

Música e literatura no circuito África/Brasil/Caribe

*Amailton Magno Azevedo**

Por que vocês não sabem do lixo ocidental?
Não precisam mais temer
Não precisam da solidão
Todo dia é dia de viver
Por que você não verá meu lado ocidental
Não precisa medo não
Não precisa da timidez
Todo dia é dia de viver
Eu sou da América do Sul
Eu sei vocês não vão saber
Mas agora sou cowboy
Sou do ouro, eu sou vocês
Sou do mundo, sou Minas Gerais¹

Resumo: Esse artigo pretendeu discutir memórias musicais e literárias no circuito África/Brasil/Caribe. Procurou identificar as particularidades estéticas e políticas que cercam a produção artística desse circuito, bem como a especificidade histórica e cultural dos povos do Atlântico Sul representado em personagens musicais e literários. Como resultado, se vê um mapa multicêntrico de culturas e povos que compõem o circuito África/Brasil/Caribe na contemporaneidade, desconstruindo a imagem rija do Ocidente como o enredo histórico

* Professor do Departamento de História e do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.

¹ *Para Lennon e McCartney*. Autores: Lô Borges, Fernando Brant e Márcio Borges. Intérprete: Milton Nascimento. 1983.

padrão. O elogio do Atlântico Sul permitiu observar outros modernismos culturais alheios à vanguarda artística euro-americana.

Palavras-chave: Música. Literatura. História. África. Brasil. Caribe.

Milton Nascimento canta a impossibilidade de se ver o seu “lado ocidental”. Desse modo desinfla a imagem espetacularizada do Ocidente na Modernidade-Mundo, movendo-o ao rés do chão: miúdo, finito, corriqueiro, efêmero, passageiro; como tudo no mundo. Insinua um retrato de cores gélidas. O canto de Milton desafia textualidades que fixaram imagens mitificadas de um Ocidente bombástico, impactante, o grande enredo histórico. Nesse desafio sugere uma narrativa ambivalente e polissêmica; como na frase “Porque você não verá meu lado Ocidental”. Ao recusar esse seu lado, porque ele sempre está, mesmo sem ser falado, desconstrói o discurso-pivô que pretende ser universal e supremo. Sendo assim, as narrativas da margem, como, “eu sou da América do Sul”, “sou do mundo, sou Minas Gerais” emergem vigorosas, e, o aproxima de situações presentes em sua vida. Claro que nós dos trópicos do Sul não somos lá flor que se cheire, mas não precisamos da boa educação do Atlântico Norte.

Essas narrativas da margem me fazem lembrar outras vozes tecendo Histórias não espetacularizadas, como as lembranças que tenho de minha mãe com lata d’água na cabeça equilibrando-a para não deixar cair o líquido; a memória escondida. A rítmica do corpo de minha mãe era essencial para atingir o ponto de convergência entre ela e o objeto. No quadril estava o segredo da rítmica. Ali residia a dança da sobrevivência e da sede, onde realidade e ficção se misturavam. Assim, minha mãe, como alegoria das múltiplas redes culturais negro-mestiças dos trópicos, criou utopias possíveis e imaginárias; utilizando-se de inteligências afetivas, acústicas e corpóreas para esboçar futuros. Essas inteligências ainda confrontam e ironizam o racionalismo iluminista; insurgem-se aos cartesianismos e ao positivismo lógico.² Penetram por entre esses sistemas de pensamento para tecer as textualidades de suas próprias Histórias, produzindo dobras à expansão do Racionalismo com o R maiúsculo; elaborando saberes e fazeres em que subjaz um modo de viver rastejante, úmido e eficaz.

Milton Nascimento e minha mãe metaforizam as incontáveis narrativas silenciadas pela projeção Racional de mundo. Uma concepção radicalmente pós-Razão requer uma cegueira fundamental para o visível. A percepção de mundo de minha mãe sempre fora tangenciada pela oralidade, mesmo com os poucos anos de letramento que viveu até o 3º ano da série primária; a oralidade como uma versão possível de leitura para organizar nossa vida cotidiana. Apesar da pobreza, nunca estivemos submersos numa zona de miséria absoluta. Não era o melhor que minha mãe desejava a mim e às minhas duas irmãs nos anos de 1970 e 1980. No entanto, nossa vida nem sempre fora mediada pela tristeza; sobretudo quando minha tia, de cócoras no quintal, nos contava histórias sobre sua vida e a vida alheia. Fuxicos que tornavam a realidade menos sombria e mais ficcional. Ficar de cócoras é o que posso chamar de descompromisso cerrado com um enredo que pune o corpo. Minha tia de sorriso largo, lábios finos, de pele e olhos negros, decorados com longas madeixas lisas e brilhantes. Um retrato fiel das imbricações bio-culturais do caipirismo paulista.

As vivências negro-mestiças das zonas dos trópicos África/Brasil têm promovido na contemporaneidade uma renovação e fluxos de experiências redefinindo novas cartografias culturais nas urbanidades contemporâneas; seja em meio aos sistemas de poder instituídos no “Ocidente”, seja como insurgências ao insistir com valores culturais mediados por saberes dos circuitos do Atlântico Sul. Constituem-se no espaço Atlântico contemporâneo ao mesmo tempo como uma interface e uma recusa da modernidade. Nas relações Atlânticas – África/Brasil configurou-se mapas culturais abertos, identidades inconclusas, discursos e conexões policentradas. Como exemplo desse mapa aberto se manifesta na educação religiosa de minha mãe que fora protestante, mas me estimulava a praticar a primeira comunhão na Igreja Católica. E quando me tornei adolescente nunca se opôs ao meu envolvimento com blocos carnavalescos ou outras práticas profanas; como os rituais de Umbanda na casa de meu tio. Seu olhar esteve sempre pautado por uma visão sobre a vida em que tudo pode ser misturado e agregado. Um olhar que não fixava ou enrijecia a cultura; produzia fronteiras móveis e líquidas de interlocução para operar sociabilidades que cruzavam e subvertiam os discursos oficiais sobre identidade religiosa. Narrativas como de minha mãe estão atomizadas e se movendo sob os dispositivos discursivos do Estado-Nação – Brasil/África/Caribe/América do Sul/América do Norte/

Europa- na contemporaneidade. Cada vez mais se observa processos de misturas globais nos tempos atuais.

Tais memórias permitem reformular a ideia de Modernidade para além de uma centralidade euro-ocidental. O Atlântico Negro³ foi ao mesmo tempo o contraponto, o dissenso; o ponto de fuga; a resistência política e cultural, mas também expressão da modernidade. Escapa às perspectivas de análise euro-centradas que silenciou formas dissonantes de culturas e memórias; projetando apenas a memória eufórica do progresso. As memórias dissonantes, quando lembradas assumem apenas a forma de ruído ou são estigmatizadas sob o signo da raça inferior ou do lugar sem história.

Desse modo, como diria Elikia M'Bokolo⁴, abordagens que partam da presença dos europeus nas áreas das Áfricas e Afro-Atlânticas não respondem as complexidades das formações internas das historicidades. Os europeus foram mais um dos agentes que estabeleceram relações, o que implica na revisão da tradicional baliza temporal que condiciona o nascimento da colônia como começo. É preciso um exercício de abstração para se livrar dessas construções temporais tais como uma África antes e depois da colonização, um Brasil antes e depois da colonização. O colonizador foi continuamente pressionado a substituir, inverter ou repaginar valores nas relações com os colonizados.⁵

O olhar pós-iluminista tem demarcado uma perspectiva onde a cultura se manifesta sob a forma de redes multidirecionais; presas em teias com diferentes dinâmicas temporais e espaciais; movendo-se num presente dilatado e expandido.

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até então dissidentes- mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos.⁶

³ Expressão emprestada do livro de Paul Gilroy, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*.

⁴ M'BOKOLO, Elikia, 2009, p. 11.

⁵ SOUZA, Laura de Mello e, 1997, p. 71; NOVAIS, Fernando A., 1997, p. 14.

⁶ BHABHA, Homi, 1998, p. 22-23.

Isto posto, as perspectivas pós-coloniais receiam as armadilhas paradigmáticas que querem ditar o mundo a partir de racionalidades frias ou epistemologias dualistas. Há quenturas e dissonâncias para além do discurso eurocentrado e elas possuem formas próprias de funcionar e se manifestar. O vodu, o candomblé e o samba foram demonizados, resfriados sob o signo da selvageria, barbárie e da irracionalidade por não se enquadrar em monoteísmos, rigidez moral, assepsia das condutas corporais e dos ritmos. Na contramão dessa perspectiva é possível perceber como as expressões culturais da Diáspora ao sul do Atlântico foram essenciais na definição de uma consciência anti e pós-colonial. As vivências religiosas e musicais mantiveram valores e relações sociais como a crença nos ancestrais, respeito aos mais velhos, crença nos elementos que constituem as forças vitais (animais, vegetais e minerais) de equilíbrio do mundo, mas também se conectaram com formas digitais e urbanas da cultura para rearticular saberes.

No Atlântico Sul as expressões negras e mestiças se configuraram e se configuram de mil maneiras manifestando-se como musicalidades, religiosidades, artes do corpo, indumentárias, formas comunitárias de existência, elaboração de filosofias políticas e literaturas orais. Expressões que se movem em circuitos espaciais e imaginários nas bordas e/ou dentro dos sistemas instituídos, criando assim uma zona de sociabilidade com idiomas particulares e em contato. Como se movem no circuito atlântico as constituições de tempo, espaço e identidade guardam também especificidades. Não estão presas ao passado, nem a ideia de nação purificada, nem aos absolutismos étnico/culturais. Pelo contrário, adotam a estratégia das misturas para sobreviver à fúria da retórica ocidental; projetando uma promessa de futuro e inserindo-se nesse novo internacionalismo que Homi Bhabha aponta como contingências do contemporâneo. Projetam pontos de fuga em relação ao normativo, instigando o olhar a mover-se para dentro delas, observar os desdobramentos internos dos costumes, valores e formas de pensar.

A música como uma expressão cultural da Diáspora constituiu-se como a política negra refratária a um tipo de modernidade que impôs aos povos afro-diaspóricos a experiência amarga da desterritorialização, tráfico, deslocamento, escravidão e reterritorialização forçada.

Soldado búfalo, rastafari de dreadlocks
Havia um soldado búfalo
No coração da América

Roubado da África, trazido para a América
Lutando na chegada, lutando pela sobrevivência⁷

Mas que também elaborou formas de resistências aos discursos civilizatórios que desejavam uma higienização da imagem, do corpo e da História. Os músicos assumiram papéis de intelectuais ao elaborar saberes orais-acústicos com um idioma próprio de ritmos e timbres que se transformaram na “língua” musical para a comunicação e convivialidade via tambores, danças, cantos e ritualidades; expressaram através da palavra cantada, desejos de liberdade e projetos de fuga, demarcaram temporalidades e espacialidades inscritas na memória oral com fronteiras móveis e deslizantes.

A música foi tangenciada pela temporalidade do ritmo que induziu/seduziu o corpo a intuir/construir textos imagéticos, melódicos e harmônicos. Ritmo/Corpo/Música, linguagens imbricadas e devotas de um projeto anti-progresso moral; exploradoras de um universo sensorial com rastros em cantos, ladainhas, palavras e performances. A música se traduziu numa estratégia sofisticada de entrar e sair da Modernidade. Permitiu a reinvenção do ser negro no Atlântico, invisibilizado com o peso do colonialismo, racismo e desigualdades.

Uma coisa boa da música
É que quando ela te atinge,
Você não sente dor⁸

Essa é a resposta e renúncia de Bob Marley contra a dor representada com a expansão dos valores de um ocidente purificado sob o signo do progresso, desenvolvimento, nacionalismo e colonialismo. A música junto da dança e da oralidade substituiu a retórica e o poder⁹; enganou a morte, suscitou a vida, estimulou a dança para que nunca fraquejasse diante da máquina escravista, do horror do tráfico, da penúria do desterramento da África, dos colonialismos e das incertezas do momento pós-colonial. Para curar a dor, recorre-se à música. Há em Bob Marley uma aposta na apreciação auditiva, na dança dos corpos

⁷ *Buffalo Soldier*, Bob Marley and The Wailers, 1983.

⁸ *Trenchtown Rock*, Bob Marley and The Wailers, 1973.

⁹ GLISSANT, Edoard, 2005, p. 162.

revolucionando sentidos e percepções de um mundo que passa a se configurar como promissor. Ao vivenciá-las passa-se por terapias espirituais que reativam laços consigo próprio e com o grupo em que está inserido.

Não é válvula de escape, nem fuga das agruras sociais. É expressão vital para a existência configurando-se como uma necessidade orgânica e espiritual para ser repetida quantas vezes for necessária. É produto do comportamento humano, e se assim o é, se insere na dinâmica social como História vivida.¹⁰

As musicalidades permitiram recompor uma memória gestual do corpo, pois os músicos recorreram a registros das danças que produziam reações manifestas no movimento da cintura, das pernas, braços e fundamentalmente no sorriso do rosto como poética da vida. Os músicos acessaram, preservaram e resignificaram memórias e vivências; imprimir discursos reivindicatórios de lugares, desejos e projetos. Imprimiram uma política de sobrevivência, improvisação e resistência à expansão ocidental.

As geoistórias das Áfricas e da Diáspora ao sul do Atlântico guardam valores e modos de ser e viver que podem ser observadas na produção literária, musical e oral. Aquilo que Edoard Glissant afirma como a recusa de os povos do Atlântico caribenho em tomar decisões definitivas, contrários à postura em riste quanto a escolher o “isso” ou “aquilo”, a preguiça em declarar-se eternamente. A “preguiça” como forma de solucionar problemas, pensar nas dificuldades da vida cotidiana requer uma inteligência perspicaz e complexa, pois afasta qualquer desespero ou descontrole sobre a vivência cotidiana. Diferentemente do que se imagina sobre Dorival Caymmi, como o músico preguiçoso que não produzia, suas músicas revelavam uma extrema complexidade melódica, rítmica e harmônica que requeria trabalho árduo, porém com uma dinâmica muito particular – a recusa da pressa e a fúria do tempo projetado no futuro. “*O pescador tem dois amores, Um bem na terra, Um bem no mar*”¹¹

A terra é lugar do amor, do retorno do pescador fortalecido e renovado. O mar é o espaço de uma história líquida, de renovação da esperança, da crença no amor, do fortalecimento da coragem para enfrentar as agruras da terra. Esse é o papel do pescador. Trabalha no mar, para viver na terra, reencontra-se nas águas, para suportar o continente. O continente para o pescador é inglório, pois

¹⁰ MUKUNA, Kazadi wa, 2000, p. 31.

¹¹ *O Bem do Mar*, Dorival Caymmi, 1954.

tem que disputar com as adversidades, as desigualdades sociais, as dessacralizações do espaço. A água é o lugar do sagrado, da liberdade, do homem em descontrolo, espontâneo, emancipado. O pescador escolhe dois amores: a mulher e o mar. Experiência à deriva, aquela que está sempre disponível, em movimento, que não decidi entre um ou outro, agrega, não elimina, postura enraizada em saberes afroatlânticos.¹² Rejeita a definição e o acabamento de ser no mundo, ao contrário, vai sendo, instituindo-se, expandindo-se, com posicionamentos que se deslocam permanentemente, não flui pela certeza e pela verdade infinita, flui pelo que há de imprevisível, ritualístico e renovável nesses dois amores.

Gabriel Garcia Márquez, também produziu uma forma muito particular de sentir o seu lugar. A história dos Buendia e da cidade de Macondo, revelam a atitude anti-ocidental no modo como as pessoas daquela família se expressavam.

Remédios, a bela, foi a única que permaneceu imune à peste da companhia bananeira. Estacou numa adolescência magnífica, cada vez mais impermeável aos formalismos, mais indiferente à malícia e à desconfiança, feliz num mundo próprio de realidades simples. Não entendia porque as mulheres complicavam a vida com camisetas anáguas, de modo que coseu uma bata de aniagem que enfiava simplesmente pela cabeça e resolvia sem mais trâmites o problema de se vestir, sem desmancha a impressão de estar nua, que no seu modo de entender as coisas era a única maneira decente de se estar em casa...¹³

Macondo é um lugar real e fictício ao mesmo tempo. Espaço real da Amazônia colombiana; fictício porque rompe com as racionalidades frias do tempo moderno- o tempo ali é o Mítico. Remédios adota modos de viver refratário à civilização; primado da melancolia, da dor inesgotável que é estar nesse mundo. Remédios é a representação e a experiência concreta de um modo de vida amazonense. Seus usos e costumes estão mediados pelo necessário, pelo finito, pelo comensurável. A Amazônia é a terra ancestral, com Histórias milenares, de povos, plantas, segredos, conhecimentos, de zona úmida, quente e líquida; é a terra que ainda resiste à desertificação do solo e da alma. Mas também guarda uma história interconectada às novas redes de comunicação mundial; é floresta e antena ao mesmo tempo. Se assim o é, não se deve considerá-la como terra pura

¹² GLISSANT, Edoard, op. cit., p. 152.

¹³ MÁRQUEZ, Gabriel Garcia, 2009, p. 130.

e intacta. Paradoxal, pois formas culturais europeias penetraram esse espaço. No entanto, foram tragadas pelas variadas formas de conhecimentos vernaculares.

Nas décadas finais do século XX, escritores e músicos das Áfricas-Américas-Brasil reposicionaram a percepção sobre os modos de vida afro-americana-brasileira, rearticulando uma interpretação das espacialidades e das vivências dessas áreas mestiças. Gilberto Gil no seu disco *Refavela*, sugere um tempo para os homens que escapa às cronologias estabelecidas e consolidadas pelo letramento: “*Falam tanto de uma nova era, Quando esquecem do eterno é*”.¹⁴

A nova era é o tempo do amanhã, a terra prometida, a felicidade definitiva, a paz derradeira? Não. Gil recusa essa espera, é uma promessa vazia onde o futuro, depois de controlado o passado e o presente, resultariam no homem feliz e pleno. Para Gil, o amanhã é o hoje, o tempo repleto de agoras, de possibilidades; o homem e a mulher encerrados na finitude do que são. Tomados por experiências vividas no presente. Para Gil a nova era é definitivamente o eterno presente, onde as tradições do passado são reinventadas e revigoradas. É possível buscar nessa temporalidade formas de ruptura com o desagradável, encontrar possibilidades de reinventar-se para viver o “eterno é”. Mirado num presente constante, renovável e sacralizado como na imagem da música *Aqui e Agora*: “*o melhor lugar do mundo é aqui e agora*”.¹⁵

A África em questão:

Na África a literatura contemporânea percorreu muitos caminhos para esboçar realidades ficcionais entremeados pela conjuntura da independência com suas conquistas e fracassos. Nessa conjuntura o elogio da raiz, da tradição, da identidade autêntica, do nacionalismo étnico tomou conta da geração de escritores da emancipação africana. Depois que a euforia e a poeira baixaram, deparou-se com os fracassos do pós-independência. Anthony Appiah afirma que uma nova literatura emergiu na África a partir do texto de Yambo Ouloguem, “*Le Devoir de Violence*” (O Dever da Violência). Esse texto representou um questionamento da literatura nacionalista, também denominada de realista, que vigorou na

¹⁴ *Era Nova*, Gilberto Gil, 1977.

¹⁵ *Aqui e Agora*, Gilberto Gil, 1977.

África com os processos de independência. Para Appiah, Yambo Ouloguem, “procura deslegitimar as formas do romance africano realista, em parte, com certeza, porque o que estava procurando naturalizar era um nacionalismo que, em 1968, havia fracassado”.¹⁶ Em outras palavras, o pós-independência já sinalizava para frustrações e desilusões.

Para melhor situar essas questões, a geração pós-68 na África passou a rejeitar as receitas ideológicas tangenciadas pelo nacionalismo, nativismo, elogio da raiz pura, a busca de uma era de glória africana, enfim, rejeição ao afrocentrismo encerrado no fascínio da raça.

[...] o romance de Ouologuem é típico desse segundo estágio, no sentido de não ser escrito por alguém que se sinta à vontade e seja aceito pela nova elite, a burguesia nacional. Longe de ser uma celebração da nação, portanto, os romances da segunda fase – a fase pós-colonial – são romances de deslegitimação, rejeitando o imperium ocidental, é verdade, mas também rejeitando o projeto da burguesia nacional pós-colonial.¹⁷

Appiah continua:

(...) os romancistas pós-coloniais da África – romancistas ansiosos por escapar do neo-colonialismo – já não estão comprometidos com a nação; e, nesse aspecto, hão de parecer, como sugeri, enganosamente pós-modernos, Mas o que escolheram em lugar da nação não é um tradicionalismo mais antigo, porém a África- o continente e seu povo.¹⁸

A escolha da África e seu povo no lugar da Nação e seus líderes pode ser exemplificada na pergunta elaborada pelo escritor Mia Couto sobre a eleição de Barack Obama. “E se Obama fosse africano”. A partir dessa pergunta várias respostas são esboçadas, e que aqui selecionei uma delas para retratar a recusa de uma África idealizada.

¹⁶ APPIAH, Anthony, op. cit., p. 210.

¹⁷ Idem, p. 213.

¹⁸ Idem, ibidem.

Se Obama fosse africano, um seu concorrente (um qualquer George Bush das Áfricas) inventaria mudanças na Constituição para prolongar o seu mandato para além do previsto. E o nosso Obama teria de esperar mais uns anos para voltar a candidatar-se. A espera poderia ser longa, se tomarmos em conta a permanência de um mesmo presidente no poder em África. Uns 41 anos no Gabão, 39 na Líbia, 28 no Zimbábue, 28 na Guiné Equatorial, 28 em Angola, 27 no Egipto, 26 nos Camarões... Mugabe terá noventa anos quando terminar o mandato para o qual se impôs acima do veredicto popular.¹⁹

Essa resposta sugere que o herói ou os heróis das independências ficaram nus e que a geração de Mia Couto, que viveu não apenas as desilusões do pós-independências, mas também o colapso do comunismo, compartilham de questões trazidas por Yambo Ouologuem.

Sendo assim, a geração pós-68 e pós-comunismo podem ser situadas numa cena literária pós-realista, pós-nativista; ataca a saudade das raízes, se posicionam numa perspectiva para além dos nacionalismos. Assumem uma dimensão literária com forma e conteúdo, inovações e imprecisões, o belo e o feio, enfim literatura sem maiores adjetivações ou superlativos. É um sim à estética; esquivando-se dos folclorismos que produzem verdades mortas; dos exotismos enigmáticos; da ideia de alteridade como a diferença a ser negada ou admirada na sua exterioridade ou excentricidade.

A geração de escritores e músicos que viveram o colapso do comunismo flerta com uma escrita literária desideologizada. Autores como os angolanos Ondjaki e José Eduardo Agualusa, os moçambicanos Mia Couto e Pauline Chiziane, para além dos dualismos esquemáticos que impregnaram o olhar onde o mundo se encerrava em formas e fronteiras definidas como Ocidente e Oriente, Capitalismo e Comunismo, incorporam em suas narrativas dimensões da polifonia social em que se observa uma intertextualidade de vozes e narrativas; uma multicentralidade das culturas africanas, o feminino e o masculino em relação, o feminismo ocidental coexistindo com as tradições locais, conexões entre cultura de massa e popular, interlocuções literárias África/Brasil como a que segue:

Cinco dias depois eu estava sentado numa cadeira de lona, no Leblon, a beber água de coco e a ler um romance de Coetzee. Tenho a certeza de que era um

¹⁹ COUTO, Mia, 2011, p. 199.

romance de Coetzee, embora não me lebre qual, porque penso nessa tarde volto a ver o recorte preciso dos morros, o sol a iluminar a areia, e é uma luz branca e fria, com a que cai sobre as mesas de autópsias, ou sobre a carne intensa dos açougues. Se estivesse a ler, suponhamos, Garcia Marques, essa mesma tarde parecer-me-ia hoje húmida, barroca, com personagens extravagantes vagando no horizonte como araras palradoras. Coetzee é um bôer de formação calvinista. Marquez, um mulato latino-americano de formação católica. Onde Coetzee é dura concisão e despojamento e sexo triste, Marquez é excesso e alegria e amorosa fúria.²⁰

Essa passagem do texto *Barroco Tropical* de José Eduardo Agualusa revela esses espalhamentos que a literatura africana tem experimentado. Um autor angolano que transita entre o vernacular e o global, o antigo e contemporâneo, Angola e o Brasil. Opera uma mistura planetária, corrompendo assim imagens eurocentradas sobre a cultura; sem se deixar seduzir por modernismos postiços. Não se consegue medir até onde o Ocidente penetrou nas Áfricas, bem como o seu contrário também é uma difícil tarefa.

Na passagem ainda identificamos a praia do Leblon, que na história recente do Rio de Janeiro se constituiu como um bairro de classe média e majoritariamente branco. Mas a personagem da música “Cor Amarela” de Caetano Veloso, subverte e transcende essa imagem do Leblon como espaço monocromático e europeizado. Nas ondas da orla do Rio de Janeiro sua personagem desfila linda e tesa. Uma promessa justa contra as injúrias e as luxúrias da zona sul carioca. “Uma menina preta, de biquíni amarelo, na frente da onda”.²¹ O pouco que diz tudo, não é preciso muita fortuna para ser elegante. A sua personagem sabe a medida exata de como as cores preta e amarela combinam numa justaposição que se encerram no maravilhoso. Se a personagem de Caetano desfila no final da década de 2010, não posso esquecer que Dorival Caymmi, o negro-mestiço residiu no bairro do Leblon nos idos dos anos 50, e que desde 2009 possui uma rua com o seu nome. Tampouco da memória abolicionista do Quilombo do Leblon, que no final século XIX, oferecia refúgio a escravos fugidos.²²

Outra passagem bastante sugestiva é apresentação dos escritores Coetzee e Gabriel Garcia Marques. O primeiro é preciso; conciso, porém gelido dado

²⁰ AGUALUSA, José Eduardo, 2009, p. 38.

²¹ *Cor Amarela, Zii e Zie*, Caetano Veloso, 2009.

²² SILVA, Eduardo, 2003, p. 7 e 8.

sua formação puritana. O segundo vai de encontro ao que eu havia exposto sobre as experiências à deriva e úmidas das zonas tropicais com o próprio Marquez, Dorival Caymmi e Gilberto Gil – mágicos, carnavalescos, ritualísticos. O elogio do Atlântico Sul movimenta o mapa-mundi em muitas direções destronando velhos e arcaicos modelos de fotografar a Humanidade. Tal elogio empurra o Atlântico Sul para a dimensão da eternidade. Pelo menos enquanto dure. Se assim for, as memórias de minha mãe e de minha tia estarão salvas para sempre. Que oxalá as proteja.

Abstract: This paper aims to discuss musical and literary memories in Africa / Brazil / Caribbean circuit. Sought to identify the aesthetic and political particularities surrounding the artistic output of this circuit, as well as the historical and cultural specificity of the peoples of the South Atlantic represented in musical and literary characters. As a result, we see a multicenter map of cultures and peoples that make up the Africa / Brazil / Caribbean in contemporary circuit, deconstructing the fixed image of the West as the standard historical plot. Praise the South Atlantic allowed to observe others unrelated to Euro-American artistic vanguard cultural modernism.

Key-words: Music. Literature. History. Africa. Brazil. Caribbean.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo. *Barroco tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de meu Pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro; revisão de tradução: Fernando Rosa Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* – E outras interinvenções. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GLISSANT, Edoard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. de Elnice do Carmo Albergaria Rocha, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eric Nepomuceno, São Paulo: Record, 2009.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: História e Civilizações*. Tomo I: até o século XIX. Trad. Alfredo Margarido, Revisão acadêmica da tradução para a edição brasileira: Daniela Moreau e Valdemir Zamparoni; assistentes: Bruno Pessoti e Mônica Santos. Salvador: EDUFBA; São Paulo; Casa das Áfricas, 2009.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NOVAES, Fernando A. Condições da privacidade na colônia. In: NOVAES, Fernando A. (coord.) e SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (col. História da vida privada no Brasil, v.1).

SILVA, Eduardo. *As camélias do Leblon e a abolição da escravidão: Uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Laura de Mello e. Formas provisórias de existência: a vida cotidiana nos caminhos, nas fronteiras e nas fortificações. In: NOVAES, Fernando A. (coord.) e SOUZA, Laura de Mello e (org.). *História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (col. História da vida privada no Brasil, v.1).

Discografia consultada:

BOB MARLEY and the Wailers. *African Hersbman*. Trojan Records, 1973.

_____. *Confrontation*. Island/Tuff Gong, 1983.

CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. Odeon, 1954.

GIL, Gilberto. *Refavela*. Phonogran, 1977.

NASCIMENTO, Milton. *Milton Nascimento – Ao Vivo*. Universal Music do Brasil, 1983.

VELOSO, Caetano. *Zii Zie*. Universal Music do Brasil, 2009.