**NOTAS SOBRE CULTURA POPULAR: AS AMBIGUIDADES DO GÊNERO MUSICAL *HIGHLIFE* INSERIDAS NO CONTEXTO DA INDEPENDÊNCIA POLÍTICA DE GANA (1930-1965)**

**NOTES ON POPULAR CULTURE: THE AMBIGUITIES OF THE MUSICAL GENDER *HIGHLIFE* INSERTED IN THE CONTEXT OF THE GHANA POLITICAL INDEPENDENCE (1930-1965)**

**Resumo**

O presente artigo tem por objetivo explicitar as principais características que perfazem os estudos desenvolvidos na esfera da cultura popular no contexto do continente africano. Posteriormente, será analisada a dinâmica histórica de um gênero musical, o highlife, seus principais atores socais e instituições envolvidas. Concluindo, revemos que o highlife além de ter sido um aglutinador que corroborou com o processo de independência da colônia britânica Costa do Ouro, contemporânea Gana, sobre ele atuam forças hegemônicas e contra hegemônicas características dos elementos da “cultura popular”.

**Palavras-chave:** cultura; popular; música; nacionalismo

**Abstract**

This article aims to explain the main characteristics of the studies carried out in the sphere of popular culture in the context of the African continent. Subsequently, the historical dynamics of a musical genre, highlife, its main social actors and involved institutions will be analyzed. In conclusion, we will see that the highlife as well as being an agglutinator that corroborated with the process of independence of the British colony Gold Coast, contemporary Ghana, on it work hegemonic and hegemonic forces characteristic of the elements of "popular culture".

**Keywords:** culture; popular; music; nationalism

Introdução

Pesquisas desenvolvidas no âmbito do Rhodes-Livingstone Institute na década de 1930 abordavam a temática relativa às formas expressivas desenvolvidas pelas pessoas no contexto do continente africano. Obra seminal desenvolvida no mesmo centro de pesquisa foi The Kalela Dance (1959), conduzida por J. C. Mitchell, que tomou um gênero específico da cultura popular como objeto de análise e, a partir de uma descrição detalhada, elaborou a delineação de relações entre classes e etnicidade na província de Cooperbelt na Zâmbia, país localizado na região austral do continente.

Apesar de focar suas análises nas formas expressivas, os estudos pioneiros desenvolvidos sobre essa temática tinham algumas limitações no que concerne ao fato de tomarem as artes criativas como uma evidência que corroborava com a crença, atitudes e respostas à experiência vivida de determinado coletivo. Uma dimensão pouco abordada nesses estudos era de que eles davam pouca atenção em como essas artes expressavam essas coisas. (BARBER, 2018, p. 5). Assim, perguntas em torno da constituição desses gêneros enquanto formas criativas, modos de composição, estrutura interna e alusões intertextuais praticamente não eram abordadas. Entre os anos 1970 e 1980, começa a existir um interesse maior por esses aspectos pouco abordados. Destaco os trabalhos de Obiechina (1973) sobre o mercado de literatura popular ganês e de Coplan (1985) sobre a cultura popular nas townships Sul-Africanas.

A esfera da cultura popular em África tem atraído considerável atenção dos cientistas sociais, seja nas artes de performance (FABIAN, 1990; NEWELL, 1997), nas formas de sociabilidade (AKYEAMPONG, 1996; BRYCESON 2002) ou na moda (BASTIAN, 1996; GONDOLA, 1999). Também as produções musicais têm sido analisadas, seja em uma perspectiva histórica (WATERMAN, 1990; WHITE, 2008), seja focando-se em artistas e produções contemporâneos (CHARRY, 2012).

O escopo deste artigo é a dinâmica histórica[[1]](#footnote-1) de um desses gêneros musicais da cultura popular, o *highlife*, que emergiu no oeste do continente africano em finais do século XIX e início do XX, mais precisamente na Costa do Ouro, então colônia da coroa britânica, que em 1957 adquire o status de um país independente. Acompanhar o processo histórico do *highlife* - e de seus ambientes de sociabilidade nos anos que antecederam e sucederam à independência de Gana (1930-1965) - nos informa sobre o caráter essencialmente ambíguo das instituições e concepções de mundo associadas a essa forma artística inserida na cultura popular. Nos próximos parágrafos, irei despender algumas palavras no esforço de sistematizar o que compreendo por “cultura popular”.

Cultura popular na perspectiva africana

Os estudos relacionados à “cultura popular”, apesar dos esforços supracitados, permanecem residuais nos estudos relativos às sociedades africanas (BARBER, 2018). Os estudiosos dedicados a analisar as expressões culturais produzidas no contexto africano ora as enquadram como “tradicionais”, necessariamente associadas ao passado pré-colonial e autóctone; ora como expressões “modernas” e, portanto, ocidentalizadas. O binarismo tradicional/moderno, além de não satisfazer as especificidades analíticas que as produções expressivas em contexto africano requerem (BARBER, 1997), também obscurece os fenômenos sociais e é fruto mesmo das relações coloniais (MBEMBE, 2001; TRAJANO FILHO, 2006).

A perspectiva de cultura popular com a qual me afilio se vincula aos trabalhos de Fabian (1978) e Hannerz (1987). As ponderações de Fabian se revelam profícuas ao compreender que a realização das formas expressivas oferece lugar para a emergência de uma consciência. No momento das improvisações artísticas, certos tipos de conhecimentos sociais são gerados, mas, ao mesmo tempo, elas são moldadas pelas convenções artísticas e sociais. Ademais, Fabian sublinha que alguns gêneros da cultura popular encorajam e permitem a incorporação de novos elementos estrangeiros a serem executados para as audiências. Essa criatividade patente nas realizações das expressões artísticas são características de sociedades com um intenso fluxo intersocietário onde emergiram culturas *pidgin* de contato. Similares às línguas crioulas, as culturas crioulas emergem a partir de duas ou mais fontes e, com o tempo, criam uma nova síntese que adquire profundidade histórica.

Hannerz, por seu turno, sublinha a necessidade de se levar em consideração o estudo das estruturas sociais que são permeadas por um constante fluxo de formas significativas tanto a nível local e global. A Nigéria exemplifica bem esse estado de coisas, pois no país elementos do sistema mundial de significados encontram terreno na cultura popular, seja através da imprensa, moda, televisão e música. Como resultado, essa perspectiva propõe em consonância com Hannerz, que novas sínteses são possíveis de serem elaboradas a partir de fontes culturais diversas. Para tanto propõe uma analogia com a linguística no que se refere aos estudos das línguas crioulas e indica que o mundo está em um constante processo de crioulização.

A continuidade que existe entre esses trabalhos reside no fato que eles lidam com as expressões da cultura popular como um campo no qual os indivíduos estão abertos a realizar negociações, interpretações e rejeições dos signos que seriam exógenos às suas respectivas sociedades. Assim, os ambientes nos quais emergem expressões de cultura popular são geralmente atravessados por fluxos intercontinentais[[2]](#footnote-2) e por ambiguidades que se expressam através das produções culturais; bem como emergem no processo de urbanização que caracteriza algumas cidades no contexto africano[[3]](#footnote-3). Duas consequências advêm dessa perspectiva de análise.

A primeira é que ela se aproxima da compreensão dos fluxos de formas significativas onde a crescente circulação de objetos, coisas e valores, principalmente devido aos incrementos tecnológicos, leva a uma maior complexificação das relações sociais, onde as coisas ficam um pouco mais borradas. Assim, me afasto da concepção de Adorno (1980)[[4]](#footnote-4) no que diz respeito à cultura popular ou cultura de massas, uma vez que o mesmo propunha que a emergência das tecnologias de reprodução em massa, com o advento da indústria cultural, levaria necessariamente a uma homogeneização das expressões artísticas.

A segunda consequência é de que o conceito de *resistência* - proposto pelos estudos coloniais dos anos 1960 e 1970 associado aos contextos pós-independências - não satisfaz a complexidade da compreensão do fenômeno em torno das expressões artísticas, uma vez que reduzem a ação dos sujeitos coloniais a um ato geral de resistência (TRAJANO FILHO, 2006, p. 30). As expressões artísticas como as *Tabancas* (TRAJANO FILHO, 2009), *mornas* e *coladeiras* (DIAS, 2004) evidenciam o fato de que a cultura popular, além de oferecer uma esfera para a contestação, também é um lugar aberto para a reiteração das lógicas dominantes - na acepção mais ampla do termo. Como será visto neste artigo, duas forças parecem operar no processo histórico e social que envolve o gênero musical *highlife*:uma hegemônica, que tenta controlar e censurar e outra, contra hegemônica, que fornece impulsos expressivos libertadores e criativos.

Assim, essa perspectiva acaba também por abarcar uma concepção Gramisciana de que o poder das classes dirigentes, hegemônico, nunca é permanente e que ele deve reprimir ou moderar continuamente as forças contra hegemônicas que emergem das massas. A partir dos próximos parágrafos, irei delinear algumas características gerais da estrutura social de alguns grupos étnicos da costa oeste do continente africano, principalmente os que se localizam no território abarcado pela República de Gana[[5]](#footnote-5).

Contextos sócio-históricos do surgimento do gênero musical highlife

Embora com algumas distinções, os grupos étnicos Ga, Fanti, Krobo e Akyem, compartilhavam algumas similaridades no que tange ao aspecto de suas respectivas organizações sociais. As estruturas sociais desses grupos eram altamente hierarquizadas e agrupavam os indivíduos de acordo com a sua linhagem, idade e tipo de profissão ou trabalho. As linhagens – compostas por um grupo de famílias extensas – frequentemente trabalhavam de modo a oferecer suporte à estrutura social política e comunitária. Enquanto garantia o bem-estar dos indivíduos as linhagens também localizavam os seus componentes em uma ordem gerontocrática que honrava a descendência, idade e experiência de vida. Como consequência, os adultos tinham um considerável controle sobre os homens e mulheres jovens.

Outra característica da estrutura social desses grupos é que existia uma correspondência entre a hierarquia social e alguns modos de apresentações públicas. Estas, por sua vez, guardavam uma profunda ressonância com as apresentações musicais. Muitas formas de sons e danças eram os intermediários através dos quais os valores sociais eram reforçados e relembrados. Formas ocasionais de música, associadas aos rituais e cerimônias comunitárias, eram domínios onde a alta estratificação ficava explicita através do reconhecimento público do poder dos chefes, *elders, e* autoridades locais. Os estilos Akan *kete* e *fƆntƆnfrƆm*, por exemplo, eram reservados para indivíduos com grande autoridade dentro do grupo. De outro modo, temos também nesses grupos algumas músicas com propósitos recreacionais não associadas, portanto, às convenções de cerimoniais e de rituais. Dentre elas temos a Asante *nnwonkorƆ* e Ga *adaawe*, que enfatizavam experiências compartilhadas e condições coletivas.

No final do século XIX, as características desses grupos começam a se modificar com a crescente expansão do estado colonial britânico. Em 1874, a coroa britânica declara a Costa do Ouro como um território sobre o seu domínio político. Embora relativamente pequena em tamanho, a Costa do Ouro abrigava um grande número de grupos étnicos como os Ga, Fanti, Krobo e Akyem com suas distintas histórias, línguas e culturas. Já o norte da região era habitado pelo poderoso grupo Ashanti[[6]](#footnote-6), que possuía um reino altamente centralizado e, desde o século XVII, vinha se tornando a maior força política e econômica da região. No entanto, o crescimento desse império cessa em 1896 quando as forças britânicas entram na capital Kumasi e prendem o *asantehene* (rei) Agyeman Prempeh I, declarando os Ashianti protetorado da Coroa que, em 1902 torna anexo oficialmente o território deste grupo. O encontro intersocietário entre os britânicos e os diversos grupos étnicos elencados repercute num processo de uma síntese musical que culmina, ao longo da história, com a síntese do *highlife*.

Tal gênero musical emerge como um exemplo fiel desses contextos nos quais emergem uma rica cultura popular permeada pelos fluxos de pessoas, coisas e ideias. Não pretendo obscurecer o fato de que houve coerção física dos povos acima citados[[7]](#footnote-7). No entanto, parto da perspectiva de que o exemplo da colonização na Costa do Ouro faz parte de um contexto mais amplo onde a coerção por si só não foi capaz de manter a legitimidade da empreitada colonial; ao contrário, foram necessárias acomodações, costuras e alianças para a manutenção dos governos coloniais de um modo geral (TRAJANO FILHO, 2006, p. 15).

Um sintoma desses fluxos intersocietários que atravessaram a costa oeste do continente africano reside no fato das diversas matrizes musicais que alimentam o *highlife*. O *highlife* produzido nos finais do século XIX e início do século XX é fruto da mistura de três elementos musicais: a) o indígena africano b) o europeu e c) da música da diáspora negra do novo mundo (como o soul e jazz). (COLLINS, 2009, pp. 63-68)

Essas influências emergiram no contexto da África ocidental no contexto dos navios americanos e europeus que aportaram nas cidades costeiras da Costa do Ouro e depois se espalhando para o interior. O nome “highlife” só fora concebido na década de 1920, mas o gênero existia muito antes, sob vários nomes, em criações musicais oriundas de vários contextos, entre eles as bandas militares de metais das cidades costeiras, a música de marinheiros e pescadores, e as orquestras de danças locais das elites africanas educadas nos moldes europeus e pertencentes às igrejas cristãs de cidades como Accra, Cape Coast Winneba.

*Adaha* foi a primeira música local produzida pelas bandas de metais que apareceram na costa Fante por volta de 1880, composta por bandas regimentais de cerca de seis mil soldados da coroa britânica que estavam estacionados em Cape Coast, no castelo de El Mina. Posteriormente, essa forma musical se espalhou para o interior de Gana, sobretudo ao sul. Nessas pequenas cidades e vilarejos, os homens que não podiam adquirir os instrumentos de metais desenvolveram uma versão local, denominada *konkoma,* desenvolvida em 1930, que se espalhou até alcançar a Nigéria.

A segunda forma precoce do *highlife* era a música Fante *osibisaaba* e sua dança, que combinava os instrumentos de percussões locais com a guitarra e o acordeom dos marinheiros. Esse nome originou-se da dança dos pescadores Fanti *osibi.* Uma importante influência veio dos marinheiros Kru e Kroo da Libéria que, no início do século XX, foram pioneiros em africanizar a guitarra de dois braços com técnicas desenvolvidas no alto mar. Tal forma se dispersou para o interior rural de Gana e se juntou com a música Akan tradicional 'seprewa'. Assim, criou-se o estilo enraizado de *highlife* chamado 'odonson', Akan blues ou a música *palmwine* (óleo de palma em tradução literal). Durante a década de 1950, as bandas de guitarra do “highlife” incorporaram instrumentos de bandas de dança, como o duplo-baixo e baterias, e se tornaram associadas à forma ganesa de teatro popular denominada concert partys[[8]](#footnote-8).

A terceira forma do *highlife* envolvia largamente as orquestras de dança de salão formadas a partir de 1914. Como a Orquestra Excelsior, e Jazz Kings of Accra. Ainda, o nome “highlife” foi cunhado em um contexto de alta classe pelas pessoas pobres que se reuniam em volta dos clubes de dança da elite, nos quais as orquestras começaram a tocar por volta de 1920. A primeira referência a este nome ocorreu em 1925 na programação da Cape Coast Social and Literary Society com o “highlife” sendo tocado pela Rag-a-jassbo Orquestra.

É importante destacar que no processo de gestação do *highlife*, entre 1890 e 1940, durante o governo colonial britânico, metais foram introduzidos através das bandas militares. Também há que se acrescentar a influência dos missionários nesse processo, atores fundamentais que promoveram o ensino de instrumentos musicais e de um repertório de cânticos e hinos como uma maneira de incutir ideias em torno da civilidade e da moralidade. (COLLINS, 2009, p. 64).

Era comum que bandas regimentais compostas por recrutas africanos demonstrassem suas habilidades musicais em feriados como o Dia do Armistício, o Dia do Império e o Aniversário do Rei, que se constituíam enquanto momentos importantes tanto para os colonizadores manterem o vínculo com a metrópole, quanto para convencer os “nativos” de que eles também faziam parte de um império maior. Dessas festividades, a mais importante era o Dia do Império comemorado no dia 24 de maio, através da qual nos primeiros anos do século XX os colonizadores atraíram alguns jovens da Costa do Ouro com diversas atividades, tais como a exibição das marchas militares com a realização de cânticos nacionais como “god save the queen”.

Ironicamente, esses estilos importados de música começaram a ser mobilizados pelos jovens urbanos para contestar tanto as estruturas de poder coloniais quanto dos chefes tradicionais que retardavam a maturidade dos *jovens[[9]](#footnote-9)*, dependentes das estruturas de linhagens para poder adquirir terras, bens e se casar. Uma das objeções dessas formas primevas do *highlife* foi realizada pelo Reverendo Ministro Kemp quando, em 1888, descreveu o *adaha* e suas bandas de tambores-e-pífano como “atormentadoras”, ainda advertindo que correriam perigo caso as procissões escolares dominicais fossem lideradas por aqueles que promoviam as danças pagãs e outros divertimentos mundanos. Em 1923 o Father Bergi da missão Bremen, estabelecida no sudoeste da Costa do Ouro, escreve que as bandas de metais e os estilos de música populares a elas associadas estavam fazendo com que os jovens “perdessem” a moral e que os mesmos estavam se tornando inaptos para o trabalho industrial. (COLLINS, 2006)

Em 1908, a Missão Basel nas terras Krobo, localizadas ao sul da Costa do Ouro, apreende os tambores de um grupo por tocar “sons obscenos”. Em 1909 um comissionário de polícia leva dois homens Akan à corte local e os aprisiona por tocarem *osibisaaba.* Essa perspectiva negativa das igrejas era parcialmente devida ao fato de que os missionários falharam em usar as bandas de metais e os treinos a elas associados para tornar as pessoas locais hábeis para as “necessidades do tempo industrial”. Muitas das missões protestantes estabeleceram bandas nos finais do século XIX, mas descobriram que os músicos que eles treinavam poderiam estar tocando veladamente músicas das bandas locais “pagãs”. Ainda, nos anos 1930 tanto as missões presbiterianas quanto católicas já tinham desistido de promover tais bandas uma vez que elas tinham fugido ao propósito inicial dos colonizadores.

Conforme os jovens urbanos passaram a contestar as estruturas do poder, as formas primevas do *highlife* associadas às orquestras e aos clubes de literatura passaram a ser alvo da preocupação do governo colonial, que visava manter e expandir seu controle sobre as populações locais. Ademais, ressalto que o uso de certo tipo de vestuário, a prática de certos esportes e o domínio de outros códigos ocidentais foram maneiras pelas quais os oficiais britânicos residentes na Costa do Ouro buscaram inculcar seus valores e práticas afim de solidificar o seu poder. O que é sociologicamente instigante são os processos de subversão e acomodação dessas práticas ao longo do tempo.

Ainda, esses esforços de fazer com que os “nativos” incorporassem o estilo europeu de vida e civilidade pela música, e vissem na prática de esportes e nos atos de sociabilidade promovidas pelos europeus uma diferenciação entre eles e os colonizadores, evidencia uma contradição que é inerente às “políticas da diferença” do colonialismo: o esforço de civilizar o Outro, assim os homogeneizando, mas, ao mesmo tempo, manter alguma diferença em relação aos “nativos” afim de que a dominação fosse assegurada. No caso da promoção do ensino de instrumentos musicais claramente vemos uma política de vai-e-vem que é característica dos governos coloniais (TRAJANO FILHO, 2006, p. 14), ora as bandas “nativas” são estimuladas ora são censuradas. Esse fato demonstra que para poderem governar não era necessário somente a coerção pura e simples, mas também algum tipo de aliança. No caso em questão uma aliança claramente construída foi entre o governo colonial e alguns indivíduos escolarizados que passaram a ocupar posições na burocracia.

A emergência de uma classe média (*akrakyefoƆ*) associada à burocracia do governo colonial, especialmente visível em seus atos de sociabilidade, associados aos clubes de literatura, permite-nos visualizar que o domínio dos códigos europeus era de suma importância para a solidificação de um status diferenciado dos demais estratos da sociedade. Um dos principais elementos compartilhados pela classe média que emergiu na Costa do Ouro é o fato de que seus membros se constituíam enquanto os poucos homens letrados da então colônia sendo, assim, frutos da expansão da educação ocidental q que fora provida tanto por missionários quanto pelo estado colonial. Em 1840 a Wesleyan Methodist Missionary Society inaugurou nove escolas em cidades como Accra, Winneba e Cape Coast. As crianças que frequentavam essas escolas geralmente eram filhos de mercadores. É necessário ressaltar que através da escolarização foi possível que esses indivíduos desenvolvessem todo um aparato de práticas e de gostos socialmente diferentes dos demais residentes urbanos contemporâneos. Nos finais do século XIX, esses diplomados puderam construir casas com distintos estilos arquitetônicos, adotar as línguas inglesa e europeias além de trabalharem para garantir a aquisição de bens materiais importados. Alguns também utilizaram da sua qualificação educacional para garantir algumas posições no seio do aparato burocrático colonial. A partir dos finais do século XIX, o governo britânico começa a construir novas escolas e a atrair um número crescente de crianças.

Outro fator que marca essa primeira geração de indivíduos escolarizados são as profissões por eles ocupadas. Apesar de poucos conseguirem se tornar médicos ou advogados, muitos deles eram professores, clérigos e servidores públicos que prestavam serviços em escritórios por um salário atrativo, além de garantir uma proximidade ao estado colonial. Uma vez empregados eles começaram a capitalizar seus ganhos através da aquisição de bens materiais importados e itens de luxo. Itens como livros, mobílias, roupas – principalmente tênis para eventos esportivos, gravatas e jaquetas - e revistas refletiam tanto necessidades ocupacionais quanto um ar de autoridade e prestígio.

Nesse processo, eles conseguiram efetivar um reconhecimento público, e os atos de sociabilidade mais tangente dessa classe se encontravam nos clubes sociais e de literatura urbanos. No início da década de 1910 ocorre a ploriferação de inúmeros clubes. Em Cape Coast temos o Literary and Social Club e em Accra o Young People's Literary Club, o Cosmo Club e o Optmistic Club.

Além de poder debater sobre assuntos atuais e fortalecer o sentimento de pertencimento ao mesmo grupo, esses clubes também eram os ambientes nos quais esses indivíduos podiam celebrar sua escolarização, profissão e status de uma classe média em contraposição aos marcadores de identificação tais como idade, linhagem e etnicidade. No entanto, para se tornar um membro desses grupos, geralmente era necessário ter um emprego assalariado, possuir escolarização completa, obter uma carta de convite, pagar uma taxa de inscrição e, por último, ser capaz de realizar uma palestra em língua inglesa para os membros do clube pretendido.

Newell (2002, pp. 3-8 apud PLAGEMAN, 2013, p 74) salienta que esses clubes eram redes para-coloniais que permitiam seus membros traduzirem comportamentos e símbolos cosmopolitas em poderosos marcadores sociais. Uma das maiores realizações desses clubes foi a criação da música *highlife.* Um dos eventos mais visíveis promovidos por esses clubes de literatura eram as danças de salão que ocorriam aos sábados à noite. Tais danças eram compostas por uma série de estilos de música e dança importados, originalmente tais ocasiões eram permeadas com valsas e foxtrot[[10]](#footnote-10) dançados por casais de homens e mulheres. Nos primeiros anos as bandas contratadas para tais ocasiões haviam sido fundadas diretamente pelo Estado Colonial como, por exemplo, a Costa do Ouro Regimental Band, que foi convidado em 1919 para tocar na Cape Coast Literary and Social Club. As danças de salão eram os principais eventos da noite. A apropriação feita das músicas de salão era uma amostra intencional de sua intimidade com a civilização e cultura europeia. Não se tratava de imitar os europeus, mas de demonstrar a atenção que eles davam ao domínio musical e dos estilos de dança, bem como de demarcar uma posição cultural “cosmopolita” distinta de outros estratos sociais que compunham as cidades em contexto de franca urbanização.

As orquestras que embalavam as danças de salão começaram a se formar no início do século XX, promovidas principalmente por esses membros da classe média. Em 1914 forma-se a Excelsior Orchestra, um conjunto musical que empregava uma série de instrumentos importados, tais como: violinos, flautas, trompetes, trombones e baterias ocidentais. Na década de 1920, as orquestras (ver figura 1) passam a realizar uma mistura dos instrumentos ocidentais e sequências rítmicas com padrões ritmos locais para conceber uma nova forma musical, que empregava a estrutura temporal de 4/4 com escalas heptatônicas e o efeito de offbeat triplo similar às formas de músicas locais. Esse estilo flexível de música, o *highlife,* encontrou ressonância na sua forma de dançar, que reunia casais de homens e mulheres que se moviam em um padrão básico um ao lado do outro com movimentos circulares periódicos. Diferentemente das danças de salão, essa música dava aos participantes a possibilidade de improvisação e auto expressão.

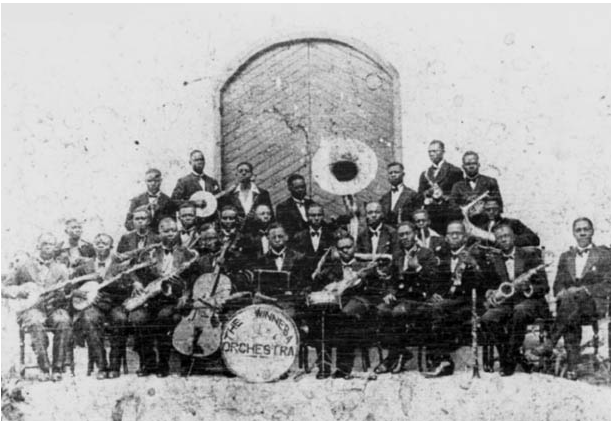


Figura 1. Orquestra Winneba durante apresentação em 1920

Assim, essa combinação de elementos musicais cosmopolitas e locais ganhou um nome que refletia a ambiguidade da classe média na Costa do Ouro. O termo *high life* se referia às pessoas da alta sociedade. Embora os clubes sociais fossem restritivos para a participação de um público maior, os organizadores permitiam que as demais pessoas se reunissem em frente aos clubes para assistirem o que acontecia, as pessoas podiam ver os homens da *highlife* vestidos com seus ternos, gravatas e sapatos. Os membros dos clubes sociais tinham de manter uma estrita etiqueta social com comportamentos adequados à ocasião. Membros que consumissem álcool em excesso ou utilizassem linguajar inapropriados eram multados ou até mesmo expulsos dos clubes.

Transformações políticos, musicais e sócio-culturais: Highlife em tempos modernos e de re-africanização

No entanto, a partir da década de 1930 o momento de ouro da classe média começa a esmaecer. Os esforços do governo britânico pela escolarização eram cada vez mais penetrantes entre a população e a relação entre possuir um diploma escolar e conseguir um emprego na burocracia colonial não era tão certa. Outro fator foi a Grande Depressão de 1929. O final da década de1920 foi marcado por uma queda abrupta dos preços de cacau que eram extraídos substancialmente da Costa do Ouro e por um aumento no custo de vida. Os produtos alimentícios chegaram a subir cerca de 200% (PLAGEMAN, 2013, p. 89). As ocasiões de lazer dessa classe média não passaram impunes às dificuldades econômicas. Os clubes sociais eram mantidos basicamente através da venda de bebidas e do pagamento anual de seus membros.

Por esses fatores nos anos 1930 temos uma significativa mudança na organização dos clubes sociais. De modo a arrecadar dinheiro e a diminuir os riscos de brigas nos recintos, os clubes passaram a vender ingressos divididos em três classes. Os da primeira classe, mais caros, eram reservados aos membros dos clubes, às suas convidadas e aos convidados de honra. Os da segunda classe davam acesso aos lugares marcados para que seus possuidores pudessem assistir às danças de salão e às competições das mulheres mais bem vestidas da noite. Os da terceira classe e, por conseguinte mais baratos, permitiam que as pessoas ficassem de pé e assistissem passivamente os eventos noturnos.

Esse quadro do lazer permanece quase inalterado até o início da Segunda Guerra quando começam a acontecer mudanças substanciais nas formas de entretenimento. O início da década de 1940 é marcado por um intenso fluxo de migrantes que estavam deixando as áreas rurais e eram atraídos para as principais cidades como Accra e Takoradi com o objetivo de conseguirem empregos destinados às pessoas semiqualificadas. Além disso, havia a presença das tropas dos Aliados que impuseram uma série de mudanças estruturais como a construção de ferrovias que incentivou cada vez mais a migração em massa. Como resultado desses dois fatores houve o crescimento da demanda pelo consumo de lazer, principalmente durante o armistício da guerra, ocasião onde os soldados procuravam lugares para beber e se divertir com os companheiros de guerra. Assim, anteriormente inexistentes os clubes noturnos passam a proliferar nas principais cidades. Outra mudança flagrante é a substituição das grandes orquestras pelos pequenos conjuntos que vieram a se formar. Essas bandas passaram a incorporar ao *highlife* estilos importados de músicas como o jazz, calypso, ritmos afro-cubanos e o rock'n'roll.

No entanto, essa mesma classe média que inicialmente mobilizou elementos culturais estrangeiros para se contrapor ao poder colonial, em um momento posterior à Segunda Guerra passou a recriminar a nova geração por organizar sua sociabilidade em torno do rock’n’roll. Preocupados com sua inabilidade de controlar a forma e a função do *highlife,* muitos membros da classe média reclamavam que uma música respeitável e civilizada ficou fora de controle. Usando o mesmo jornal que empregavam para promover as danças de salão, eles enquadraram os novos bares e clubes noturnos como locais de vícios e problemas sociais. Outros insistiram em retórica similar utilizada pelos missionários e autoridades locais das décadas recentes, que o desvio sexual, materialismo, prostituição e a degeneração dos problemas “americanos” colocavam um grande problema para a ordem colonial (PLAGEMAN, 2013, p. 110).

Aqueles que eram ávidos participantes dos Saturday Nights iniciaram esforços para confrontar os elementos da cena noturna da cidade que eles consideravam datados e incompatíveis com seus propósitos. Um dos primeiros alvos da juventude foram as formas de dança de salão, uma série de estilos musicais que eles viam com antiquados e pertencentes a uma pequena elite. Para os espectadores jovens frustrados com as datadas danças de salão e com a proibição dos clubes noturnos pela idade e vestimentas, o rock passou a ser imediatamente atrativo. Convencidos de que o rock poderia facilitar seus esforços em ter voz nos assuntos da cidade muitos jovens o adotaram como um meio recreativo. Destaca-se também que o rock’n’roll fora negligenciado pelas lideranças políticas do Convention Peolple’s Party durante as comemorações pela independência do país. O final da década de 1940 é marcado pela criação de agremiações políticas que visaram enfraquecer o governo colonial britânico e a clamar pelo autogoverno, mas de maneiras substancialmente diferentes. A United Costa do Ouro Convention (UGCC) surgiu em 1947, liderada por J. B. Danquah, com membros fundamentalmente originários da classe média que ascendeu no seio da burocracia colonial, mas que depois da Segunda Guerra passou a questionar a legitimidade do governo colonial britânico e a demandar uma imediata e profunda incorporação dos homens escolarizados nas posições chave do governo e uma lenta e gradual do autogoverno. Nkrumah em um primeiro chegou a ser o secretário do UGCC em dezembro de 1947 mas por discordar da atuação política conservadora da vanguarda desse partido o próprio rompe com o UGCC e cria o CPP em 1949 sob bases socialistas. No ínterim da dissidência de Nkrumah o mesmo foi preso em 1948, juntamente com outros líderes políticos do UGCC, no contexto em que o país é marcado por uma série de boicotes e greves promovidos contra o governo colonial, sob a acusação de assassinato de dois veteranos da Segunda Guerra.

É fato notável que as principais bandas do *highlife* na década de 1940 e 1950 tenham apoiado abertamente Nkrumah. Collins (1976) indica que quando Nkrumah ainda estava preso, o Axim Trio escreveu e tocou em várias ocasiões a música intitulada *Kwame Nkrumah will never die* e quando o mesmo saiu da prisão compuseram e tocaram a música *honorable man and hero Kwane Nkrumah.* Mais importante do que as músicas de homenagem a Nkrumah foi o fato de que na década de 1950 os eventos públicos patrocinados pelo Convention People's Party promoveram o highlife como um instrumento para ilustrar o interesse público no processo de descolonização britânica, bem como para que os ideais políticos do partido pudessem ser alcançados. O *highlife* era popular e acessível, ao mesmo tempo em que fornecia uma encarnação sonora do passado, presente e futuro da então colônia britânica. Inserindo as músicas do *highlife* nos eventos promovidos pelo partido tais como piqueniques, comícios e paradas, os líderes do CPP também puderam propagar nas ruas suas plataformas políticas de mudança social. Assim, os habitantes dessas cidades puderam aprender sobre a agenda política promovida, bem como interagir com os apoiadores do partido.

Também é verificado que, durante os comícios promovidos pelo Convention Peoples Party, as danças tinham um papel fundamental em transformar as plateias em apoiadores da plataforma política do partido. O próprio Nkrumah chegou a dizer para um grupo de dançarinos que “dançar daquela maneira era dançar pela independência”. Assim, advogando a ideia de que a dança era um tipo de ação política (PLAGEMAN, 2013, p. 157). Collins (2009) ainda indica que o highlife operou como o símbolo sonoro ou o *zeitgeist* que expressava o otimismo da nação recém-independente. Os apoios de Nkrumah às bandas do highlife era tamanho que algumas delas representavam o país em festivas de músicas ou até mesmo em comitivas oficiais anos antes da independência, em 1953 E. K. Nyame acompanha o primeiro-ministro em uma viagem à Libéria na ocasião de uma visita ao presidente Tubman.

Ainda na década de 1950, é possível notar uma política cultural de indigenização do *highlife* elaborada pelos dirigentes do Convention People’s Party que se consolidou ainda mais com a independência de Gana em 1957, presidida a partir desse momento por Nkrumah. Por políticas culturais, insiro-me na mesma perspectiva de White (2006) no sentido de compreendê-las em duas dimensões. A primeira relativa às práticas governamentais 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. A segunda relativa às declarações oficiais que concernem ao papel da cultura – no sentido antropológico do termo – em um contexto de formação do estado moderno como artes “tradicionais”.

Por indigenização entendo a ênfase posta nos elementos estritamente “africanos” que já compunham o *highlife* e a consequente diminuição de elementos estrangeiros. É possível enumerar os seguintes elementos: a progressiva substituição da utilização dos ternos ocidentais pelo uso do *fugu* ou *kente[[11]](#footnote-11)* pelos músicos nos seus shows (conforme pode ser visto na figura 2) e a tentativa de mudança proposta por Nkrumah do nome *highlife*, em inglês, para *osibi,* uma vez que ele acreditava ser uma expressão “estrangeira demais”. O termo *osibi* é uma clara alusão à *osibisaaba,* uma das matrizes que alimentavam o *highlife* que floresceu anos antes, que surgiu da fusão de formas percussivas Fanti (osibi) com as guitarras e acordeons promovida pelos marinheiros que aportavam nas cidades costeiras. Tal mudança não prosperou e, como argumenta Collins (2009b) baseando-se em sua entrevista com E.T. Mensah – proeminente músico na era da independência –, 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.

Figura 1. Nessa imagem temos a Uhuru Dance Band utilizando o fugu em um esforço para refletir a "Personalidade Africana" promovida por Nkrumah em 1963.



Nos anos seguintes à independência, o Conselho Artístico, sob a esfera do Departamento de Bem-Estar Social, passou a encorajar nas bandas a utilização de mais elementos rítmicos “africanos” e mesmo a oferecer cursos para os músicos incorporarem em suas exibições danças locais. Tais cursos eram oferecidos tanto em Accra, capital de Gana, pelo Conselho artístico que ensinava percussões “tradicionais” e danças locais, bem como fora do país, alguns músicos como Eddie Quansah e Ebo Taylor tiveram aulas no Eric Guilder Schoool of Music em Londres.

O papel que a cultura teria na construção desse novo Estado fica evidente no discurso de 6 de março de 1957, dia do anúncio da independência de Gana. Nkrumah enfatizou aos ganeses que mais do que o fim do império econômico e político era o fim do império como um elemento cultural. A verdadeira libertação seria um ato de autorrealização, uma mudança na mente e nas atitudes.

A melhor maneira dos ganeses rejeitarem o recente passado colonial de subjugação e criarem coletivamente uma nação prospera seria através de um retorno às convenções da cultura “tradicional” africana (PLAGEMAN, 2013, p. 134). Um elemento que encorajaria a transição a ser feita residiria na “Personalidade Africana”, uma espécie de persona coletiva que traria orgulho e um auto empoderamento aos ganeses que ajudaria os indivíduos a transcenderem as barreiras impostas pelos colonialistas. Assim, Nkrumah concebe a “Personalidade Africana” como um retorno à identidade natural africana.

Nesse ponto é necessário realizar um interlúdio no raciocínio para compreender melhor as bases socialistas propostas por Nkrumah uma vez que elas estão entrelaçadas pela sua compreensão do que seria o “pan-africanismo”. Essa visão do socialismo no contexto africano se assenta numa perspectiva de emancipação continental na forma de uma união pan-africana. Como exposto anteriormente, Nkrumah rompeu com o UGCC. Tal fato nos indica que ele pregava o autogoverno de uma maneira mais abrupta e tinha uma compreensão de que as elites eram agentes indiretos a serviço dos poderes coloniais e inimiga das massas, devendo o combate ser feito pelo partido, no caso o CPP, que seria o ator responsável pela orientação das massas no processo de libertação. Em um primeiro momento, Nkurmah acreditava que o socialismo a ser instalado em África estava fundamentado na ação de uma reapresentação dos princípios comunitários que se encontravam no continente africano por meio da atuação do partido. (MELLO, 2006, p. 10). Em suma, el propunha o resgate de um socialismo pré-colonial. Ao retomar a questão relativa à indigenização do *highlife* é preciso estar atento aos motivos pelos quais Nkrumah resolveu apoiar os músicos desse gênero par além da dimensão associada à “personalidade africana”. Collins argumenta que outro fator para o recrutamento desses artistas que fizeram emergir essa forma de música popular no século XX reside no fato de que eles emergiram enquanto um grupo intermediário entre a burguesia nacional e a imensa classe de camponeses de subsistência. Tais “intermediários” eram em sua maioria trabalhadores semiqualificados e semialfabetizados, que compunham os contingentes presentes no processo de urbanização das principais cidades ganesas.

A adesão de Nkrumah às artes populares, em especial ao *highlife*, deve-se ao fato de que elas se constituíam enquanto criações que extrapolavam os elementos étnicos e que aglutinavam elementos dos grupos Akan e Ga, e que também eram famosas na Região do Volta e ao Norte do país. Outro fator que adensa essa explicação reside no caráter multilinguístico das músicas do *highlife* e as esquetes das trupes dos concert party's eram cantadas e encenadas tanto nas línguas Akan, Ga, Ewe, Hausa e inglês pidgin. Ademais, foi pela criação de uma língua franca artística adequada às comunidades poliglotas ganesas que Nkrumah conseguiu projetar seu ideal político de construção da nação. (COLLINS, 2009b).

No entanto, em 1966 temos um ponto de inflexão política e cultural em Gana. Enquanto estava em visita ao Vietnam do Norte, Nkrumah sofre um golpe de Estado militar liderado por Emmanuel Kwasi Kotok e pelo National Liberation Council's (NLC), logo após ao golpe tal organização dissolveu o Ghanian Musicians Union, uma associação estabelecida com o propósito de fornecer alguns benefícios aos músicos por causa da alegada proximidade com os políticos do CPP. Tal inflexão política nos ajuda a compreender o que Vandergeest e Asante-Darko (1982) asseveram como o elemento ambíguo do *highlife*, uma vez que as músicas produzidas por este gênero da cultura popular encontram-se em um campo aberto à polissemia, sendo ferramentas que podem ser utilizadas tanto pelos que estão no poder ou não. Ademais, no contexto pós-golpe alguns artistas que primeiramente reiteraram as propostas políticas de Nkrumah começam a fazer crtíticas veladas ao mesmo, nesta dimensão incluem-se as músicas hold it well de E.T, Mensah e Government Handcuffs composta por Bob Cole.

Outra música chamada “boi selvagem” (wild ox) gravada pelos músicos African Brothers continha o segunte refrão “você se foi mas está em dívida com seus irmãos”, Collins (2009b) indica que Bame (1985) pontua que essa seção se refere ao sentimento público generalizado de que embora Nkrumah (exilado na Guiné) e seus apoiadores tivessem escapado, aqueles que ficaram no país deveriam ser punidos. Outra música tocada pelos African Brothers e composta por Ampadu foi “alguns sentam direito” se referindo aos grandes animais que puniam os menores colocando-os no frio. Collins (2009) observa que essa música é um equivalente da parábola crítica orwelliana A Revolução dos Bichos. Quando questionado sobre a crítica política contida na música, Ampadu teria respondido que, na verdade, tratava-se de uma velha parábola contada pelo seu próprio pai.

Considerações finais

Finalmente, ao se levar em conta a dimensão histórica e os contextos políticos, econômicos e sociais nos quais o *highlife* esteve inserido, é possível visualizar que essa forma cultural e seus ambientes de sociabilidade foram constantemente apropriados no sentido de expressar e reiterar diferentes visões de mundo, seja dos colonizadores, da classe média da burocracia governamental, dos demais segmentos da sociedade ou das lideranças políticas envoltas com os ideais nacionalistas.

A partir das colocações contidas nesse trabalho, fica claro que outras questões emergem e merecem ser respondidas em outra ocasião: O que as letras das músicas do *highlife* podem nos revelar acerca do sentimento de pertencimento à nação? Qual era a concepção de Pan-Africanismo concebida por Nkrumah? Além disso, qual perspectiva do marxismo influenciou sua perspectiva em torno da “cultura”?

Claramente além de sugerir e catalisar um movimento para a derrubada do colonialismo britânico, o *highlife* opera, como defendi ao longo de todo esse artigo, como um exemplo da cultura popular no qual contradições e ambiguidades são inerentes ao seu processo histórico. Talvez uma boa indicativa para a investigação dos fenômenos em torno da ideia de cultura popular seja levar em conta a proposição de Gramsci, que compreende o fato de que as classes dirigentes de uma sociedade nunca conseguem exercer sua hegemonia de maneira permanente, elas têm de repelir ou controlar os impulsos contra-hegemômicos que surgem a todo o momento das massas.

Como lucidamente lembra Collins (2006, p. 171) existem duas forças que operam no entorno das expressões artísticas. A centrípeta que busca reprimi-las; no caso do *highlife* evidenciada pelas tentativas dos colonizadores por tentar frear as apropriações criativas que os “nativos” deram aos metais e baterias introduzidas pelos mesmos; pela tentativa (em um segundo momento) dos membros da então classe média recriminarem os jovens por atitudes fora dos padrões de etiqueta; e, até mesmo, pelo primeiro presidente do país tentar regular tanto os elementos musicais empregados pelas bandas, encorajando a utilização de “mais elementos rítmicos e de danças africanas”; ou pela própria tentativa renomear o *highlife* para o termo *osibi.* De outro lado, temos as forças centrífugas: em um primeiro momento ativadas, por assim dizer, pela própria classe média que posteriormente veio a reprimir os ambientes de sociabilidade do *highlife.* Através de perspectivas cosmopolitas (APPADURAI, 1996) os membros desse segmento buscaram se contrapor ao status quo promovido pelos oficiais do governo colonial e dos chefes tradicionais, promovendo-se enquanto um segmento diferenciado da população seja por dominar os códigos culturais europeus como a língua inglesa, por consumir bebidas alcóolicas importadas e pela utilização de vestimentas como ternos, gravatas e vestidos.

As subsequentes mudanças históricas em torno do *highlife* excedem os limites deste artigo. No entanto, ressalto que diversas outras apropriações foram elaboradas nas décadas subsequentes à independência. No contexto do final dos anos 1980 e início dos 1990 houve um intenso processo de liberalização econômica em Gana que facilitou o acesso a novos instrumentos musicais, uma maior facilidade da realização de viagens internacionais, o aumento de meios de comunicação de massa com o processo de privatização das estatais de rádio e TV e um crescente acesso da população à revistas, fitas cassetes e etc. Destaco que com a entrada do hip hop em Gana a partir da década de 1980 têm-se a origem de um outro gênero musical, o *hiplife*, infusão do hip hop americano com o *highlife*, que emerge enquanto gênero criado principalmente por emigrantes que retornam ao país e re-criam o hip hop em termos locais. (SHIPLEY, 2012). Assim, outras problemáticas surgem: seja na relação entre as gerações, em questões de gênero, ou mesmo de pertencimento à uma comunidade global.

**Referências Bibliográficas**

ADORNO, Theodor W. “Idéias para a Sociologia da Música”. In**: Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril. 1980.

AKYEAMPONG, Emmanuel. **Drink,** **power, and cultural change:** A social history of alcohol in Ghana, c. 1800 to recent times. Portsmouth: Heinemann. 1996.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. A modernidade sem peias, trad. Telma Costa com revisão científica de Conceição Moreira, Lisboa: Ed. 1996.

BALANDIER, Georges. “A noção de situação colonial”. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), v. 3, n. 3, pp. 107-131, 1993.

BAME, Kwabena N. **Come to Laugh:** African traditional theatre in Ghana. Lilian Barber Pr, 1985.

BARBER, K. “A History of African Popular Culture (New Approaches to African History)”. Cambridge: Cambridge University Press. 2018. doi:10.1017/9781139061766

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

BASTIAN, Misty L. “Female'Alhajis' and entrepreneurial fashions: flexible identities in Southeastern Nigerian clothing practice”. HENDRICKSON, Hildi (ed.). **Clothing and Difference:** Embodied Identities in Colonial and Post-Colonial Africa. Duke University Press, 1996.

BAUGH, Bruce. Left-wing elitism: Adorno on popular culture. **Philosophy and Literature**, v. 14, n. 1, pp. 65-78, 1990.

BRYCESON, Deborah Fahy. **Alcohol in Africa:** mixing business, pleasure, and politics. Heinemann Educational Books,U.S.  2002.

CHARRY, Eric (Ed.). **Hip hop Africa:** New African music in a globalizing world. Indiana University Press, 2012.

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

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

COLLINS, John. “Highlife and Nkrumah’s Independence Ethos”. **Spa Journal Of Performance Arts** Vol 4 2009-10 No 1, 2010.

\_\_\_\_\_\_. **Highlife time 3**. DAkpabli & Associates. 2018

\_\_\_\_\_\_. “One hundred years of censorship in Ghanaian popular music performance”. **Popular music censorship in Africa**, pp. 171-186, 2006.

COPLAN, David Bellin; WRIGHT, Percy GR. **In township tonight!:** South Africa's black city music and theatre. London: Longman, 1985.

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

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador,** volume 1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

FABIAN, Johannes. “Popular culture in Africa: findings and conjectures”. **Africa**, v. 48, n. 4, pp. 315-334, 1978.

\_\_\_\_\_\_. **Power and Performance:** Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire. 1990.

GONDOLA, Ch Didier. “Dream and drama: the search for elegance among Congolese youth”. **African Studies Review**, v. 42, n. 1, pp. 23-48, 1999.

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

HANNERZ, U. “The world in creolisation”. **Africa**, 57(4), pp. 546-559, 1987.

HONWANA, Alcinda Manuel. **The time of youth:** Work, social change, and politics in Africa. Sterling, VA: Kumarian Press, 2012.

LITTLE, Kenneth. **West African urbanization:** a study of voluntary associations in social change. CUP Archive, 1965.

MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. University of California Press, 2001.

MELLO, Fabrício Cardoso de. “Socialismo, modernidade e identidade regional em Mariátegui, Senghor e Nkrumah”.**Rev. bras. Ci. Soc.**,  São Paulo , v. 31, n. 92, e319213, 2016.

MEYEROWITZ, Eva LR. A Note on the Origins of Ghana. **African Affairs**, v. 51, n. 205, pp. 319-323, 1952.

MITCHELL, James Clyde. **The Kalela Dance;** Aspects of Social Relationships Among Urban Africans in Northern Rhodesia. published on behalf of the Rhodes-Livingstone Institute by the Manchester Univ. Pr., 1959.

NEWELL, Stephanie. “Making up their own minds: readers, interpretations and the difference of view in Ghanaian popular narratives”. **Africa**, v. 67, n. 3, pp. 389-405, 1997.

NEWELL, Stephanie. **Literary culture in colonial Ghana:** How to play the game of life. Indiana University Press, 2002.

OBIECHINA, Emmanuel. **An African Popular Literature:** a study of Onitsha market pamphlets. CUP Archive, 1973.

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

SHIPLEY, Jesse Weaver. **Living the Hiplife:** celebrity and entrepreneurship in Ghanaian popular music. Duke University Press, 2012.

TRAJANO FILHO, Wilson. “A África e o movimento: reflexes sobre os usos e abusos dos fluxos”. In: **África em movimento**. ABA Publicações, 2012. pp. 23-45.

\_\_\_\_\_\_. “The conservative aspects of a centripetal diaspora: the case of the Cape Verdean Tabancas”. **Africa**, v. 79, n. 4, pp. 520-542, 2009.

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

WATERMAN, Christopher Alan. **Juju**: a social history and ethnography of an African popular music. University of Chicago Press, 1990.

VAN DER GEEST, Sjaak; ASANTE-DARKO, Nimrod K. The political meaning of Highlife songs in Ghana. **African Studies Review**, v. 25, n. 1, p. 27-35, 1982.

WHITE, Bob W. **Rumba rules**. Duke University Press, 2008.

1. Os trabalhos de Balandier (1991) e Elias (1994) serviram de inspiração no que concerne à profícua aproximação entre a Antropologia e a Historiografia, uma vez que pretendo dar uma profundidade histórica ao fenômeno musical em Gana. [↑](#footnote-ref-1)
2. Tais fluxos antecedem mesmo o propalado fenômeno da “globalização”, ver Trajano Filho (2012) [↑](#footnote-ref-2)
3. Para uma discussão aprofundada sobre o fenômeno da urbanização no oeste do continente africano ver Little (1965) [↑](#footnote-ref-3)
4. Baugh (1990), por exemplo, sustenta que a perspectiva adorniana sobre a cultura popular era um tanto elitista. [↑](#footnote-ref-4)
5. O termo “Gana” remete tanto a uma série de reinos guerreiros que habitavam a costa oeste do continente africano, bem como se referia a maior cidade e mercado, principalmente de ouro, daquela região no século XII (MEYEROWITZ, 1952) [↑](#footnote-ref-5)
6. Meyer Fortes (1950), um dos autores clássicos da antropologia já tratou sobre a organização social desse grupo [↑](#footnote-ref-6)
7. Ver Ukpabi (1970) [↑](#footnote-ref-7)
8. Para uma discussão mais aprofundada dos concert party’s ver Cole (2001) [↑](#footnote-ref-8)
9. O debate em torno da questão da *juventude em África ainda é premente, ver* Honwana (2012) [↑](#footnote-ref-9)
10. Uma dança de 4/4 de tempo, composta por dois passos longos e dois passos curtos. [↑](#footnote-ref-10)
11. Conforme nota Hale (1970) o uso do *kente* remonta ao século XV no contexto das grandes caravanas de comerciantes que atravessavam o deserto do Saara e mantinham constante contato com o líder Ashanti Oti Akenten. As sedas e a coloração presentes em algumas vestimentas a serem vendidas por tais mercadores chamaram a atenção de Akenten que buscou desenvolver o mesmo design a partir da adaptação de maquinário para tecelagem e utiliação do algodão. [↑](#footnote-ref-11)