao estilo musical *highlife* como pôde se observar no capítulo anterior. O próximo tópico terá por objetivo explicitar, por um lado, os preceitos filosóficos que embasaram a ideologia nacionalista e, por outro expor os principais pontos constituintes da ideologia da *african personality*.

3.3. O diagnóstico da ideologia europeia e a necessidade de retorno às convenções “tradicionais” do “africano”

Além de realizar uma exaustiva análise da exploração econômica do continente africano por parte dos países europeus Nkrumah também esteve atento ao que se caracteriza como uma dominação ideológica impetrada pelos europeus aos “povos africanos”. Portanto, a conjugação da exploração econômica com o falseamento da realidade elaborada pelos europeus seriam fatores que, na perspectiva de Nkrumah, possibilitaram a exploração do continente. No entanto, o falseamento da realidade se configura na perspectiva deste pensador como um elemento de difícil reversão. Nos próximos parágrafos acompanharemos os elementos que, no nível do discurso, Nkrumah postula como necessários para uma espécie de retorno às convenções “africanas”, responsáveis por trazerem de volta o orgulho do “africano”.

De acordo com o pensador supracitado existe uma espécie de simbiose entre o meio social e os conteúdos filosóficos. Dessa maneira, os preceitos inerentes ao meio social podem confirmar ou não determinados conteúdos filosóficos. O movimento oposto também pode existir, a saber, dos conteúdos filosóficos não confirmarem os preceitos do meio social. Em ambos os casos, indica Nkrumah (1970: 56), os conteúdos filosóficos implicam em algo que possui a natureza de uma ideologia. No caso em que a filosofia confirma os pressupostos do meio social, ela implica em um elemento semelhante à ideologia da sociedade. No caso inverso, da filosofia se opor aos preceitos do meio social, emerge uma ideologia com caráter revolucionário em antagonismo ao meio social. Ainda, Nkrumah indica que a filosofia olhada em sua dimensão social pode ser olhada como uma ideologia. Dessa maneira, prossegue ele, em toda a sociedade existe um segmento militante que é o segmento dominante de dada sociedade. No entanto, uma especificidade das sociedades do tipo “comunalista” seria o fato de que nelas tal segmento coincidiria com *toda* (ênfase minha) sociedade. Outra característica a ser enfatizada diz respeito ao fato de que tal como existem ideologias competitivas numa mesma sociedade, também existem ideologias opostas em diferentes sociedades. No entanto, para Nkrumah, é impossível que duas ideologias possam coexistir sem nenhum tipo de tensão. No caso das sociedades europeias, a ideologia da classe dominante é o imperialismo.

De acordo com Nkrumah a existência de uma ideologia não significa que ela se encontra materializada através de uma série de estatutos articulados (Nkrumah, 1970: 58). Para que exista um aprofundamento e dispersão de uma ideologia por toda uma sociedade é necessário que ela esteja em articulação com a dimensão moral que, por sua vez, orienta as condutas dos indivíduos. Tal como a moralidade orienta e procura conectar as ações de determinado grupo de pessoas a ideologia tenta unir as ações e condutas das pessoas com direção e objetivos bem definidos. Nkrumah acrescenta que é um erro conceber a ideologia como um elemento que se

orienta exclusivamente pelas mudanças fundamentais a serem realizadas em uma dada sociedade. De outro modo, a ideologia pode expressar a defesa e a manutenção da nova ordem social que pretende introduzir. Ainda, a ideologia pretende colocar uma ordem específica na vida total da sociedade. Assim, para ser posta em prática uma ideologia necessita de instrumentos que estabeleçam uma gama de comportamentos sociais, morais e políticos que estejam em compatibilidade com a ideologia. No entanto, podem existir divergências entre uma ideologia e os comportamentos oriundos do meio social. Um exemplo dessa incompatibilidade se dá quando existe uma sociedade socialista e uma ditadura do capital, assim, esses elementos se configuram pela incompatibilidade.

De acordo com Nkrumah a ideologia de uma sociedade é total, isto é, abarca toda a vida de um povo e se manifesta em várias dimensões, tais como a estrutura de classes, história, filosofia, literatura, arte e religião. Uma ideologia também possui a dimensão integrativa, ou seja, ela busca introduzir uma certa ordem que pretende unir as ações de milhares de pessoas em uma direção com objetivos específicos bem definidos. Nkrumah também indica que a “coerção” é um importante elemento na constituição de uma sociedade uma vez que seus meios pretendem conferir uma certa coesão ao corpo social. Um dos instrumentos mais eficazes e sutis utilizados para a disseminação e aprofundamento de certa ideologia na sociedade é a história. A história da África contada a partir do ponto de vista europeu é falseada e atrelada a inúmeros mitos. Em um primeiro momento, negou-se que os africanos teriam uma história. Também foi dito que até o contato europeu a África sofria de uma paralisia temporal acarretada por uma espécie de inércia. Dessa forma, a história africana fora representada como uma mera extensão da história europeia. Ainda, ao apresentar a história da África como a história do colapso das sociedades “tradicionais” com a presença dos europeus, o colonialismo e o imperialismo empregaram seus esforços para tornar a história e a antropologia africana como instrumentos de sua ideologia opressora (NKRUMAH, 1970: 72). Nkrumah, indica que o pretenso desaparecimento da sociedade e cultura “africana” serviram para justificar a escravidão que era um elemento oposto aos postulados filosóficos dos ancestrais africanos. No entanto, quando o comércio de escravos e a escravidão se tornaram ilegais, os europeus começaram a apresentar a sociedade e a cultura “africana” como elementos rudimentares e primitivos e, dessa forma, seria dever do colonialismo, do cristianismo e da civilização reverter esse estado de coisas.

Assim, Nkrumah explicita o fato de que houve um deslocamento interpretativo. Se, em um primeiro momento os “africanos” eram vistos como um elo perdido da humanidade, caracterizados pela ausência de artes e de governo, eles passaram a ser olhados como

representantes da infância da humanidade. Assim, prossegue Nkrumah a sofisticada cultura “africana” foi tratada como simples e estática pelos colonizadores europeus. Isto contribuiu com uma das muitas justificativas para a implementação de um regime de tutela que só pôde ser efetivada após a subjugação política dos povos “africanos”. A perspectiva segundo a qual a África foi considerada como o elo perdido da humanidade foi escrita pela elite dominante na metrópole esteve à serviço dos interesses comerciais dos europeus, fossem eles missionários ou administradores.

Sendo assim, Nkrumah estabeleceu como uma condição *sine qua non* para o renascimento “africano”: uma mudança de perspectiva sobre como a história “africana” deva ser apresentada. Assim, propõe que a história seja escrita de modo a apresentar a história da sociedade “africana tradicional” e não da aventura europeia em África. Assim, a sociedade “africana” deve ser apresentada de modo que esteja explícito o fato de que ela aproveita de toda a sua integridade e, ainda, que ela deve guiar as ações “africanas” para um futuro esplêndido. Em síntese, Nkrumah postula que o contato europeu deva ser julgado e compreendido a partir do ponto de vista dos princípios fundamentais que guiam a sociedade “africana”. Dessa maneira, é elaborada uma clara conexão entre a escrita da história e uma perspectiva ideológica.

Não é somente a história que, na perspectiva de Nkrumah, pode se tornar um instrumento de orientação ideológica. Tal alinhamento também pode ser realizado através da dimensão artística. Nkrumah (1970: 64) indica que as artes são um dos instrumentos mais sutis e eficazes para a disseminação de determinada ideologia. Ainda, indica político, a ênfase a ser conferida pelos instrumentos da ideologia apresenta variações em uma mesma sociedade.

Na África, por exemplo, o tipo de ênfase a ser executada deve levar em consideração a necessidade da mudança da situação colonial marcada por extrema subjugação econômica e política do continente para a conquista da independência política. Dessa perspectiva, emerge o fato segundo o qual a sociedade africana é composta por elementos cuja natureza são divergentes. Assim, Nkrumah concebe a sociedade africana como composta por três elementos distintos. O primeiro, diz respeito ao modo “tradicional” de vida. O segundo segmento, por seu turno, se refere à tradição islâmica na África. O terceiro, se associa à cultura ocidental que através dos europeus propaga na África a ideologia do colonialismo e do imperialismo. Os diferentes segmentos que compõem a sociedade africana são animados por ideologias competitivas. No entanto, para que a unidade da sociedade seja mantida é necessário que dessas três ideologias exista uma outra que possa contrabalancear o caráter conflitivo e assim ensinar a unidade para que a sociedade alcance seu progresso.

Para Nkrumah (1970: 69) o elemento que comporta o modo “tradicional” de vida “africano” inclui na perspectiva de Nkrumah um comportamento em direção aos homens que pode ser descrito em sua manifestação social como sendo “socialista”. Esse comportamento emerge do fato de que em África o homem é concebido como um ser primordialmente espiritual, um ser que é dotado de dignidade, valor e integridade. Assim, ele se contrapõe a ideologia do cristianismo que concebe o homem como o pecado original. A ideia do valor original do homem é a essência do comunalismo africano. No nível social, o comunalismo é expresso pela existência de instituições como o clã que sublinha a igualdade inicial de todos os homens e a responsabilidades de todos por um. Assim, em África, foi impossível a existência de hierarquias baseadas nos critérios de classe, ou seja, da exploração de uma classe sobre a outra nos termos de Marx. Esta última análise elaborada por Nkrumah deve ser vista com muito cuidado e pode, até mesmo, ser relativizada. Neste ponto de sua análise Nkrumah, parece elaborar uma espécie de mistificação dos elementos constituintes das sociedades “africanas tradicionais”. Uma ampla bibliografia (Arhin,1983 e Parker, 2000) aponta para o fato de existência de hierarquias baseadas nas gerontocracias e no patriarcalismo africano na região que viria a se constituir o país Gana¹⁹. Retomando a perspectiva de Nkrumah, este autor postula que na “sociedade africana tradicional” não existiriam interesses faccionais –tal perspectiva também pode ser relativizada - o que ela prega é o bem-estar do povo como um todo.

No entanto, postula Nkrumah (1970: 70), A subjugação econômica e política que o continente africano fora submetido é diametralmente oposto ao igualitarismo tradicional africano de ver o homem e a sociedade na qual ele está inserido. Levando-se em consideração a oposição entre esses dois aspectos, a independência política do continente deverá levar à formação de uma nova “harmonia” que leve em consideração a África “tradicional”, a África Islâmica e a África Euro-Cristã onde deverá prevalecer os princípios humanísticos originários que perfazem a sociedade “africana”. Assim, com a adição dos elementos islâmicos e europeus, deverá nascer uma nova ideologia que não abandone os princípios humanistas da sociedade “tradicional africana”. Os segmentos alienígenas à sociedade “africana” provocaram, na perspectiva de Nkrumah, uma crise na consciência africana que abrigava os postulados filosóficos “tradicionais”. Tais postulados podem ser compreendidos através do *philosophical conscientism* que é a base para uma ideologia que guie englobar a experiência islâmica e europeia no seio da sociedade “africana tradicional”. Dessa maneira, Nkrumah (1970: 70)

¹⁹ Cabe realizar menção às obras que lidaram com este problema em outros contextos tal como presente em Hamer (1970), Bradbury (1969), LeVine (1976) e Wilson (1965)

indica que a ideologia poderá colaborar para a unidade e crescimento harmonioso entre os diversos segmentos populacionais que compõem a sociedade.

Posteriormente, Nkrumah elabora uma breve análise referente à hierarquia de classe existente nas sociedades capitalistas. Para esse pensador, tanto na sociedade baseada na escravidão quanto na sociedade feudal, a parcela da sociedade que transforma a natureza não é a mesma que recebe os benefícios dessa modificação. Neste elemento reside o fator de toda a exploração. Assim em toda a sociedade que não seja socialista haverá sempre presente dois estratos sociais que correspondem aqueles do opressor e do oprimido. No capitalismo, uma sociedade estratificada é necessária para seu funcionamento, uma vez que somente uma parcela da sociedade se beneficiará dos frutos das transformações da natureza elaborada pela classe dos oprimidos. A contradição que é inerente a esse modo de produção, o não benefício dos produtores de valor, vão contra a sociedade igualitária e da justiça social que são os princípios norteadores da sociedade “tradicional africana”. Para Nkrumah, o capitalismo aparece como o desenvolvimento posterior tanto do feudalismo como da escravidão por ambos os sistemas conterem o princípio da exploração do homem pelo homem. Assim, o socialismo seria o elemento a realizar a oposição com o elemento da exploração. Por possuir tal característica, prossegue Nkrumah, o comunalismo africano é o ancestral do capitalismo. O socialismo emerge como a expressão moderna do comunalismo africano pelo fato do primeiro sistema ser guiado pelos princípios “tradicionalistas” africanos como o igualitarismo²⁰.

Nesse momento, retomo um dos aspectos ainda a serem explorados neste capítulo que se refere à vinculação de uma noção eminentemente ideológica, a saber, a *african personality*, com os artefatos culturais associados ao estilo musical crioulo *highlife*. Em seus discursos Nkrumah explora a noção da *african personality* a qual, reflete uma *persona* coletiva que traria orgulho aos ganeses e, conseqüentemente, ajudaria os indivíduos a transcenderem as barreiras impostas pelo poder colonial. De acordo com Plageman (2013: 162) para esse nacionalista, a melhor maneira de os habitantes da Costa do Ouro rejeitarem o recente passado colonial de subjugação seria através da criação coletiva de uma nação, mediante o retorno às convenções da cultura “tradicional africana”, anteriores à colonização, nas quais as artes teriam um papel primordial.

²⁰ Para uma discussão acerca da associação entre o comunismo de viés marxista com o comunalismo africano ver Kopytoff (1964). Para este autor a realização de tal associação revela uma *mitologia social* que forjou ideologicamente a mobilização de um passado através de um “inventário” de itens do passado para mobilizar ações políticas com relação ao futuro, no caso em questão, a independência política.

Essa noção, relacionada pela literatura (Plageman, 2013 e Collins 2010) como explorada por Nkrumah, não fora criada por ele, mas sim por Blyden (1883) e, posteriormente disseminada por Marcus Garvey. Nesse momento torna-se necessário realizar uma elaboração acerca do contexto histórico no qual este termo fora cunhado e seus principais elementos. De acordo com Frenkel (1974), até a década de 1960 os estudos relativos aos nacionalismos africanos localizavam a emergência destes fenômenos somente a partir da eclosão da Primeira Guerra. Todavia, estudos desenvolvidos em um momento posterior à década de 1960 começaram a relacionar algumas características das ideologias nacionalistas africanas à produção intelectual de certos homens do século XIX, tais como Blyden, que contribuíram para as formulações teóricas dos nacionalismos que emergiram em meados do século XX. De modo geral, os trabalhos de Blyden se relacionavam às temáticas como o destino comum que as pessoas negras teriam, a distinta mentalidade do africano, a importância que a religião teria para os negros e africanos e, por último, mas não menos importante o caráter iminentemente “socialista” das sociedades africanas “tradicionais”.

A gênese do termo *african personality*, e os princípios do nacionalismo cultural com o qual ela se relaciona, é localizada no debate que Blyden participou com a *Anthropological Society of London* fundada no ano de 1863. De acordo com Frenkel (1974), nesse contexto os membros de tal associação convergiam com a perspectiva segundo a qual toda “raça” humana evoluiria de uma outra que, por consequência lógica, era inferior. O estabelecimento dessa hierarquia das “raças” os povos negros eram colocados no nível mais baixo de desenvolvimento e, para corroborar com tal perspectiva, os membros da *Anthropological Society* ancoravam-se na perspectiva darwinista da evolução natural. No contexto do desenvolvimento dessa teoria, os antropólogos vislumbraram a possibilidade de fornecer uma base ideológica para a disseminação da política colonial britânica. Assim, em 1863 James Hunt, presidente da *Anthropological Society*, elaborou o discurso intitulado *On the Negor's Place in Nature* no qual ele alegou que os negros eram mentalmente inferiores aos europeus. Ao admitir a validade das proposições darwinistas, naquele contexto, os antropólogos afirmaram que tal processo não poderia ser acelerado e que, conseqüentemente, qualquer noção de promover a civilização em África era totalmente absurda. É neste debate que Blyden se posiciona contra tais perspectivas. Na perspectiva de Blyden, argumenta Frenkel (1974: 279), o homem médio branco não poderia se comparar aos negros quando consideradas a estatura mental e moral que, nestes últimos, seriam maiores do que o dos primeiros.

Blyden também repudiou a noção postulada pelos antropólogos referente às “raças” inferiores. Em sua perspectiva, a supremacia política estabelecida pelos europeus não estava naturalmente associada à supremacia desta “raça”. Ele também divergia da ideia, segundo a qual, a “raça” seria um fator decisivo no desenvolvimento histórico. De outra maneira, ele afirmava que a natureza era o principal elemento que poderia resultar ou não em circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis para o desenvolvimento humano. Na perspectiva de Blyden nenhuma nação ou raça detinha o monopólio dos canais que levariam às fontes da divina graça ou de desenvolvimento espiritual. Especificamente, ele atribuía o atraso dos africanos do século XIX não à especificidade racial, mas a fatores históricos, sobretudo à escravidão e o comércio de escravos. Apesar de tais discordâncias com os antropólogos que eram seus contemporâneos Blyden convergia com a tese de Gobineau e Burton sobre a “natural” inimizade das “raças”. Segundo Frenkel, Blyden utilizou-se dessa tese para advogar a favor da ideia do retorno de negros norte-americanos para a África. Ainda, teria Blyden reiterado a perspectiva comum à época de que era necessário preservar a “pureza biológica” de cada “raça” através da segregação física entre as mesmas.

Blyden, argumenta, Frenkel, utilizou-se da teoria da preservação da pureza racial para justificar uma atitude crítica frente aos miscigenados. Assim como os antropólogos, ele afirmava que os mulatos se constituíam enquanto um segmento populacional que a mistura biológica fosse gerar instintos degenerativos. Ainda, a concepção dos mulatos gerava uma violação das leis morais e sociais. Tal perspectiva, gerou divisões políticas na Libéria. Blyden se opôs aos princípios governamentais de J.J. Roberts por este ser mulato. Assim, relacionou os erros políticos de Roberts ao fato dele ser mulato. Em decorrência de seus posicionamentos, houve a emergência de divisões políticas que se baseavam em divergências raciais. Os mulatos liderados por Roberts fundaram o *Republican Party* ao passo que os negros fundaram o *True Whig Party* liderado por Blyden e figuras como Crummel.

No debate precedente sobre a questão “racial”, Blyden adotava a perspectiva segundo a qual a “raça” negra teria um caráter distintivo dos europeus. Tais raças seriam, como argumenta Frenkel sobre a perspectiva adotada por Blyden, porém iguais. Como dito anteriormente, na perspectiva de Blyden os fatores das diferenciações entre os negros e os brancos estaria relacionada às diferenças naturais. Assim, onde os componentes geográficos e climáticos eram extremos houve a emergência do caráter europeu que seria “empreendedor” e “energético” Por outro lado, onde esses fatores seriam favoráveis emergiu o caráter africano em total convergência e comunicação com a natureza que propiciaram a emergência a vida comunitária

através da família poligâmica, da comunidade rural e do princípio da ajuda mútua. Sobre o sistema africano de propriedade coletiva e esforço cooperativo todo membro de uma comunidade tinha uma casa e comida e roupas suficientes e outros itens necessários para a vida. Essa perspectiva adotada por Blyden relembra em algum nível a mesma de Nkrumah que postulava que, em sua essência, as sociedades “africanas tradicionais” seriam desprovidas de hierarquias internas. Tal como adotou-se uma perspectiva crítica sobre essas afirmativas de Nkrumah, o mesmo posicionamento deve ser elaborado para as afirmações de Blyden.

Frenkel (1974: 282) enfatiza a perspectiva segundo a qual Blyden afirmou que durante esse contexto os europeus estariam trabalhando para a instauração de um sistema que visava introduzir um complexo de inferioridade no caráter do africano. Esse movimento teria começado, na perspectiva de Blyden, na apresentação que os livros e jornais faziam do africano como uma figura engraçada e inepta. Assim, iniciou-se o desenvolvimento da ideia de superioridade dos europeus onde os africanos foram se relegados à suposta inferioridade racial. A educação dos africanos na europa atenderia aos mesmos propósitos. Na Europa, os africanos aprenderam sobre Londres e Paris, mas nada era dito sobre Segu e Lagos, argumentava Blyden. Eles eram ensinados a admirar e a reverenciar e os europeus e, assim, reproduziram a inferioridade. Os “africanos assimilavam muitas coisas da Europa incluindo poesia, filosofia e história. Mas essa história apresentava os triunfos da Europa e a humilhação dos africanos. Dentre os efeitos de tal política, esteve o fato de que muitos dos africanos começaram a enxergar-se como europeus e, posteriormente, os que já estavam na Inglaterra começaram a ver os africanos que estavam chegando na ilha como intrusos.

Por consequência, na perspectiva de Blyden, medidas urgentes deveriam ser tomadas para proteger a “herança” africana. Em 1872 Blyden postulou o slogan de uma “descolonização espiritual” ele chamou os africanos a se desfazerem do dano espiritual que a cultura europeia tinha elaborado. Esse traço era ainda mais comum nos africanos educados que admiravam as conquistas da civilização europeia e aceitavam a perspectiva de que a sociedade africana seria desprovida de qualquer valor. É a partir desse ponto que ele desenvolve o conceito central com o qual lidarei neste capítulo.

Ao enfatizar diferenças inerentes entre os negros e as “raças” europeias ele introduziu o termo *african personality* para destacar as características que seriam únicas e a distinta psicologia dos africanos teriam. Ele utilizou a expressão em Freetown pela primeira vez em 1883. Gradualmente Blyden formulou as proposições fundamentais desse conceito para o

nacionalismo cultural africano. A acepção da *african personality* remetia a cerca de quatro habilidades ou excepcionalidades que caracterizariam a “raça” negra. A primeira delas é a de que a África era o continente no qual tanto os africanos quanto os negros dos Estados Unidos se constituiriam como o único lugar possível no qual eles poderiam “reviver” sua grandiosidade enquanto “povo” que lhes fora roubada pela empreitada colonial. A segunda se relaciona a perspectiva de que a África detinha instituições sociais únicas que, por sua vez, eram baseadas nos princípios do igualitarismo, especialmente quando consideradas a distribuições da produção do trabalho na lavoura. A terceira se vincula à concepção segundo a qual os “africanos” possuiriam qualidades inerentes que perfazeriam a *african personality* e, conseqüentemente, os distinguiriam de todos os outros povos.

Importante salientar o fato de que essa “descolonização espiritual” proposta por Blyden poderia ser efetivada através do sistema educacional²¹. Como dito anteriormente, os negros eram retratados como seres inferiores pelos europeus e uma das maneiras da disseminação desse pensamento, argumenta Blyden, ocorrera no sistema educacional ocidental. Dessa maneira, Blyden propôs que em Serra Leoa fosse construída uma universidade adequada aos elementos distintivos dos africanos. Essa nova concepção estaria ancorada em uma tentativa de conter o movimento de “europeização” dos africanos. A base dessa mudança estaria vinculada em duas mudanças básicas. A primeira era a necessidade de se descartar toda a produção bibliográfica europeia que estava assentada nos fundamentos de incutir nos negros um complexo de inferioridade. A segunda medida se relacionava a construção de uma “intelectualidade nacional” que estivesse comprometida com a instauração de uma “literatura indígena” que, por sua vez, seria efetiva em transformar a condição *moral* e intelectual do povo negro.

Apesar de suas demandas para a construção de uma universidade “centrada” em termos “africanos”, Blyden continuou promovendo suas ideias que estavam relacionadas à noção da *african personality*. Exemplo dessa militância constituiu-se na promoção da *Dress Reform Society* em Serra Leoa que objetivou a elaboração de novos padrões de vestimentas “nacionais” em contraposição às alterações que os europeus elaboraram no modo de se vestir “africano” quando passaram a ocupar ostensivamente aquele território.

²¹ No caso de Gana, Nkrumah fora vitorioso na instauração do *african studies* em Gana. Tal como Blyden, o primeiro postula que o sistema educacional foi um dos meios pelos quais o “complexo de inferioridade” teria sido cristalizado nos “africanos” (Nkrumah, 1963). Ainda, de modo similar à Blyden ele realiza o movimento ideológico de que esse processo pode ser contido, justamente, pela adoção de uma perspectiva “africana” na elaboração dos currículos e da pesquisa acadêmica.

Tal como argumenta Poe (2003) a noção da *africano personality* não ficou restrita ao momento histórico vivido por Blyden. Ela fora disseminada por Garvey e retomada por Nkrumah no momento de afirmação ideológica da existência de uma “africanidade” nos artefatos culturais associados ao *highlife* em clara oposição aos elementos culturais exógenos, principalmente, os europeus. Poe argumenta que, em algumas dimensões, essa noção fora modificada tanto por Garvey quanto por Nkrumah quando comparada em sua acepção original proposta por Blyden. Nos próximos parágrafos irei retomar a acepção que Nkrumah conferiu à *african personality*.

No que concerne à perspectiva adotada por Nkrumah sobre a *african personality* é necessário retomar alguns pontos relativos aos componentes sociais que, na perspectiva desse nacionalista, residiriam o continente africano naquele contexto. Além dos habitantes “africanos” habitariam naquele continente pessoas oriundas das culturas islâmica e europeia. Na concepção de Nkrumah (1970) cada um destes elementos possuiria sua própria ideologia que, juntas, configurariam uma sociedade em permanente tensão por cada um dos diferentes elementos pregarem uma espécie de “sociedade desejável”. Dessa maneira, indica Nkrumah (1970: 68), para o desenvolvimento “harmônico” de uma sociedade que congregasse elementos heterogêneos seria necessária a emergência de uma nova ideologia, no caso o *conscientism*, que digerisse os elementos díspares – o islâmico e europeu - e, posteriormente, retornasse à sociedade de modo que houvesse uma ênfase nas características elementares da “sociedade africana tradicional”.

Na acepção de Nkrumah, a noção da *african personality* se referia à idiosincrasia cultural dos povos “africanos” que, por sua vez, estaria associada à uma diferença racial assentada em termos biológicos (POE, 2004, :10) Ora, tal concepção, como não poderia deixar de ser, ainda guarda em grande medida as posturas etnocêntricas de Blyden sobre as “raças” de modo que compreendida como negativas as qualidades dos artefatos que não seriam propriamente “africanos”. Quando Nkrumah realiza a associação da *african personality* com os artefatos culturais vinculados ao *highlife* ele propõe uma “africanização” das produções artísticas baseada em uma concepção essencialista e altamente moralizante de que somente as artes “africanas” e “tradicionais” seriam capazes de reverter o processo de subjugação política impetrado pelos agentes coloniais por relevarem-se enquanto índices do alto desenvolvimento moral dos “africanos”.

Tal como apontado no capítulo precedente, as práticas associadas ao *highlife* foram, nos anos que precederam a independência de Gana, tomadas como símbolos da nação por representarem a “tradição” e distintividade que os habitantes daquela porção territorial teriam em relação aos europeus. No entanto, esse movimento que adquire nítidos contornos a partir do início da década de 1950 deve ser lido a partir de uma perspectiva crítica. Ao realizar o movimento de tornar as práticas associadas a um estilo musical sincrético, produto de da influência de várias formas musicais, muitas delas estrangeiras, em signos da “tradição” e da “africanidade” Nkrumah realiza uma essencialização fundamentada no binômio “africano\europeu”. Tal movimento parece reiterar a lógica própria dos nacionalistas africanos, que dividiram estrategicamente o mundo em polos dicotômicos, o que foi essencial para o seu sucesso

Finalmente, a perspectiva adotada neste trabalho, da cultura popular enquanto o lugar *par excellence*, das ambiguidades, revela que em diferentes momentos históricos as práticas associadas ao *highlife* colocaram em questão tanto as hierarquias baseadas em gênero e idade comumente encontradas nas organizações sociais do continente africano bem como a ideologia europeia que buscou, através da música, inculcar signos da “civilização” nos “selvagens” habitantes do continente africano. A própria constituição do estilo musical e suas práticas demonstra que o campo da cultura popular permanece aberto a realização de empréstimos de variados lugares do globo que, por sua vez, põe em xeque a tentativa ideológica, como ocorreu no caso do *highlife*, de se diminuir e apagar os elementos culturais exógenos e enfatizar-se a presença de elementos “africanos” nos artefatos culturais com a finalidade de indexá-los a certa “tradição” ou moralidade como no caso da ideologia da *african personality*.

Considerações Finais

Nesta sessão proponho realizar uma síntese dos principais elementos trabalhados nesta obra bem como apresentar os desdobramentos planejados para esta. Esta dissertação teve por objetivo responder à pergunta “quais seriam os elementos constituintes de uma música “ganesa””, no contexto do período de transição política da colônia Costa do Ouro para o país independente Gana na década de 1950. Tal pergunta, levou a elaboração dos três capítulos elaborados anteriormente.

Este trabalho optou por tomar a direção de olhar para o contexto histórico da independência do país Gana pela via das esferas não-oficiais da vida social. Consequência disto é que a esfera da cultura popular se revelou como um campo frutífero para análise da independência deste país. Ao olhar para esta dimensão da vida, através de obras que trataram da relação entre o processo de construção da nação e a cultura popular, verificou-se o surgimento de um estilo musical híbrido, o *highlife*, que tomou nítidos contornos nos anos 1900. Nesse aspecto, é possível mencionar outras obras que registraram o surgimento de práticas associada a estilos musicais que, posteriormente, foram tomadas por correntes ideológicas que os vincularam ao processo de formação da nação como pode ser visto em Askew (2002) no caso da Tanzânia, em Moorman (2008) no contexto de Angola e em Dias (2004) no caso de Cabo-Verde.

As matrizes do estilo musical *highlife* eram compostas basicamente por elementos estrangeiros, tomados de empréstimo da Europa e da América (estilos musicais, elementos composicionais como fórmulas rítmicas, construção de frases, instrumentos musicais, composição das orquestras, formas de performance e, no início o uso do inglês nas letras das canções).

Ainda, cabe pontuar que o surgimento de setores intermediários nas sociedades coloniais não foi exclusivo da Costa do Ouro. Conforme visto no decorrer desse trabalho, a sociedade da Costa do Ouro era composta por uma gama de atores sociais com diferentes valores e interesses. Essa característica se apresentou de forma espalhada em diferentes domínios coloniais. Conforme Trajano Filho (2006) verifica na bibliografia especializada, os sujeitos coloniais não se constituíram enquanto um grupo homogêneo e coeso no contexto do

governo colonial. Claramente essa assertiva converge com a composição societária da Costa do Ouro. Como foi visto nesse trabalho, tal sociedade era permeada por agricultores associados à economia de exportação do cacau patrocinada pelo regime colonial, por pessoas que preenchiam os empregos de pequena qualificação nas maiores cidades, pelas autoridades costumeiras e pelos homens que passaram a ser educados em termos formais.

A bibliografia sobre a Costa do Ouro neste período mostra com apuro as diversas estratégias elaboradas pelos homens educados em termos formais para capitalizar um status diferenciado, tanto frente aos segmentos menos abastados da população bem como entre os missionários e administradores coloniais. Essa capitalização deu-se através da incorporação de formas de sociabilidade e lazer e itens de consumo cultural de origem estrangeira como vestimentas, gravações musicais, , hábito de leitura e consumo de bebidas alcoólicas provenientes da Europa. Este último elemento, como verifica Akyeampong (1996), foi um dos responsáveis por gerar um intenso conflito entre os que naquele momento tinham acesso às bebidas alcoólicas por meio de sua força de trabalho e os que, num momento anterior à introdução das bebidas produzidas alhures, reiteravam a necessidade de uma hierarquia que proibia o consumo por parte de certos indivíduos, geralmente, os mais “jovens”.

No que concerne ao segmento social formado por homens com educação formal, cabe esclarecer que tal grupo foi um dos principais responsáveis por reiterar a perspectiva segundo a qual os símbolos do “ocidente” estariam associados ao caráter “civilizacional” da empreitada colonial. A reiteração desses símbolos é verificada por Plageman (2013) que indica para o fato de que, ao consumir bens estrangeiros, como mobiliário, revistas, gravações musicais e vestimentas, eles estariam se “aproximando” cada vez mais dos europeus.

Assim, não foi à toa que esse segmento populacional fomentou, em grande medida, espaços da cultura popular como os clubes de literatura que requeriam que seus membros dominassem as línguas europeias e, principalmente, promoviam as danças de salão com grandes orquestras de metais que tocavam foxtrotos e valsas. Como a literatura elencada nesta dissertação registrou, na década de 1920 houve uma explosão dos clubes sociais que congregavam esses homens que estavam próximos da administração colonial. No entanto, com a Depressão de 1929 a prosperidade deste segmento social começou a apresentar constrangimentos, o que levou a uma abertura dos espaços da cultura popular para os segmentos menos abastados da população que, a partir deste momento, poderiam ao menos assistir às danças dos homens e mulheres da *high-life* da sociedade da *Gold Coast*.

Como também retratado nesta obra, a cena musical da Costa do Ouro foi tomada por profundas mudanças na década de 1940. A eclosão da Segunda Guerra mundial provocou drásticas modificações naquela sociedade, tal conflito proporcionou uma escalada nos investimentos em infraestrutura e também provocou grandes modificações na cena musical da então colônia britânica. Dessa forma, a chegada dos militares intensificou o processo da substituição dos clubes sociais e de literatura pelos clubes noturnos, nestes últimos locais a música que era executada ao longo da noite não consistiam mais nas apropriadas para serem dançadas à dois e, em ritmos lentos, a partir da década de 1950 o principal estilo musical incorporado na cena musical seria o *rock'n'roll* associado a movimentos corporais mais intensos e um outro código de vestimenta, baseado nas *t-shirts* e, no caso das mulheres, em vestidos mais curtos que os anteriores. Tais modificações, provocaram repúdio tanto das autoridades coloniais e de líderes políticos do próprio C.P.P. por estarem “americanizando” a juventude.

O elemento central deste trabalho é relativo à progressiva indigenização dos artefatos culturais associados ao *highlife*. Nas décadas que precederam a independência de Gana, as práticas associadas a esse estilo musical foram percebidas de uma perspectiva ideológica e os nacionalistas passaram a enfatizar que elas seriam “africanas” e, portanto, “ganesas” em clara oposição ao elemento “europeu”. Assim, através da reiteração da oposição africano/europeu, uma tônica comum aos nacionalismos africanos, foi que C.P.P., através de seu líder Nkrumah, foi vitorioso no processo político.

Dada a congruência das esferas da cultura popular com a da nação e do nacionalismo, foi necessário no capítulo Dois retomar os principais elementos que constituíram a abordagem antropológica sobre essas temáticas. No que se refere à cultura popular, verificou-se com Trajano Filho (2018) que a literatura antropológica frequentemente divide seus artefatos ora como totalmente liberalizantes ora como alienantes. Tal trabalho, optou pela perspectiva que escapasse a essas abordagens dualistas e, assim, guiou-se pela observação do autor supracitado segundo a qual a ambiguidade é o traço distintivo dessa dimensão da vida social. Ainda, ao retomar as perspectivas que guiaram as elaborações teóricas acerca da nação e do nacionalismo, verificou-se que a literatura antropológica sobre a temática frequentemente tomou o surgimento das nações da Europa como modelos a serem seguidos pelas nações do “terceiro mundo”, fator que invisibilizou uma série de processos sociais que ocorriam fora das esferas das instituições concebidas nos moldes europeus. É aqui que, reitero, a cultura popular se torna uma dimensão da vida social indispensável para análise da nação e dos nacionalismos. Assim, levando-se em

consideração o capítulo dois desta obra foi possível observar que os artistas e músicos foram atores fundamentais na disseminação e no aprofundamento do sentimento de pertencimento à uma comunidade imaginada.

Como dito anteriormente, na década de 1950 verificou-se uma progressiva indigenização, ou seja, uma ênfase nos elementos estritamente “africanos” com a conseqüente diminuição ou apagamento dos elementos considerados “europeus” e estrangeiros. Essa indigenização que esteve associada à agremiação política C.P.P., pretendeu “africanizar” os artefatos culturais utilizando-se da ideologia da *african personality*.

A análise do histórico de tal ideologia é elaborada no capítulo três. Ainda, neste capítulo é retomado de forma breve o debate dos principais indivíduos associados à ideologia pan-africanista, tal movimento fora necessário pelo motivo segundo o qual o fato da tentativa de se africanizar determinados elementos culturais com base em princípios morais – que guiaram a *african personality* – não fora exclusivo do caso de Gana. Anteriormente ao principal líder político Kwame Nkrumah, outros já tinham refletido sobre quais seriam as distintividades dos elementos “africanos” e “tradicionais”. No que se refere à *african personality*, tal termo era empregado por Nkrumah no sentido de que ela seria uma persona coletiva que seria responsável pela promoção de um retorno à sociedade “africana tradicional” que, de seu ponto de vista idealizado, era um grupamento no qual nenhuma hierarquia se fazia presente. Assim, na perspectiva deste nacionalista, caberia às artes “africanas” o papel de retomar a “grandiosidade” anterior à chegada dos europeus que, por diversos meios, no qual o sistema educacional seria o principal, inculcou nos “africanos” o estigma da inferioridade por sua cor de pele. Finalmente, é necessário lidar com as concepções de Nkrumah a partir de uma perspectiva crítica. Em seu contexto político, marcado pela oposição ao colonialismo, este nacionalista mistificou as sociedades “africanas tradicionais”. Como notado no capítulo Três, uma série de estudos antropológicos identificou a existência de claras hierarquias baseadas nas linhagens e no princípio da senioridade que eram tão rígidas quanto a hierarquia de classe presente nas sociedades ocidentais tão criticada por Nkrumah.

A oposição, realizada de diferentes maneiras, pelos nacionalistas entre os elementos ‘africanos\ europeus’ deve ser tomada a partir de uma perspectiva crítica. Como viu-se no capítulo Três desta obra, o projeto de nação vencedor em Gana fora responsável por, durante o jogo político para se desvencilhar da administração colonial, essencializar as próprias

sociedades locais e tomá-las sob a ideologia de que elas representariam o povo (no singular) africano.

Expostos os principais aspectos desse trabalho, cabe nesse momento mencionar os principais méritos, limites e desdobramentos desta obra. Inicialmente, para expor os principais méritos deste trabalho devo localizá-lo em seu *campo*. Indico que no Brasil é verificada (Trajano Filho e Ribeiro, 2004) uma grande concentração de estudos que tomam a nação brasileira como tema de estudo. De certo modo, esta dissertação se junta a outros trabalhos (Dias, 2004; Lobo, 2008; Moutinho et al 2010, Macagno (2006), Thomaz (2004), Sansone (1995), Reinhardt (2016)) que tiveram por objetivo analisar temas em outros contextos nacionais, especialmente os africanos. Exponho essa característica, para indicar o mérito desta pesquisa que foi observar, através da literatura disponível, a formação de uma nação que possui características substancialmente diferentes da sociedade *nacional* do pesquisador.

Apesar da existência de uma bibliografia razoável sobre o contexto histórico explorado neste trabalho, a ausência de letras de músicas traduzidas das línguas locais para o inglês se constituiu como uma barreira para a elaboração desta obra. Quando as letras apareciam na bibliografia disponível, elas emergiam de forma fragmentada e de maneira reiterarem os argumentos de seus autores. Assim, não foi possível elaborar qualquer sistematização a partir desse tipo de fonte.

No decorrer das leituras sobre os atores sociais envolvidos nas práticas associadas ao estilo musical *highlife* elaborei uma pergunta – a ser explicitada nos próximos parágrafos que foge ao escopo deste trabalho. Assim, na bibliografia sobre a convergência da cultura popular com o nacionalismo, pude identificar a ocorrência de forças da cultura que eram baseadas em estratégias ambíguas, coetâneas e não-excludentes. Nos próximos parágrafos irei pormenorizar tais características.

Durante a década de 1950 duas tendências paradoxais, coetâneas e não-excludentes, foram constitutivas do processo de construção do sentimento de pertencimento à nação através das práticas associadas ao *highlife*. Uma dessas tendências, apresentada no decorrer desta obra,

buscou sedimentar o sentimento de pertencimento à nação através de uma política cultural²² de indigenização do *highlife*, centrada na ideia de *autenticidade* (COLLINS, 1976). Outra tendência buscou criar o sentimento de pertencimento à nação através de *empréstimos* de elementos musicais caribenhos para produzir o *highlife* em algumas gravadoras londrinas (COESTER, 2008). O “autêntico” e o “emprestado” convergiram, enfim, na invenção da nação ganesa através de uma síntese contraditória que bem ilustra a dinâmica da cultura popular (TRAJANO FILHO, 2018).

Durante os anos 1950 podemos averiguar que as artes expressivas passaram a conferir maior ênfase aos elementos estritamente “africanos” com a consequente diminuição ou apagamento de elementos estrangeiros, portanto, de indigenização. Na dimensão linguística dois elementos sustentam essa afirmativa. O primeiro elemento reside na tentativa já mencionada do próprio Nkrumah mudar o nome do gênero musical, substituindo o termo *highlife* em inglês, pelo termo *osibi* em língua fante. O termo *osibi* é uma clara alusão à *osibisaaba*, uma das matrizes que alimentavam o *highlife* anos antes, que surgiu da síntese das formas percussivas fantes (*osibi*) com as guitarras e acordeons promovidos pelos marinheiros que aportavam nas cidades costeiras²³. Tal mudança não prosperou e, como argumenta Collins (2010) baseando-se em entrevista com o proeminente músico na era da independência E.T. Mensah, o próprio artista se mostrou contra tal tentativa, uma vez que o termo em inglês *highlife* já tinha ganho uma certa capilaridade entre a população.

O segundo elemento encontra-se associado às exibições dos grupos de *concert parties* que percorriam a Costa do Ouro no período que compreende o fim da Segunda Guerra e os primeiros anos de governo Nkrumah (1957). Cole (1997) verifica uma progressiva substituição do inglês, idioma à época acessível a um número restrito de pessoas, que viviam nas cidades costeiras e que tinham sido educadas nos moldes europeus (associadas à uma emergente classe média), pelos dialetos da língua akan, cuja comunidade de falantes era majoritária. A dimensão linguística também se revela no conteúdo dos enredos dos *concert parties*. Os enredos anteriores à Segunda Guerra desenvolvidos entre os anos de 1920 e 1930 se referiam de uma

²² Compreendo por política cultural as práticas governamentais que possuem repercussão no campo das formas populares de lazer e associativas (bandas e grupos teatrais) e as declarações oficiais que concernem ao papel da cultura no contexto de formação da nação. (WHITE, 2006)

²³ As outras duas matrizes que alimentavam o *highlife* num momento anterior à década de 1950 são: *Adaha*, forma musical produzida pelas bandas de metais que surgiram por volta de 1880, a terceira matriz emerge a partir de 1915 com as *orquestras de dança de salão*. É nesse último contexto que o termo *highlife* ganha capilaridade entre a população da então colônia britânica, uma vez que as pessoas não-qualificáveis enquanto membros de tais clubes se reuniam na frente dos mesmos para ver os homens e mulheres da *highlife* com seus belos trajes (COLLINS, 1976).

forma satírica à elite Fante que cada vez mais adotava os símbolos europeus. Uma das críticas à adoção desses símbolos estava vinculada ao aspecto linguístico, uma vez que em uma das interpretações teatrais os personagens associados aos fantes utilizavam um inglês cada vez mais rebuscado, quase caricatural, que limitava a sua eficácia comunicativa naquele contexto, o que dava ares cômicos às interpretações. Finalmente, verifica-se uma mudança nos nomes das trupes teatrais que refletem afiliações mais amplas e abstratas em termos de nacionalidade. Os grupos que atuavam entre 1920 e 1930 como *Axim Trio*, *Dix Covian Jokers*, *Keta Trio* e *Saltwood Trio* adotavam os nomes oriundos das cidades costeiras onde eles se originaram. Todavia, a partir dos anos 1950 nomes como *Ghana Trio*, *Ethiopian Jokers* e *Burma Jokers* refletiam a associação com o *nacionalismo* e com os países fora das fronteiras da *Gold Coast*.

De outro modo, temos a atuação de uma força da cultura em um sentido oposto ao da re-indigenização, buscando *empréstimos*²⁴ de outros contextos. No limite, visualizamos esses *empréstimos* através das viagens de músicos da Costa do Ouro à Londres e, quando retornam, introduzem no *highlife* uma série de outros elementos oriundos das ilhas do Caribe e das Antilhas. A década de 1950 é marcada por viagens dos principais músicos à Londres. A viagem de Guy Warren à capital inglesa é paradigmática em expressar os empréstimos ocorridos naquele período.

Guy Warren durante sua estada em Londres pôde tocar com a banda *Kenny Graham Afro-Cubists* e tocar calypsos como DJ na rádio BBC. Em seu retorno à Accra levou consigo gravações de calypso e instrumentos afro-cubanos como maracas, congos e bongos. Desses anos em diante as bandas que tocavam o *highlife* passaram a utilizar amplamente a mesma gama de instrumentos. Mesmo reiterando a concepção de uma música nacional, o *highlife*, as trajetórias dos músicos desse período mostram que na verdade eles possuíam uma visão muito mais cosmopolita e abrangente das artes expressivas através da incorporação de elementos de variados lugares do mundo (COESTER, 2008).

A partir de tais dados pergunto: como as práticas associadas a um gênero musical marcado por diferentes elementos; caribenhos, europeus e africanos pôde se tornar o símbolo de *uma* nação? À luz tanto dos dados empíricos bem como do arsenal teórico com o qual trabalho, mais precisamente com o conceito de cultura popular e sua ênfase na contradição (ou

²⁴ Embora os empréstimos antecedam o período aqui tratado cabe mencionar que eles não se devem somente às viagens dos artistas à Londres. Como pontua Plageman (2013) a classe média emergente da Costa do Ouro já durante a década de 1920 consumia bens importados como livros, revistas e gravações musicais.

melhor, a convivência com o contraditório) me levam a sugerir que duas forças aparentemente opostas atuaram no sentido de criarem o sentimento de pertencimento à nação.

Desse modo, essa pergunta só poderá ser respondida a partir de um trabalho mais longo e intensivo. O principal desdobramento da pesquisa que se consolida neste trabalho será uma investigação de campo e de arquivo de longa duração em Gana durante a minha formação doutoral que se iniciará em março de 2020. Nesta empreitada vindoura, os caminhos para responder à pergunta acima passam pela realização de mais leituras sobre o contexto trabalhado, de trabalho nos arquivos musicais das principais rádios e companhias de gravação, nos jornais da década de 1950 e na realização de entrevistas em profundidade com os músicos da cena musical ganesa (atual e passada).

A expansão do levantamento bibliográfico que faz necessária uma vez que possibilita uma maior compreensão do contexto social, político e histórico da década de 1950 em Gana. Através da segunda etapa testarei a hipótese do trabalho, a saber, da existência de duas forças da cultura que atuaram em sentidos díspares, uma da indigenização, e outra que buscou *empréstimos* em outros contextos. Assim, coletarei as músicas das principais bandas da época buscando identificar, por exemplo, em quais línguas e quais temas eram preponderantes nas músicas. O levantamento de jornais da época tem por objetivo realizar um mapeamento tanto das viagens e *empréstimos* que as bandas realizaram nesse período bem como das controvérsias sobre as práticas associadas ao *highlife*.

Finalmente, serão realizadas entrevistas com os músicos da atual cena musical ganesa, terá por objetivo escrutinar quais sentidos esses atores atribuem à música “tradicional” *highlife* uma vez que as forças que atuam para a construção de um sentimento de pertencimento à nação não findam sua atuação no momento em que o ideal político do nacionalismo é finalizado.

Referências Bibliográficas

ADI, Hakim. Pan-Africanism and West African Nationalism in Britain. **African Studies Review**, v. 43, n. 1, p. 69-82, 2000.

ADORNO, Theodor Wisengrund; NEGATIVA, Dialética. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição; Conferência sobre Lírica e Sociedade; Introdução à Controvérsia sobre o Positivismo na Sociologia Alemã.”. **Pensadores. São Paulo: Abril Cultural**, 1980.

AGOVI, Kofi E. The political relevance of Ghanaian Highlife songs since 1957. **Research in African Literatures**, p. 194-201, 1989.

AHLMAN, Jeffrey S. **Living with Nkrumahism: nation, state, and pan-Africanism in Ghana**. Ohio University Press, 2017.

AKYEAMPONG, Emmanuel. Drink, power, and cultural change. **A social history of alcohol in Ghana, c. 1800 to recent times**, p. 1850-1999, 1996.

AMADOU. **Le temps ont Changé**. Paris: Universal Music, 2002.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas. **são. Paulo: Companhia das Letras**, 1983.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. Brasiliense, 2017.

ARHIN, Kwame. Rank and Class among the Asante and Fante in the Nineteenth Century. **Africa**, v. 53, n. 1, p. 2-22, 1983.

AUSTIN, Dennis. **Politics in Ghana, 1946-1960**. Oxford University Press, 1970.

BADIE, Bertrand. et Birnbaum. **P., Sociologie de l'État, Paris, Grasset**, 1979.

BARBER, Karin (Ed.). **Readings in African popular culture**. Indiana University Press, 1997.

BARBER, Karin; COLLINS, John; RICARD, Alain. **West African popular theatre**. Indiana University Press, 1997.

BHABHA, Homi. Of mimicry and man. **Tensions of Empire, University of California Press, Berkeley**, p. 152-60, 1997.

BLYDEN, Edward W. **Christianity, Islam and the Negro Race**, Whittingham, London, 1887.

_____, Edward Wilmot. **The Origin and Purpose of African Colonization**. 1883.

Bradbury, Ray E., 1969. **Patrimonialism and Gerontocracy in Benin Political Culture**. In Douglas, Mary and Phyllis M. Kaberry (eds.), **Man in Africa**. London: Tavistock

CABRAL, Amílcar. **Return to the Source**. NYU Press, 1974.

COESTER, Markus. Localising African popular music transnationally: ‘Highlife-Travellers’ in Britain in the 1950s and 1960s. **Journal of African Cultural Studies**, v. 20, n. 2, p. 133-144, 2008.

COHEN, Abner. **The politics of elite culture: explorations in the dramaturgy of power in a modern African society**. Univ of California Press, 1981.

COLE, Catherine M. Reading blackface in West Africa: Wonders taken for signs. **Critical Inquiry**, v. 23, n. 1, p. 183-215, 1996.

_____, Catherine M. **This is actually a good interpretation of modern civilisation: popular theatre and the social imaginary in Ghana, 1946–66**. **Africa**, v. 67, n. 3, p. 363-388, 1997.

_____, Catherine M. **Ghana's concert party theatre**. Indiana University Press, 2001.

COLLINS, Edmond John. Ghanaian highlife. **African Arts**, v. 10, n. 1, p. 62-68, 1976.

_____, John. **Highlife Giants: West African Dance Band Pioneers**. Abuja: Cassava Republic Press, 2016.

_____, John. One hundred years of censorship in Ghanaian popular music performance. **Popular music censorship in Africa**, p. 171-186, 2006.

_____, John. The early history of West African highlife music. **Popular Music**, v. 8, n. 3, p. 221-230, 1989

_____, John. **Highlife time**. Anansesem Publications, 1996.

DECRAENE, Philippe. *O Pan-Africanismo*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1962.

DIAS, Juliana Braz. Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação. **Brasília: UNB (Departamento de Antropologia–Programa de Pósgraduação em Antropologia Social)**, 2004.

DUMONT, Louis. Uma Variante Nacional. O Povo e a Nação em Herder e Pichte. **O Individualismo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.

DURKHEIM, Émile. Introdução e conclusão. **Formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Paulinas, 1990.

ELIAS, Norbert. Processos de formação do Estado e construção da Nação. In: **Processes of state formation and nation building") In International sociological association. Transactions at the Seventh World Congress of Sociology**. Varna, International Sociological Association. 1972.

FOSTER, Robert J. Making national cultures in the global ecumene. **Annual review of anthropology**, v. 20, n. 1, p. 235-260, 1991.

FRENKEL, M. Yu. Edward Blyden and the concept of African personality. **African Affairs**, p. 277-289, 1974.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. FELDMANBIANCO, B. **Antropologia das Sociedades Contemporâneas. Métodos**, p. 237-364, 2010.

GRIMAL, Henri. **La Décolonisation 1919-1963**. 1985.

HALE, Sjarief. Kente cloth of Ghana. **African Arts**, v. 3, n. 3, p. 26-29, 1970.

HAMER, John, 1970. Sidamo Generational Class Cycles: A Political Gerontocracy. **Africa**, v. 40: 50-70

HANNERZ, Ulf. The world in creolisation. **Africa**, v. 57, n. 4, p. 546-559, 1987.

HESS, Janet. Exhibiting Ghana: Display, Documentary, and "National" Art in the Nkrumah Era. **African Studies Review**, v. 44, n. 1, p. 59-77, 2001.

IVASKA, Andrew Michael. **Negotiating culture in a cosmopolitan capital: Urban style and the Tanzanian state in colonial and postcolonial Dar es Salaam**. 2003. Tese de Doutorado.

SEKYI, Kobina. **The blinkards**. Heinemann, 1974.

KOPYTOFF, Igor. **Socialism and traditional African societies**. Stanford University Press, 1964.

LEVINE, Robert, 1976. Patterns of Personality in Africa. In DeVos, George A. (ed.), *Responses to Change: Society, Culture, and Personality*. New York: D. Van Nostrand.

MABEKO-TALI, Jean-Michel. Considerations about colonial despotism, centralized management and violence in french colonial Empire. **Varia Historia**, v. 29, n. 51, p. 745-770, 2013.

MACAGNO, Lorenzo. **Outros muçulmanos: Islão e narrativas coloniais**. Instituto Ciências Sociais, 2006

MAUSS, Marcel. La Nación". In Sociedad y Ciencias Sociales. Obras III. Barcelona: Barral Editores. 1972.

MITCHELL, Clyde. A dança kalela: aspectos das relações sociais entre africanos urbanizados na Rodésia do Norte. FELDMANBIANCO, B. **Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos**. São Paulo, Editora UNESP, 2010.

MOORMAN, Marissa J. **Intonations: A social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times**. Ohio University Press, 2008.

MUNSON, Patrick J. Archaeology and the prehistoric origins of the Ghana Empire. **The Journal of African History**, v. 21, n. 4, p. 457-466, 1980.

NEWELL, Stephanie (Ed.). **Readings in African popular fiction**. Indiana University Press, 2002.

NKRUMAH, Kwame. **The African genius**: Speech delivered by Osagyefo Dr. Kwame Nkrumah... at the opening of the Institute of African Studies, 25 October 1963. 1963a.

_____, Kwame; ARRIGONI, Roberta; NAPOLITANO, Giorgio. **Africa must unite**. London: Heinemann, 1963b.

_____, Kwame. **Consciencism**. NYU Press, 1970.

_____, Kwame. **Towards colonial freedom: Africa in the struggle against world imperialism**. Guinea Press, 1945.

OKUDA, Alison. Building. A Home Away from Home: Musical Spaces and Diasporic" Feedback" from London to Accra, 1950s–1980s. **Ghana Studies**, v. 20, n. 1, p. 20-44, 2017.

PADMORE, George. **Pan-Africanism or communism**. Doubleday, 1971.

PAIM, Márcio. Pan-africanismo: Tendências políticas. **Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana, Sankofa**, v. 7, n. 13, 2014.

PARKER, John. **Making the town: Ga state and society in early colonial Accra**. Pearson Education Ltd, 2000.

PLAGEMAN, Nate. **Highlife Saturday night: Popular music and social change in urban Ghana**. Indiana University Press, 2013

POE, Daryl Zizwe. **Kwame Nkrumah's Contribution to Pan-African Agency: An Afrocentric Analysis**. Routledge, 2004.

REINHARDT, Bruno. De epifania a método: A teopolítica do testemunho em um seminário pentecostal em gana. **Religião e Sociedade**, v. 36, n. 2, 2016.

SANSONE, Livio. The making of a black youth culture. Lower-class young men of Surinamese origin in Amsterdam. **Youth Cultures: a cross-cultural perspective**. London, New York: **Routledge**, p. 114-143, 1995.

SEKYI, Kobina. **The blinkards**. Heinemann, 1974.

SHIPLEY, Jesse Weaver. The Birth of Ghanaian Hiplife: Urban Style, Black Thought, Proverbial Speech. **Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World**, p. 29-56, 2012.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Entre inimigos e traidores: suspeitas e acusações no processo de formação nacional no Sul de Moçambique. **Travessias: Revista de ciências sociais e humanas em língua portuguesa**, v. 4, n. 5, p. 275-277, 2004.

TRAJANO FILHO, Wilson. Influence and Borrowing: Reflections on Decreolization and Pidginization of Cultures and Societies. In: **Creolization and Pidginization in Contexts of Postcolonial Diversity**. Brill, 2018. p. 334-359.

_____, Wilson. Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. **Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades**. Salvador: **EDUFBA/ABA**, p. 11-40, 2012.

_____, Wilson. **Por uma etnografia da resistência**: o caso das tabancas de Cabo Verde. Universidade de Brasília, Departamento de Antropologia, 2006.

_____, Wilson. **Rumores: uma narrativa da nação**. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1993.

WEBER, Max. **Economy and society: An outline of interpretive sociology**. Univ of California Press, 1978.

WHITE, Bob. L'incroyable machine d'authenticité: l'animation politique et l'usage public de la culture dans le Zaïre de Mobutu. **Anthropologie et sociétés**, v. 30, n. 2, p. 43-63, 2006.

WILSON, Monica, 1965. Nyakyusa Age-Villages. In Ottenberg, Simon and Phoebe Ottenberg (eds.), *Cultures and Societies of Africa*. New York: Random House.