



## EXPRESSÕES CULTURAIS



### A MÚSICA COMO ARMA NA ÁFRICA ANTI-(E PÓS-)COLONIAL

*Por Antonio Gomes de Jesus Neto*

*Antonio Gomes de Jesus Neto*

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana (PPGH) da Universidade de São Paulo (USP)

Membro do GeoÁfrica

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7483-7274>

Contato: [antoniogineto@yahoo.com.br](mailto:antoniogineto@yahoo.com.br)



*Quem é Antonio Gomes de Jesus Neto?*

Bacharel e Mestre em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo (USP), atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana (PPGH) da mesma instituição, estudando a circulação Brasil-África no período técnico-científico-informacional.

Como citar

JESUS NETO, Antonio Gomes. A música como arma na África anti-(e pós-)colonial. **Boletim GeoÁfrica**, v. 2, n. 6, p. 74-80, abr.-jun. 2023



Lançado em 1982, o documentário “Fela Kuti: Music is the Weapon” é o primeiro de muitos realizados sobre o lendário músico nigeriano, dentre os quais se destacam: “Meu amigo Fela” (2019), dirigido pelo brasileiro Joel Zito Araújo e conduzido pelo escritor afro-cubano Carlos Moore (autor de sua biografia oficial); e “Finding Fela” (2014), que reconstitui a história do criador do afrobeat a partir de um espetáculo sobre ele montado na Broadway nos anos 2000.

Precursor em diversos aspectos, o filme dos anos 1980 tem como argumento central o de que, em uma Nigéria atravessada por uma guerra interminável e com múltiplas camadas, Fela Kuti combatia com o saxofone (e com seu exército de músicos e dançarinas), emplacando sucessos atrás de sucessos sempre com a política no centro de suas composições. Se o argumento é inquestionável (e se as polêmicas posições políticas do artista são atualmente questionadas), a utilização da música como arma não foi, porém, uma invenção de Fela. Pelo contrário, o uso político da música na África é bem mais antigo do que o músico nigeriano, e continuou a existir bem depois de sua morte.

Obviamente a questão é complexa, e não parece possível dissociar a arte da política em nenhum período histórico. A música existe para os africanos desde muito antes da chegada dos europeus, e certamente foi elemento fundamental na manutenção de uma identidade local quando dos avanços do escravismo e do colonialismo – mas sem dúvidas, a massificação das gravações e das transmissões radiofônicas, aliada à popularização do movimento anti-colonial, potencializou as articulações entre música e política no continente.

Décadas antes de Fela Kuti, durante o processo revolucionário no Egito ainda nos anos 1950, “as ruas do Cairo transbordaram com a voz da diva do leste, Umm Kulthum, cantando *Misr Tatahaddath An Nafseha* [Egito fala de si mesmo]” (PRASHAD, 2022, p. 104). Já uma estrela quando estourou a revolução, a cantora se aproximou tanto de Gamal Abdel Nasser quando este assumiu o poder que um de seus sucessos, “*Walla Zaman Ya Selahy*”, tornou-se o hino nacional oficial durante quase 20 anos.

Na mesma época (e na mesma atmosfera terceiro-mundista e de descolonização), o documentário “*The Rumba Kings*” (2021) conta que as rádios do Congo belga começaram a captar as ondas eletromagnéticas que cruzavam o Atlântico provindas de Cuba, transmitindo não apenas a rumba caribenha, mas também a mensagem revolucionária que de lá emanava. Tornada um sucesso nas ruas de Kinshasa, a assim batizada rumba congoleza teve seu ápice político em 1960,



quando o músico Le Grand Kallé (e seu grupo L'African Jazz), compuseram “Independence Cha-Cha”, canção que embalou a independência do país narrando a conferência que lhe deu origem – e citando, claro, os principais nomes envolvidos no processo, como Patrice Lumumba.

Como a política é complexa, Lumumba foi assassinado no ano seguinte, entrando em seu lugar o militar Mobutu Sese Seko, apoiado não apenas pelos EUA, mas também por outra estrela da rumba congoleza: Franco Luambo, que liderava o grupo OK Jazz. Considerado um gênio musical e um virtuose da guitarra, Luambo teria para sempre seu nome associado ao ditador (e não à independência congoleza, como seus colegas), ainda que, mais tarde, tenha se desentendido (e até sido preso) por Mobutu.

A contribuição de Cuba à música africana, porém, não se restringiu ao Congo. Como parte de sua política revolucionária (e do nascente processo de Cooperação Sul-Sul), o governo cubano convidou, em 1964, dez músicos do Mali para serem formados gratuitamente em Havana, devidamente autorizados pelo então presidente Modibo Keita. Na ilha caribenha, os músicos malineses, sob liderança de Boncana Maïga, criaram o grupo Las Maravillas de Mali, que por alguns anos apresentaram seus sucessos afro-cubanos como símbolo de uma solidariedade terceiro-mundista que deu certo – até eles serem convocados de volta ao seu país por Moussa Traoré, militar que depôs Keita em um golpe de estado em 1968 e que temia as ideias potencialmente “subversivas” do grupo, conforme narrado no documentário “Africa Mia” (2019).

Mas não tinha mais volta: o combo “música + descolonização” tinha vindo para ficar, e grande parte dos movimentos anti-coloniais na África dos anos 1970 tinham uma trilha sonora engajada politicamente. Na costa do oceano Índico, um conjunto musical foi fundamental no processo de independência do Madagascar – como resgatado no documentário Mahaleo (2005) –, assim com os Ghorwane (Moçambique) e o 4 Mars (Djibouti) tiveram seu quinhão na construção de uma identidade nacional dos Estados recém-independentes. Do lado do Atlântico, o Super Mama Djombo (Guiné-Bissau) também narrou o nascimento e as contradições de uma nação que optou pelo socialismo, desde o clássico álbum “Na Cambança” até a icônica canção dedicada a Amílcar Cabral, “Sol maior para Comandante”. Em Angola, porém, essa ligação entre música e política ganhou contornos não apenas complexos, mas também trágicos.

Complexos, pois o próprio processo de descolonização angolana assim o foi, envolvendo três movimentos distintos de libertação (MPLA, UNITA e FNLA) apoiados por também diferentes parceiros internacionais (URSS, EUA, China) – todos, vale ressaltar, interessados no abundante



petróleo da então colônia portuguesa. Como a História conta, o MPLA saiu vitorioso do processo, e parte dessa narrativa foi construída pelas músicas de Teta Lando (“Angolano segue em frente”), Santocas (“Valodia”) e David Zé (“O guerrilheiro”, e todo o álbum “Viúvas da liberdade”). Apesar do comprometimento com a luta de libertação angolana, porém, David Zé foi vitimado pelo próprio processo político ao qual ajudou a construir, tendo sido assassinado em maio de 1977 durante a chamada “purga” ao fraccionismo de Nito Alves.

Fora de Angola, contudo, a grande referência musical histórica do país é José Adelino Barceló de Carvalho (conhecido como Bonga), autor de dois álbuns hoje obrigatórios para se entender o processo de independência angolana: “Angola 72” e “Angola 74”. Radicado no exterior, Bonga virou um embaixador da música angolana pelo mundo, mas apesar de sua ligação com a independência, suas desavenças com o MPLA tornaram-no *persona non-grata* no país, sendo associado mais à oposição do que aos responsáveis pela libertação de Angola – mais ou menos como no caso de Franco Luambo na República Democrática do Congo.

Assim, e apesar de suas contradições, o processo de descolonização africana marcou toda uma geração de músicos dispostos a narrar o nascimento de seus países, em um movimento tão potente que acabou se espalhando inclusive para fora da África, onde uma diáspora cada vez mais engajada acompanhava atenta (e esperançosa) os ventos provindos do continente. Especialmente na Jamaica, ilha caribenha igualmente recém-saída de um processo de independência, o pan-africanismo acabou sendo incorporado a um movimento político-musical então em franca ascensão: o reggae.

Ainda no final dos anos 1970, Bob Marley lança o álbum “Survival”, onde além de estampar todas as bandeiras africanas independentes na capa, também cantava “Africa Unite”, pressionando em outra música por uma das poucas independências restantes no continente: a do “Zimbabwe”. Na mesma linha, Peter Tosh, antigo parceiro de Marley no The Wailers, musicava em 1977 a grande discussão identitária pan-africanista do período, dizendo que não importava de onde se vinha – contanto que você fosse negro, você era “African”.

A despeito dessa empolgação anti-colonial, porém, e como já explicitado pelo caso angolano, as independências africanas não significaram, como celebrememente advertiram Amílcar Cabral e Frantz Fanon, o fim da violência, da opressão e das relações de classe na África pós-colonial. A sucessão de golpes de Estado em diversos países independentes, e a ascensão de governos militares nestes (muitas vezes apoiados pelas ex-colônias e outras potências ocidentais),



criou novamente um caldeirão de insatisfações políticas na África dos anos 1970 e 1980, e talvez nenhum artista tenha encarnado melhor a potência criativa desse período como o nigeriano Fela Kuti.

Filho de uma reconhecida ativista política e de um pastor protestante, Fela teve uma formação europeia, e ainda jovem mudou-se para a Inglaterra para estudar. Acabou formando uma banda por lá, e em turnê pelos EUA, entrou em contato com o movimento negro estadunidense de então (incluindo os Panteras Negras), transformando radicalmente sua vida e sua música. Até ali, Fela tocava apenas músicas dançantes e sem nenhum conteúdo político – mas a relação com Sandra Isidore nos EUA, e o retorno à Nigéria governada pelos militares, revolucionaram sua relação com a música, passando a compor canções politicamente afiadas ao longo de mais de duas décadas de carreira.

Enquanto o foco era os militares nigerianos, que invadiram sua casa, espancaram-no e atiraram sua mãe pela janela, Fela compôs músicas como “Zombie”, “Shuffering and Shmiling”, “Sorrow Tears and Blood”, “Colonial Mentality” e “Power Show”. Quando ele se deu conta das articulações políticas internacionais que moldavam a política interna do seu país, compôs obras como “International Thief Thief (ITT)” e “Beasts of No Nation” – esta última considerada uma obra-prima de sua discografia e de seu afrobeat político, levado adiante por Sean Kuti (um de seus filhos) em canções como “International Mother Fucker (IMF), sobre o Fundo Monetário Internacional.

Numa possível linha do tempo da associação entre música e política na África do século XX, seria possível afirmar que, de uma vinculação estreita ao Estado e aos movimentos de libertação no início, os músicos foram pouco a pouco se distanciando do poder político, com Fela Kuti sendo o grande marco dessa virada. Como a História não se desenrola, porém, de maneira evolutiva e homogênea, é possível encontrar contradições, avanços e recuos nessas tendências a partir dos anos 1980, com os músicos ainda buscando encontrar a melhor relação possível com o Estado nacional. Neste sentido, a África do Sul e a Costa do Marfim parecem dois exemplos ilustrativos dessa valsa – ou melhor, desse jazz e desse reggae – com a política.

Com uma história particular no continente africano, a música sul-africana mostra um caminho diferente nessa dinâmica: foram décadas de luta contra o violento Estado do *apartheid*, até sua dissolução e a ascensão de Mandela ao poder. O documentário “Amandla! a Revolution in Four Part Harmony” (2002) acompanha a história política da África do Sul a partir de sua música,



desde a canção de protesto contra o deslocamento forçado da população de Sophiatown (Joanesburgo) para o bairro de “Meadowlands”, nos anos 1950; passando pelo aviso de dias contados ao arquiteto do *apartheid* em “Beware Verwoerd”; até o apoio à independência moçambicana em “A Luta Continua”. Todas essas músicas foram interpretadas pela lendária Miriam Makeba, que em outro documentário (“Mama Africa”, 2011) lamentou o fato de seu maior sucesso internacional, “Pata Pata”, ser uma das poucas músicas não politicamente engajadas de seu repertório. Parte deste, a propósito, incluindo “Soweto Blues” (música sobre a revolta e massacre em Soweto, em 1976), foi composto por seu ex-marido, Hugh Masekela, que entre seus sucessos solo também emplacou canções de luta contra o *apartheid*: “Stimela”, que homenageia os trabalhadores mineiros que cruzavam a África Austral de trem para ganhar poucos salários e enriquecer o regime do *apartheid*; e “Bring Him Back Home”, que embalou a libertação de Nelson Mandela da prisão após 28 anos no início dos anos 1990.

A luta musical contra o *apartheid*, contudo, não se restringiu ao jazz sul-africano. Herdeiro do compromisso político do reggae de Bob Marley, o marfinense Alpha Blondy também dizia, em 1985, que “Apartheid is Nazism”, no mesmo álbum em que endeusava o então presidente da Costa do Marfim (e símbolo da Françafrica), Félix Houphouët-Boigny (“Jah Houphouet”). No ano seguinte, escreveu “Politiqui”, sobre as alternâncias de poder na África pós-colonial, e 20 anos depois (em 2007) continuava a cantar a política regional, lembrando a figura de um dos mais míticos presidentes africanos (“Sankara”). A essa altura, porém, Alpha Blondy já tinha deixado herdeiros musicais, e outro artista marfinense, Tiken Jah Fakoly, também incluía a política em seu reggae. De outra geração, Fakoly criticava a “Françafrique” apoiada por Houphouët-Boigny, assim como clamava por uma abertura das fronteiras europeias para os africanos (“Ouvrez les frontières”) e chegava ao ponto de dizer que esquerda e direita eram a mesma coisa (“Gauche droite”). A desilusão com a política, e com o Estado independente, tinha se consolidado.

Além do jazz e do reggae, outros ritmos nascidos no Atlântico também adentraram o continente africano, e talvez nenhum outro tivesse tanto potencial de protesto político quanto o rap. Em Moçambique, já nos anos 2000, o publicitário Edson da Luz, mais popularmente conhecido como Azagaia, começou a questionar veementemente as tão propaladas conquistas de 40 anos de independência no país (“As mentiras da verdade”), culpando o partido responsável pela independência pelos problemas sociais de Moçambique do século XXI, e propondo uma democracia mais representativa como solução (“Povo no poder”).



Azagaia morreu jovem, em 2023, em um momento em que o Estado nacional – não só em Moçambique, como em todos os países africanos – volta a ser entendido como elemento fundamental para o desenvolvimento do continente (consideravelmente influenciados pela ascensão econômica da China). Certamente novos músicos irão repensar e dar novos contornos a essa relação, e surgirão novas canções ora defendendo, ora se distanciando, do poder em exercício. Independente do alinhamento, a política seguirá no centro das atenções da música na África, pois em nenhum momento os artistas africanos duvidaram do poder da cultura (assim como Amílcar Cabral pensava a teoria) como arma para combater os combates historicamente julgados necessários.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRAL, Amílcar. A arma da teoria. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel (org.). **Revolução Africana**. Uma antologia do pensamento marxista. São Paulo : Autonomia Literária, 2019. p. 119-156.

FANON, Frantz [1961]. **Os condenados da terra**. Lisboa : Ulmeiro, s/d.

MOORE, Carlos [1982]. **Fela**. Esta vida puta. Belo Horizonte : Nandyala, 2011.

PRASHAD, Vijay. **Uma história popular do Terceiro Mundo**. São Paulo : Expressão Popular, 2022.

## FILMOGRAFIA

**Africa Mia**. Direção: Richar Minier; Édouard Salier. França. 2019. (81 min).

**Amandla!: a Revolution in Four-Part Harmony**. Direção: Lee Hirsch. África do Sul/Estados Unidos. 2002. (108 min).

**Fela Kuti: Music is the Weapon**. Direção: Jean Jacques Flori; Stéphane Tchal-Gadjieff. França. 1982. (53 min).

**Finding Fela**. Direção: Alex Gibney. Estados Unidos. 2014. (119 min).

**Mahaleo**. Direção: César Paes; Raymond Rajaonarivelo. França/Madagascar. 2005. (102 min).

**Mama Africa**. Direção: Mika Kaurismäki. Finlândia. 2011. (90 min).

**Meu Amigo Fela**. Direção: Joel Zito Araújo. Brasil. 2019. (94 min)

**The Rumba Kings**. Direção: Alan Brain Delgado. Estados Unidos/Peru. 2021. (94 min).