

## **Grandeza e experiência trágica no afrobeat de Fela Kuti**

*Greatness and tragic experience in Fela Kuti's afrobeat*

Rodrigo dos Santos\*

**Resumo:** A criação do estilo musical denominado afrobeat, que ocorreu na Nigéria na década de 1970, gerou um grande impacto cultural na sociedade nigeriana, chegando a reverberar nas experiências de diversos artistas africanos, norte-americanos e brasileiros. Consolidando-se como um novo gênero musical que integrava elementos da tradição yorùbá com elementos da música ocidental, o afrobeat ainda serviu de base para a projeção de valores estéticos antagônicos ao modelo europeu de pensamento. Além disso, formulou-se paralelamente ao projeto estético musical do afrobeat um projeto de renovação dos valores culturais vigentes nas sociedades africanas, altamente influenciadas pela presença muçulmana e do cristianismo na região. A dimensão filosófica dessa renovação dos valores pode ser compreendida a partir de uma relação com Burckhardt e Nietzsche, considerados como pensadores que promoveram, em suas respectivas áreas, o estabelecimento de uma reflexão crítica da modernidade. O objetivo deste artigo é apresentar uma abordagem da experiência da grandeza em Fela Anikulapo-Kuti, o criador do afrobeat, a partir de uma interpretação das noções de grandeza histórica, segundo Burckhardt, e de sensação autêntica e experiência trágica, conforme a formulação nietzschiana.

**Palavras-chave:** grandeza; música; experiência trágica; Fela Kuti; afrobeat.

**Abstract:** The creation of the musical style called Afrobeat, which occurred in Nigeria in the 1970s, has generated a great cultural impact on Nigerian society, coming to reverberate in the experiences of many African, American and Brazilian artists. Establishing itself as a new musical genre which incorporated elements of Yoruba tradition with elements of Western music, afrobeat also served as the basis for the projection of aesthetic values antagonistic to the European pattern of thought. Additionally, it was formulated in parallel to the afrobeat musical aesthetic project another project of renovation of the cultural values prevailing in African societies, heavily influenced by the Muslim and the Christian presence in the region. The philosophical dimension of this renovation of values can be understood from a relationship with Burckhardt and Nietzsche, considered as thinkers who promoted in their respective areas the establishment of a critical reflection of modernity. The objective of this paper is to present an approach to the experience of greatness in Fela Anikulapo-Kuti, the creator of afrobeat, from an interpretation of the notions of historical greatness, according to Burckhardt, and authentic feeling and tragic experience, in accordance to the Nietzschean formulation.

**Keywords:** greatness; music; tragic experience; Fela Kuti; afrobeat.

---

\* Mestrando (CNPq) – PPGF – IFCS/UFRJ. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Contato: [rodrigodossantos@hotmail.com](mailto:rodrigodossantos@hotmail.com)

Uma abordagem filosófica do *afrobeat*, esse estilo musical criado na Nigéria, no limiar dos anos 70, tal como se manifesta na experiência de seu criador, o maestro, intérprete e compositor, Fela Anikulapo-Kuti (1938-1997), corresponde a uma necessidade de se refletir acerca da formulação de um conceito de cultura, na perspectiva dos saberes oriundos da África. A necessidade de tal abordagem se impõe diante da escassez, senão da ausência generalizada, de estudos filosóficos no Brasil tratando de questões concernentes à experiência negra no país e no mundo. Por experiência negra, entendo o devir do conjunto das populações africanas, dos contingentes populacionais africanos transportados para o Brasil, para o Caribe e para os Estados Unidos, durante o período da escravidão negra; e suas vicissitudes desde o século XVI até os dias de hoje, incluindo a plethora de valores produzidos no regaço dessa experiência.

Além de se constituir como um gênero musical, cujo maior representante continua sendo seu criador, o afrobeat se desenvolveu como um estilo de vida, gerando um potente impacto cultural. A partir de uma mistura de ritmos tradicionais da cultura yorùbá com ritmos contemporâneos como o soul e locais como o highlife jazz; a partir de uma mistura de timbres diversificada, como instrumentos de sopro, vozes, guitarras, baixo, órgão, percussão e bateria, Fela Anikulapo-Kuti foi capaz de imprimir com o afrobeat uma unidade de estilo que, provavelmente, jamais fora alcançada na história da música. Tejumola Olaniyan descreve detalhadamente o que pode ser considerado como a estrutura musical do afrobeat:

Diferente do highlife jazz, que frequentemente sugere que o músico não está se ouvindo, o afrobeat soa infinitamente mais organizado, ao mesmo tempo em que o campo sonoro foi tremendamente incrementado com uma gama de vocalizações teatrais adicionadas às letras: frases soltas, diálogos simulados, berros, gritos, assobios, sons guturais, gemidos e fluxos de vocalizes mais convencionais em todos os tipos de tons e arranjos tonais. [...] A relação entre os principais grupos instrumentais, os de sopro e os tambores, se tornou mais organizada. [...] Fela nunca utilizou os tambores falantes [*talking drums*], um grupo de instrumentos musicais do cânone yorùbá, mas ele transformou os instrumentos de sopro de modo a desempenharem, uma vez ou outra, pelo menos uma de suas mais excitantes funções: eles “conversavam” enquanto reproduziam toadas conhecidas, numa cadência yorùbá familiar, acompanhados, de uma forma interativa, pelas vozes da plateia. A bateria e a percussão, deixando de exercer o papel secundário no conjunto, floresceram ao inventar variações criativas e cativantes sobre a sua principal função de fornecer uma intensidade propulsora rítmica constante. [...] A música como um todo se tornou mais corporal, evocando muito o aspecto físico com a dança

(OLANIYAN, *Arrest the music!: Fela and his rebel art and politics.*, p. 46).

Para além dessa complexa configuração da estrutura musical, pretendo desenvolver, especificamente, uma reflexão sobre a renovação de valores que o afrobeat institui no campo da política e do pensamento, levando em consideração o significado que essa renovação assume no contexto de uma reflexão sobre o conceito de cultura negra. Existe no afrobeat, tal como ele se desenvolveu durante a vida de seu criador, uma afirmação categórica de valores artísticos e morais antagônicos aos modelos europeus de pensamento. Esse antagonismo é o que me inspira neste trabalho. Entretanto, nesse caso, não é possível configurar uma reflexão orientada por um antagonismo radical ao modelo de pensamento europeu, uma vez que as ideias de Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche, acerca da grandeza histórica e da concepção do trágico, respectivamente, serão utilizadas como referências na produção deste artigo. Talvez pareça uma contradição. Para os efeitos deste trabalho, no entanto, e segundo a proposta que me orienta mais especificamente, ou seja, a de apresentar o criador do afrobeat, o músico Fela Anikulapo-Kuti, como “um caso de exceção”, na perspectiva da grandeza histórica, essa contradição implica sua própria dissolução no argumento que justifica o apelo a esses dois autores europeus. Burckhardt e Nietzsche são pensadores que, em suas respectivas áreas, transgrediram o modelo tradicional de se produzir conhecimento na Europa. Nesse sentido, vejo aquilo que Ernani Chaves ressaltou como uma das questões em comum entre Burckhardt e Nietzsche: são pensadores que estabeleceram uma crítica da modernidade. Segundo Chaves, há pelo menos três questões comuns:

1) a importância de Schopenhauer, em especial sua crítica ao hegelianismo e suas ideias acerca da arte como consolação e da música como a mais elevada das artes; 2) a importância concedida à antiguidade clássica, em especial aos gregos e 3) a necessidade de uma renovação da cultura e da educação, implicando numa crítica do seu tempo ou, em outras palavras, da Modernidade (CHAVES, *Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt*, p. 44).

Essas questões comuns a Burckhardt e Nietzsche, tal como foram arroladas por Ernani Chaves, sugerem a orientação metodológica deste trabalho. Tanto a crítica à Modernidade, quanto o privilégio concedido à música, presentes nesses dois autores, são questões que se colocam também como referências desta interpretação filosófica do

fenômeno do afrobeat e da análise da figura de seu *grande* criador. A meu ver, há uma correspondência entre os dois pensadores e o modo com que Fela desenvolve o afrobeat. Com efeito, enquanto Burckhardt e Nietzsche compartilham, em primeiro lugar, a questão do privilégio concedido à arte e principalmente à música; em segundo lugar, a da importância concedida à antiguidade grega; e, em terceiro lugar, a da necessidade de uma renovação da cultura e da educação de sua época; paralelamente, Fela atribui à música (ao afrobeat) uma função primordial em seu projeto de renovação dos valores da sociedade nigeriana pós-colonial; e, quando pensa na busca pela autenticidade dos valores tradicionais africanos, propõe, por um lado, a valorização da civilização egípcia na antiguidade e, por outro, a valorização das sociedades tradicionais, dentre as quais, por exemplo, a dos yorùbá, da qual descendia. Além disso, a questão da educação e do processo de formação da coletividade também é colocada como uma das preocupações centrais à produção do afrobeat em Fela Kuti.

### 1) Grandeza histórica e a formação do afrobeat

O significado do nome “Fela” (Olufela) está diretamente relacionado à ideia de grandeza, pois quer dizer, em yorùbá, “aquele que emana *grandeza*” (MOORE, *Fela: this bitch of a life*, p. 133). Apesar de não contemplarmos aqui o sentido que a noção de grandeza exprime na cultura yorùbá, devemos observar como a questão do nome entre eles representa um dos aspectos mais importantes na vida de um indivíduo. A força do nome parece estar essencialmente articulada à personalidade do indivíduo, o que me leva a afirmar que essa singular relação com o nome é capaz de exercer uma influência antropogenética na constituição do próprio indivíduo. Com efeito, há uma sugestiva indicação dessa relação do yorùbá com o nome numa passagem do livro de E. Bolaji Idowu, *Olódùmarè: Deus na crença yorùbá*:

Todo nome yorùbá tem um caráter e um significado próprio. Nenhuma criança recebe um nome sem uma causa; e essa causa não é simples e inevitavelmente o fato da criança ter que nascer antes de poder receber um nome! Cada um dos nomes é quase que invariavelmente uma frase, ou uma oração, ou a abreviação de uma frase, que pode ser dividida em partes componentes. Além disso, o nome deve contar alguma estória clara, seja a das circunstâncias em torno do nascimento da criança, do estado dos pais ou dos negócios da família quando a criança nasce, ou um evento notável na cidade ou em geral no mundo em que nasceu. Além disso, com o yorùbá, o nome representa o caráter e a essência da personalidade, como entre os hebreus. Acredita-se, geralmente, que, se o nome verdadeiro de uma

pessoa for conhecido, será fácil abençoá-la ou prejudicá-la pela magia (IDOWU, *Olódùmarè: God in Yorùbá Belief*, p. 30).

A explicação de Burckhardt sobre o conceito de grandeza envolve as noções de “mistério”, “pressentimento obscuro”, “força mágica” e de “fantasia”, como a força propulsora central e elemento divino da alma de um artista (BURCKHARDT, *Reflexiones sobre la Historia Universal*, p. 275). No que concerne ao caso de Fela Anikulapo-Kuti, devemos observar que os artistas, os poetas e os filósofos, na perspectiva da grandeza, de acordo com Burckhardt, possuem a dupla função de apresentar de um modo ideal o conteúdo interior do tempo e do mundo e transmiti-lo à posteridade como um testemunho imperecível<sup>1</sup>. Além disso, e apesar da “idealidade” com que o artista transmite sua visão de mundo, Burckhardt afirma que:

Há duas coisas fundamentais que os grandes homens enxergam sempre com absoluta clareza; em primeiro lugar, descobrem em todos os momentos a situação real das coisas e dos possíveis recursos de poder e, em segundo lugar, não se deixam cegar pelas simples aparências, nem se aturdir pelos estrépitos do momento (BURCKHARDT, *Reflexiones...*, p. 291).

Essa ideia que apreendemos com Burckhardt, de que o grande artista mergulha seu olhar no interior de seu tempo e de seu mundo e traduz com sua arte, de modo imperecível, a realidade das coisas que experimenta e que, além disso, é capaz de enxergar a situação real dos recursos de poder, se evidencia em inúmeras passagens da vida e da obra de Fela. De acordo com Olaniyan, o afrobeat capturou precisamente o espírito de sua época, em todas as suas contradições entorpecentes, e se manteve como “a música por excelência daquele período de descolonização fracassada e de modernidade ambígua, conhecido como pós-colonial” (OLANIYAN, *Arrest...*, p. 49). Identificamos audácia e perspicácia singulares na maneira com que Fela aborda as relações de poder em sua arte e através de seus discursos, como podemos constatar a partir desse registro de Carlos Moore, por exemplo:

Todos nós concordamos que a África do Sul é um regime fascista, anti-negro, de supremacia branca. Todos nós sabemos disso. Mas, analise bem a questão. Pergunte a si mesmo: os chamados Estados independentes da África são melhores do que o regime do apartheid na África do Sul? O que você acha? Bom. Vou dizer o que eu acho.

---

<sup>1</sup> Cf. BURCKHARDT, *Reflexiones...*, p. 270.

Por mim, eu acho que nossos Chefes de Estado na realidade são piores que os da África do Sul! Pelo menos, os líderes sul-africanos são diretos. Os brancos odeiam os negros e querem exterminá-los. Ponto final. Mas, nossos Chefes de Estado, que são negros, nos dizem que eles querem nos proteger. São esses estados africanos neocoloniais e reacionários que promovem o genocídio do seu próprio povo negro indiscriminadamente. O Imperador Bokassa, ele não é negro? O General Olusegun Obasanjo, ele não é negro? E todos os marionetes africanos reacionários, eles não são negros? Então, como é que podem sair por aí condenando o apartheid da África do Sul, enquanto eles estão fazendo exatamente a mesma coisa contra seus próprios cidadãos inocentes nos países em que mantêm o poder? Oh, cara, a África não está unida em tudo! *Africa na wa-o* (MOORE, *Fela...*, p.155)!

É importante observar também como se dá a formulação artística dessa reflexão política, dessa denúncia que revela a violência perpetrada pelos líderes do governo, identificados por Fela como chefes de Estado reacionários. Uma ideia do horror promovido pela violência desses Estados africanos pós-coloniais, de acordo com Fela, se expressa na letra de *Sorrow, tears and blood*:

Tá todo mundo metendo o pé.  
Tá todo mundo vazando já.  
Tem gente que perdeu uma grana.  
Tem gente que quase morreu.  
Tem quem acabou de morrer.  
A polícia tá aí,  
o exército tá aí,  
tão dando um sacode.  
Confusão em toda parte.  
Uns minutinhos mais tarde,  
fica tudo quieto de novo.  
A polícia vai embora.  
O exército some.  
Mas, deixam a tristeza, as lágrimas e o sangue:  
é a marca registrada tradicional deles.  
(OLANIYAN, *Arrest...*, p. 95).

Com efeito, Fela soube captar a vigência de uma crise de valores em seu tempo e em sua terra que, no entanto, ele só pôde apreender em decorrência de uma turnê pelos Estados Unidos, realizada com sua banda – na época, *Koola Lobitos* – entre 1969 e 1970. Até então, ele entendia que os africanos não possuíam história: “nós somos escravos” (MOORE, *Fela...*, p. 84). De acordo com Tejumola Olaniyan, entretanto, mesmo antes da turnê, Fela já pensava em sua música como a portadora de uma especificidade cultural africana, a partir de questões acerca da cultura, da identidade e

das relações entre a África e o mercado mundial das culturas<sup>2</sup>. Mas, Olaniyan também afirma que:

Foi nos Estados Unidos que seu nacionalismo cultural experimental de um ano e meio anterior foi vigorosamente catalisado e definitivamente formado. Este processo se iniciou a partir de suas próprias deduções e observações imediatas sobre a sociedade americana e sua infraestrutura, bem antes dele ter sido introduzido na política dos direitos civis e do nacionalismo afro-americano (OLANIYAN, *Arrest...*, p.25).

Falando em termos gerais sobre o processo de formação do artista, que culmina na criação do afrobeat, há dois momentos que devemos apreender: o contato com Sandra Isidore, militante do Partido Panteras Negras, e a leitura da *Autobiografia de Malcolm X*. Para Olaniyan, Fela absorveu três lições principais da leitura do livro de Malcolm: a primeira é a afirmação de que o conhecimento é uma força; a segunda propõe a declaração da verdade, a qualquer custo, contra o poder instituído; e a terceira consiste em defender e cultivar a unidade e as relações culturais e políticas pan-africanas<sup>3</sup>. Para compreender o pan-africanismo de um modo geral, seguimos a definição de Olaniyan:

O Pan-africanismo – uma concepção filosófica baseada na convicção de que os povos de ascendência africana compartilham laços comuns, experiências históricas e objetivos, e que, portanto, devem se unir para conquistar tais objetivos – é inerentemente político em orientação e articulação. Desde os vários congressos pan-africanos a partir de 1900 até as atividades de figuras como Edward Wilmot Blyden (1832-1912), Marcus Garvey (1887-1940) e W. E. B DuBois (1868-1963) e especialmente até a influência generalizada do infatigável George Padmore com seu livro clássico, *Pan-africanismo e comunismo* (1956), a ênfase do pan-africanismo foi política enquanto tal; ou seja, a luta pela independência contra a ordem colonial, pela soberania do Estado e, além disso, pela invenção de instituições e técnicas de governabilidade efetiva direcionadas ao avanço dos interesses dos negros na modernidade (OLANIYAN, *Arrest...*, p.77).

Em relação à Sandra Isidore, Fela afirma que a *Autobiografia de Malcolm X* foi presente dela. A convivência com Sandra reforça o aprendizado das leituras de Malcolm X e o desenvolvimento de sua atitude crítica; foi ela quem lhe “educou”, falando sobre a

---

<sup>2</sup> Cf. OLANIYAN, *Arrest...*, p. 24.

<sup>3</sup> Cf. *ibid.*, p. 31-32.

África, conversando sobre política e sobre história, ensinando-lhe o que sabia: sem ela, Fela não estaria completo<sup>4</sup>:

Quem era eu? Foi na América que eu vi que estava cometendo um erro. Eu não me conhecia. Eu percebi que nem eu nem minha música estávamos na direção certa. Eu voltei para casa com a intenção de transformar todo o sistema. [...] Assim que voltei para casa, comecei meu discurso. Eu decidi transformar minha música. E minha música começou a se transformar de acordo com o modo que eu experimentava a vida e a cultura do meu povo (MOORE, *Fela...*, p. 89).

Assim, começa a se intensificar o antagonismo de Fela contra a política de Estado pós-colonial nos países africanos e, especialmente, na Nigéria, onde a elite dominante reproduzia, em seu trato com a população e com os valores das sociedades tradicionais, uma atitude eurocêntrica, caracterizada pelo acúmulo de capital, pelo desenvolvimento industrial, pelo fomento de uma cultura de massa e pela hegemonia religiosa do cristianismo e do Islã, por exemplo, em detrimento do interesse pela busca da autenticidade dos valores africanos. Fela, por sua vez, de ascendência yorùbá, começa a buscar em suas próprias raízes os elementos com os quais pudesse se fortalecer para promover a renovação dos valores dominantes em sua sociedade:

Para o yorùbá, o sentido de se tornar civilizado e inteligente implica em ter os olhos “abertos”. “*La oju*,” que literalmente significa “abrir os olhos,” é ser perspicaz, civilizado, culto, esclarecido. Fela se apropria dessa cosmovisão cultural e a transforma no princípio organizador de sua estética pedagógica, na qual a tarefa do pedagogo é “abrir” os olhos do povo; isto é, educá-lo, elevar sua consciência e suspender o véu que encobre sua opressão, de modo que ele possa resistir. Deixo aqui, portanto, a última palavra com Fela: “eu abri os olhos do povo para a opressão em nosso continente. As pessoas sabem que eu fiz isso. Sou honesto e coerente. Basta.” (OLANIYAN, *Arrest...*, p. 156).

Música e coletividade, com efeito, são termos que se correspondem de um modo fundamental segundo a experiência da grandeza em Fela Kuti. O afrobeat é inventado e se desenvolve em função de um combate pela coletividade. Em Burckhardt, quando ele relaciona a experiência da grandeza à música, considerada especialmente como música instrumental, também afirma seu caráter enigmático, ressaltando a potência musical de exprimir uma imagem da interioridade humana, mais ou menos na mesma relação que o

---

<sup>4</sup> MOORE, *Fela...*, p. 85

jovem Nietzsche estabelece entre a música dionisíaca, como expressão imediata do mundo como coisa em si, e as artes apolíneas, as artes das belas formas, a epopéia, a escultura e a pintura, como representações das aparências do mundo dos fenômenos<sup>5</sup>.

A posição da música é algo maravilhoso e enigmático. A poesia, a escultura e a pintura expõem e representam a elevada vida humana; a música, ao contrário, é uma imagem dela. É como um cometa que circunda a vida humana, em uma órbita gigantescamente ampla e alta e que de repente se precipita tão perto dela, como quase nenhuma outra arte, interpretando o mais íntimo do homem. Assim, é uma matemática fantástica, como a alma mesma, infinitamente distante e, no entanto, familiar e íntima. Sua ação é (quando é música verdadeira, naturalmente) tão grande e tão direta, que o sentimento de gratidão pergunta imediatamente pelo autor e proclama involuntariamente sua grandeza. Os grandes compositores figuram inquestionavelmente entre os maiores homens (BURCKHARDT, *Reflexiones...*, p. 283-284).

O afrobeat mobilizou um combate pela coletividade que pode ser compreendido em termos de uma crise que supõe a necessidade de uma renovação dos valores dominantes na sociedade nigeriana no período pós-colonial – marcado por sucessivos golpes de Estado, por uma longa ditadura militar, pela corrupção e pela hegemonia política, ideológica e religiosa do Islã e do cristianismo. Existe em Fela uma preocupação com um choque entre culturas que pode levar à aniquilação dos valores tradicionais das sociedades africanas. Com efeito, a ideia desse choque, em relação à constituição da grandeza desse artista, pode ser compreendida a partir de sua crítica à industrialização, ao capital e à ciência como valores característicos da civilização ocidental:

Industrialização? Não precisamos disso, a não ser de uma industrialização à moda africana. Foi o que eu lhes disse<sup>6</sup>. Tecnologia, industrialização, a máquina, tudo isso trouxe uma perda de respeito progressiva pela vida, pela natureza, pelo meio ambiente em que vivemos, cara. E os africanos cultuam a natureza e a vida. A tecnologia está matando as coisas espirituais. Agora, como é que isso pode ser chamado de modernização? Não, cara. Isso é regressão. O homem branco está nos deixando perdidos. O caminho certo é o dos nossos ancestrais: tecnologia tradicional ou *naturalogia*. É o único caminho viável. É, é o que eu acredito. Sabe o que viável significa? Significa *vida*, cara. Vida! [...] Você vê, cara, algumas pessoas acreditam que poder é dinheiro. Quando você é rico; quando você tem

<sup>5</sup> A interpretação nietzschiana da metafísica da música será abordada mais adiante.

<sup>6</sup> Esta citação é um relato de uma conversa entre Fela e os líderes estudantis das universidades de Legon, Winneba, Kumasi e da Costa do Cabo, em Ghana (MOORE, *Fela...*, p. 145).

muitos carros; quando tem belas casas; quando tem muitas mulheres para exibir... mas, isso não é poder. Poder é *conhecimento*. Quem tem conhecimento utiliza bem o poder. Conhecimento não é tecnologia. Conhecimento é poder no sentido cósmico; é ritmo, sabe. Quando você começa a ter ritmo, começa a conhecer as coisas. [...] A ciência está fazendo o mundo ficar cada vez mais caro. Quando a ciência lança um novo aparelho, ele custa mais do que os outros. As pessoas têm que ganhar mais para comprar. Então, a ciência está tornando o mundo mais difícil, mais complexo. Faz as pessoas correrem mais. O que precisamos é descansar mais, conversar mais, andar mais, transar mais e aproveitar mais as coisas da vida. Há um limite para o que os europeus chamam de desenvolvimento industrial e tecnológico (MOORE, *Fela...*, p. 150-151).

Neste sentido, podemos observar que há uma relação entre a crítica de Fela à industrialização e à ciência e as críticas de Burckhardt e Nietzsche à modernidade, conforme a colocação de Ernani Chaves, segundo a qual, “todo Estado, toda forma de sociedade que não se organize em torno dos ‘ideais’ da ‘cultura’, representa um perigo para a ideia mesma de ‘cultura’ e, por isso, precisa ser severamente criticado” (CHAVES, *Cultura...*, p. 53). E assim, por exemplo, de um modo análogo, o jovem Nietzsche apresenta em sua *IV Consideração extemporânea, Wagner em Bayreuth*, uma reflexão sobre a sociedade moderna, no que diz respeito a sua relação com a coletividade e com a emergência da arte moderna:

Assim como essa sociedade soube, através do uso mais cruel e mais hábil de seu poder, tornar o mais despossuído, o povo, sempre mais dócil, humilde e estranho a si próprio, e soube criar, a partir dele, o moderno “trabalhador”, ela também soube subtrair do povo o mais grandioso e o mais puro, o que este produz a partir de uma necessidade profunda e que comunica, como verdadeiro e único artista, generosamente de sua alma – seu mito, seu canto, sua dança, suas criações de linguagem –, para destilar de tudo isso um remédio voluptuoso contra o esgotamento e o tédio de sua existência: a arte moderna (WB/WB, §8).

O que a crítica do jovem Nietzsche aborda como aquilo que foi subtraído pela modernidade, ou seja, aquilo que tem o poder de exprimir a grandiosidade da cultura de um povo, como mito, canto, dança ou linguagem, corresponde, precisamente, à mesma potencialidade artística que eclode com a criação do afrobeat; algo que, de certa forma, também evoca o caráter enigmático de uma grande obra de arte, de acordo com Burckhardt, e que, a meu ver, deve ser considerado como o elemento trágico de uma cultura, ou seja, seu aspecto autoafirmativo, um sentimento de plenitude de todas as forças em jogo no processo de criação artística, sua potência de transformação do caos

em um ideal estético – pois, de acordo com Nietzsche: “idealizar *não* consiste, como ordinariamente se crê, em subtrair ou descontar o pequeno, o secundário. Decisivo é, isto sim, ressaltar enormemente os traços principais, de modo que os outros desapareçam” (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §8).

O processo de criação, tal como Fela o descreve, lembra o “estado de ânimo musical” identificado pelo jovem Nietzsche em Schiller e que ele usa para descrever o processo de criação do artista dionisíaco, com a manifestação da música na alma do artista, como a condição de possibilidade para a produção de imagens e conceitos<sup>7</sup>. Com efeito, Fela explica o seguinte:

Veja só, quando você está sentado como um músico, você tem sons diferentes entrando na sua cabeça, cara. Você escuta tantas coisas! Então, você tem de selecionar o que é melhor de dentro da sua mente. A decisão é só sua. Então, para decidir quais são os melhores sons, é um desenvolvimento mental. Pois, a mente pode escolher o que não é bom, algo que não vai atrair as pessoas. A mente está no controle o tempo todo. Sim, a espontaneidade existe, porque é assim que os diversos sons chegam para você (MOORE, *Fela...*, p. 260).

## 2) A sensação autêntica

Falando a respeito da música dos mestres alemães e, especialmente, da música de Wagner, o jovem Nietzsche chama a atenção para a vigência de uma sensação autêntica, correspondente à experiência de um retorno à natureza, capaz de fomentar uma espécie de redenção da própria sociedade moderna.

Se agora, em uma humanidade a tal ponto ferida, soasse a música de nossos mestres alemães, o que propriamente seria ouvido? Justamente a *autêntica sensação*, hostil a toda convenção, a todo distanciamento e incompreensão artificial entre os homens: essa música é um retorno à natureza e, ao mesmo tempo, a purificação e metamorfose da natureza; pois foi na alma dos homens mais amorosos que nasceu a necessidade desse retorno, e *na sua arte ressoa a natureza metamorfoseada em amor* (WB/WB, §5).

Essa sensação autêntica proporcionada pela música é a linguagem da natureza restaurada no próprio ser humano e se contrapõe à sensação inautêntica dominante na sociedade moderna<sup>8</sup>, e que parece vigorar até os dias de hoje. Com efeito, somos

---

<sup>7</sup> Cf. GT/NT, §5.

<sup>8</sup> Cf. WB/WB, §11.

levados a nos perguntar em que medida permanecemos tão modernos quanto os contemporâneos do jovem Nietzsche, de acordo com a seguinte observação:

Quando, nas cidades populosas, vejo passarem multidões com expressão de apatia ou de pressa, sempre me digo: eles não devem estar se sentindo à vontade. Mas para eles a arte existe apenas para que se sintam ainda menos à vontade, ainda mais apáticos e desorientados, ainda mais apressados e ávidos. Pois a *sensação inautêntica* os cavalga, os adentra incessantemente e não permite que admitam sua própria miséria; se querem falar, a convenção lhes cochicha algo ao ouvido e lhes faz esquecer o que realmente queriam dizer; se querem se entender uns com os outros, seu entendimento é paralisado como por sortilégio, de modo que chamam felicidade o que para eles é infelicidade e forjam deliberadamente alianças para seu próprio infortúnio. Assim se encontram totalmente metamorfoseados e reduzidos à condição de escravos da sensação inautêntica, escravos desprovidos de vontade (WB/WB, §5).

Se efetuarmos uma genealogia da sensação inautêntica no pensamento de Nietzsche, encontraremos o foco de sua proveniência na resistência socrática ao espírito dionisíaco, que resultou na morte da tragédia grega, conforme a elaboração de *O nascimento da tragédia*: “Eis a nova contradição: o dionisíaco e o socrático, e por causa dela a obra de arte da tragédia grega foi abaixo” (GT/NT, §12). Conforme essa contradição, a consciência deve assumir o papel de força criadora, enquanto o instinto assume a função de crítico. A ideia de que não se deve criar apenas por instinto, ao contrário do que foi afirmado a respeito de Ésquilo e de Sófocles, que criavam por instinto, e a premissa de que tudo deve ser consciente para ser belo se complementam na moral normativa da estética socrática:

Enquanto, em todas as pessoas produtivas, o instinto é justamente a força afirmativa-criativa, e a consciência se conduz de maneira crítica e dissuasora, em Sócrates é o instinto que se converte em crítico, a consciência em criador – uma verdadeira monstruosidade *per defectum* [por deficiência] (GT/NT, §13)!

### **3) Entusiasmo, Dioniso e alegria**

Há um mistério em torno dessa ideia de sensação autêntica como linguagem da natureza restaurada no homem, que nos leva a pensá-la em relação à ideia de entusiasmo, tal como aparece poeticamente formulada em Hölderlin:

O homem que na vida não tenha sentido em si, ao menos uma vez, a beleza pura e plena, as forças de seu ser brincarem umas com as outras como as cores do arco-íris, que nunca fez a experiência de que é somente nas horas de entusiasmo que tudo concorda interiormente, esse homem jamais acolherá a dúvida filosófica. Pois seu espírito não é feito para nenhuma desconstrução e, muito menos, para a construção (HÖLDERLIN, *Hipérion, ou, O eremita na Grécia*, p. 99).

Partindo do pressuposto de que essa experiência do entusiasmo, que pode ser traduzida como a sensação de plenitude que resulta da harmonia dos impulsos vitais do ser humano, é também a condição de possibilidade de toda criação artística, podemos afirmar que a sensação autêntica também coincide com uma espécie de embriaguez que estimula imediatamente a própria criação artística. Nesse sentido, podemos investigar também de que modo a sensação autêntica está relacionada com a experiência dionisíaca, desde sua primeira formulação em *O nascimento da tragédia*.

Para tratar da relação entre o dionisíaco e a sensação autêntica, devemos partir da concepção da metafísica de artista, segundo a qual a vida em si mesma é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria, apesar de todas as mudanças do mundo dos fenômenos<sup>9</sup>. Ela gera um consolo metafísico que está relacionado a uma experiência de alegria proporcionada pela tragédia grega, através da música e do canto do coro trágico, pois a música na tragédia é considerada como a manifestação direta da verdadeira essência de todas as coisas, do mundo como coisa em si, ou, simplesmente, do mundo em si como vontade:

Todas as possíveis aspirações, excitações e exteriorizações da vontade, todos aqueles processos no interior do ser humano, que a razão atira no amplo conceito do sentimento, podem ser expressos através de um número infinito de melodias possíveis, mas sempre na universalidade da mera forma, sem a matéria, sempre unicamente segundo o em si, e não segundo o fenômeno, tal como a alma mais íntima deste, sem corpo. A partir dessa relação interior que a música mantém com a verdadeira essência de todas as coisas explica-se também que, ao soar qualquer música adequada a qualquer cena, ação, ocorrência, ambiente, ela parece descerrar-nos o sentido mais secreto destes e se apresente como seu comentário mais justo e claro: [...] Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno [...], porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno (GT/NT, §16).

---

<sup>9</sup> Cf. GT/NT, §7.

Se, em Burckhardt, a música é considerada como a imagem do que há de mais íntimo no homem, enquanto a poesia, a pintura e a escultura são representações da vida humana mais elevada (BURCKHARDT, *Reflexiones...*, p. 283), de acordo com o jovem Nietzsche a música é a cópia imediata da coisa em si, ao passo que as artes plásticas se configuram como a cópia das coisas singulares, dos fenômenos. A música é o elemento dionisíaco da tragédia. A alegria com o trágico é também um consolo metafísico, de acordo com *O nascimento da tragédia*:

A alegria metafísica com o trágico é a transposição da sabedoria dionisíaca instintivamente inconsciente para a linguagem das imagens: o herói, a mais elevada aparição da vontade, é, para nosso prazer, negado, porque é apenas aparência, e a vida eterna da vontade não é tocada de modo nenhum por seu aniquilamento (GT/NT, §16).

Desse modo, a sensação autêntica é metafísica e nasce como a alegria gerada pela música dionisíaca. Se é possível restaurar a natureza no ser humano, é porque a música dionisíaca, como cópia imediata da verdadeira essência de todas as coisas, revela o ser humano a si mesmo como parte da natureza, ela reintegra o ser humano à natureza em sua totalidade, através de um “sentimento místico de unidade” (GT/NT, §2).

#### 4) A embriaguez

Agora, gostaria de estabelecer uma relação entre a sensação autêntica, como experiência metafísica proporcionada pela música dionisíaca, e a concepção da embriaguez, segundo Nietzsche. No entanto, me parece que agora convém substituir o termo característico da *IV Consideração extemporânea*, “sensação autêntica”, compreendido então, de acordo com nossa reflexão, como a alegria metafísica gerada com o trágico, por “sentimento trágico”, conforme o registro de *Crepúsculo dos ídolos*. Essa substituição tem como fundamento a relação que tanto a sensação autêntica e o dionisíaco, na perspectiva da metafísica de artista, quanto o sentimento trágico, segundo a formulação de *Crepúsculo dos ídolos*, assumem com a ideia de natureza. Vimos, em primeiro lugar, que a sensação autêntica é a linguagem da natureza restaurada no homem<sup>10</sup>. Em segundo lugar, o dionisíaco, de acordo com *O nascimento da tragédia*, também se revela como linguagem da natureza restaurada pela música na tragédia, já

---

<sup>10</sup> Cf. WB/WB, §11.

que é formulado, então, como um impulso artístico da natureza<sup>11</sup>, isto é, do mundo como coisa em si. Por último, de acordo com *Crepúsculo dos ídolos* (1888), a natureza – que já não é mais pensada em termos metafísicos, ou seja, a partir de uma oposição de princípios antagônicos, como, por exemplo, fenômeno e coisa em si, aparência e essência; isenta dos conceitos de culpa e de castigo, isenta de uma ordem moral do mundo – é caracterizada pela inocência do vir-a-ser<sup>12</sup>, assim como o trágico corresponde fisiologicamente, isto é, no corpo do criador, a um sentimento caracterizado como o eterno prazer do vir-a-ser:

A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento *trágico*, que foi mal compreendido tanto por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. [...] O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inescapabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isso* chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta *trágico*. Não para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante sua veemente descarga – assim o compreendeu Aristóteles –: mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir-a-ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir* (GD/CI, “O que devo aos antigos”, §5)...

Experimentar em si mesmo, no próprio corpo, esse eterno prazer do vir-a-ser também é uma forma de embriaguez. A própria embriaguez é considerada como a condição fisiológica de toda atividade de criação ou de contemplação estética. “O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo de energia e de plenitude” (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §8). No caso do músico, considerado como artista dionisíaco, todo seu “sistema afetivo”, todo seu *corpo*, entra em atividade; todos os sentidos, todos os músculos, todos os órgãos, querem se expressar na criação artística, propriamente como dança, mímica, ou atuação. Entretanto, algumas partes do sistema são imobilizadas, principalmente o sistema muscular, de modo que o músico não representa com o corpo inteiro tudo que sente<sup>13</sup>.

Com isso, procurei mostrar como as ideias de sensação autêntica, experiência dionisíaca, alegria, entusiasmo e embriaguez, estão relacionadas, de acordo com o pensamento de Nietzsche, na produção de uma filosofia do trágico.

<sup>11</sup> Cf. GT/NT, §2.

<sup>12</sup> Cf. GD/CI, “Os quatro grandes erros”, §7.

<sup>13</sup> Cf. GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §10.

### 5) O trágico e a grandeza

Admitindo que a tônica da reflexão nietzschiana sobre a música é a abordagem de sua relação com o trágico e que, em Burckhardt, a análise da grandeza também passa pela interpretação da música e pelo estudo da vida e das obras dos grandes compositores, veremos que é possível estabelecer também uma relação entre o trágico e a experiência da grandeza, a partir de Burckhardt e Nietzsche. De acordo com *Crepúsculo dos ídolos*, a sensação de plenitude, ou o sentimento de abundância das forças vitais, ou, simplesmente, a embriaguez, é uma das principais características em jogo na concepção de uma experiência trágica e, ao mesmo tempo, é algo que se dá necessariamente na vida dos grandes homens. Assim como o artista trágico, o grande indivíduo age imbuído de um acúmulo de forças, de impulsos criativos, ele cria, na medida em que é, em si mesmo, o próprio prazer do vir-a-ser; ele é um gênio; pode-se dizer que ele age, de acordo com Nietzsche, sob o efeito de uma condição fisiológica básica, a embriaguez.

Os grandes homens, como as grandes épocas, são materiais explosivos em que se acha acumulada uma tremenda energia; seu pressuposto é sempre, histórica e fisiologicamente, que por um longo período se tenha juntado, poupado, reunido, preservado com vistas a eles – que por um longo período não tenha havido explosão. Se a tensão no interior da massa se tornou grande demais, o estímulo mais casual basta para trazer ao mundo o “gênio”, o “ato”, o grande destino. [...] Os grandes indivíduos são necessários, o tempo em que aparecem é casual; o fato de quase sempre dominarem seu tempo ocorre por serem mais fortes, mais velhos, porque durante mais longo tempo se juntou com vistas a eles. [...] O grande homem é um fim; a grande época, a Renascença, por exemplo, é um fim. O gênio – em obra, em ato – é necessariamente um esbanjador: no fato de ele *gastar tudo* está sua grandeza... O instinto de autoconservação é como que suspenso; a violenta pressão das forças que fluem não lhe permite nenhum cuidado ou prudência (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §44).

Além disso, a grandeza também implica em um determinado imoralismo. De acordo com Nietzsche, a moral dos modernos seria desprezada, por exemplo, na Renascença, a última grande época. Talvez ele avalie dessa forma, em função do valor que confere a César Borgia (1476 – 1507), “um homem mais elevado” (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §37), que, segundo Burckhardt, era um “grande criminoso” (BURCKHARDT, *A cultura do renascimento na Itália – um ensaio*, p. 133).

Além disso, ele também aprecia o pintor Rafael (1483 – 1520), como um artista pleno, dionisíaco, que também afirmou sua existência, espelhando em suas obras a sua própria perfeição; “Rafael dizia Sim, Rafael *fazia* Sim” (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §9). Considerando a fraqueza dos valores morais da modernidade, ele faz a seguinte comparação:

As épocas fortes, as culturas *nobres* veem como algo desprezível a compaixão, o “amor ao próximo”, a falta de amor-próprio e de si próprio. – As épocas devem ser medidas conforme suas *forças positivas* – e nisso a época do Renascimento, tão pródiga e tão rica em fatalidade, surge como a última *grande* época e nós, modernos, com nosso angustiado cuidado-próprio e amor ao próximo, com nossas virtudes de trabalho, despreensão, legalidade, cientificidade – acumuladores, econômicos, maquinais –, como uma época *fraca*... Nossas virtudes são determinadas, *provocadas* por nossa fraqueza (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §37)...

Burckhardt, por sua vez, introduz o princípio de que “os grandes homens estão dispensados de acatar as leis morais comuns” (BURCKHARDT, *Reflexiones...*, p. 301). Os grandes, ou seja, os indivíduos que trabalham pelo interesse de uma coletividade, que, por sua vez, lhes confere grandeza, poder e “esplendor”, estabelecem com as leis morais uma relação própria, diferente das relações que os homens comuns estabelecem. Havendo a necessidade de se cometerem crimes, de se violarem tratados políticos, por exemplo, os grandes são perdoados, já que o que está em jogo é o bem da coletividade – de um povo, de um Estado, ou de uma cultura. Por causa da intensidade da natureza afetiva dos grandes, Burckhardt também afirma que:

[Os grandes] são liberados para exteriorizarem suas paixões abertamente, por intuição de que o processo vital se desenvolve neles com muito mais força e violência do que nos homens normais e comuns. Podem ser desculpados também, em parte, por diversas tentações e pela impunidade. É preciso acrescentar nisso a afinidade inegável entre o gênio e a loucura (BURCKHARDT, *Reflexiones...*, p. 302).

Além da embriaguez, como condição fisiológica dos grandes, e de seu imoralismo, a guerra é uma “virtude” que também constitui sua natureza de um modo imprescindível. A inimizade e o antagonismo são condições vitais ao florescimento e à formação dos grandes. De acordo com Nietzsche, é apenas no antagonismo que o

grande se torna, e se sente, necessário<sup>14</sup>. Mas essa inimizade e esse antagonismo também devem ser considerados na perspectiva da interioridade do indivíduo, ou seja, é uma guerra que também se experimenta em si mesmo. O grande deve compreender o valor da inimizade:

Não agimos de modo diferente em relação ao inimigo “interior”: também aí espiritualizamos a inimizade, também aí compreendemos o seu *valor*. Somos *fecundos* apenas ao preço de sermos ricos em antagonismos; permanecemos *jovens* apenas sob a condição de que a alma não relaxe, não busque a paz... [...] Renunciamos à vida *grande*, ao renunciar à guerra (GD/CI, “Moral como antinatureza”, §3)...

O antagonismo é a dinâmica em que se apoia toda a concepção nietzschiana do trágico; está na raiz de sua filosofia, sendo elaborado pela primeira vez como a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco, na perspectiva da metafísica de artista; ou seja, o antagonismo surge no pensamento de Nietzsche como princípio metafísico e é arrematado, de certo modo, como um dado psicofisiológico, cujas implicações estéticas, filosóficas e morais, sob a forma de obras e ações, servem como sintomas para a avaliação das forças em jogo no processo de sua efetivação dinâmica no ser humano; ou seja, é o antagonismo como marca do condicionamento trágico no interior do ser humano, cujo ápice é o momento em que ele aprende a dizer Sim ao próprio antagonismo – é assim que o antagonismo, ou a guerra, se torna indispensável na *formação* dos grandes; “a guerra educa para a liberdade. [...] [E] liberdade significa que os instintos viris, que se deleitam na guerra e na vitória, predominam sobre outros instintos, os da ‘felicidade’, por exemplo” (GD/CI, “Incursões de um extemporâneo”, §38). Então, a partir daí, quando ele se eleva ao *páthos* afirmativo por excelência, aprendendo a dizer Sim aos aspectos sombrios e solares da existência, às contradições da vida, às ascensões e aos ocasos, ele se torna em si mesmo um criador, experimentando em si mesmo o eterno prazer do vir-a-ser.

\*\*\*

Assim, a partir das noções de embriaguez, imoralismo e antagonismo, compreendidas como aspectos determinantes da grandeza de um indivíduo, cuja formação e cujos feitos nos autorizariam a denominá-lo, ao mesmo tempo, como um

---

<sup>14</sup> Cf. GD/CI, “Moral como antinatureza”, §3.

herói e um artista trágico, no sentido nietzschiano, como podemos demonstrar que Fela, como um grande artista, é um caso de exceção da história, capaz de influenciar na formação dos valores de uma cultura que se constitui pelo devir de uma experiência negra no mundo? E qual sua relação, por conseguinte, com a formação da cultura brasileira?

Difícilmente poderíamos defender a tese de que Fela é um artista trágico na acepção plena do sentido nietzschiano. Com efeito, não há uma identificação radical entre o homem e a obra nesse caso. Os valores que o afrobeat institui são estritamente antagônicos ao modelo de sociedade africana pós-colonial, carregado, por um lado, de uma forte influência ocidental e, por outro, de uma forte influência do mundo árabe. Especialmente, no que diz respeito ao combate contra o cristianismo e ao islã, *Shuffering and shmilling* estabelece uma crítica da adesão africana aos seus princípios, como podemos observar a seguir:

Vocês, que são africanos, ouçam-me, por favor, como africanos.  
E vocês, que não são africanos, ouçam-me com a mente aberta.

Se você sofre neste mundo,  
o problema é seu mesmo.  
Eu falo:  
o problema é seu.

Quero que todos vocês, por favor,  
desliguem o pensamento dessa parafernália musical  
e levem para dentro de qualquer igreja maldita,  
para dentro de qualquer mesquita maldita,  
incluindo as malditas igrejas evangélicas!

Sofrer aqui no mundo.  
*Coro: Amém!*  
E desfrutar do paraíso.  
*Coro: Amém!*  
Os cristãos vão enganar você.  
*Coro: Amém!*  
*In spiritus hevinus.*  
*Coro: Amém!*  
Os muçulmanos vão te sacanear.  
*Coro: Amém!*  
*Alaahu akbar.*  
*Coro: Amém!*

Abre o olho e olha em volta.  
O Arcebispo tá cheio da grana,  
o Papa goza em alto luxo,

o Imã<sup>15</sup> quer do bom e do melhor.

*Coro:*

O Arcebispo curte muito a vida dele,

o Papa curte muito a vida dele,

o Imã curte muito a vida dele.

E o quê que você me diz, meu chefe?

O quê que você me diz, meu irmão?

(OLANIYAN, *Arrest...*, p.62-63)

Nessa canção de 1978, a crítica que se dirige ao ideal religioso da oposição vida/sofrimento e morte/recompensa está de acordo com a concepção nietzschiana do trágico, cujo significado mais radical foi expresso de uma forma bastante elucidativa em *Ecce homo*: “Dioniso *contra* o Crucificado” – uma fórmula que, para Deleuze, também assinala o verdadeiro antagonismo da filosofia de Nietzsche<sup>16</sup>. Entretanto, não podemos dizer que Fela superou definitivamente esta dicotomia imposta pela moral cristã, que, muito provavelmente, lhe influenciou por intermédio de seu próprio pai, o Reverendo Israel Oludotun Ransome-Kuti (1900 – 1955), um clérigo, músico da igreja e distinto educador<sup>17</sup>. Ao contrário do discurso que se apresenta em *Shuffling and shmilling*, no início dos anos 80, ele sustenta uma crença na oposição metafísico-moral que valoriza o espírito em detrimento do corpo:

A morte é uma coisa bela. Não tenha medo. Você se torna um espírito. Você deixa esse corpo material. Esse corpo é uma cela. Prende você. Não deixa você ir. É uma prisão. Mas, o homem não deve querer se livrar literalmente da sua existência. A libertação virá. Todos devem morrer, mereçam a libertação, ou não. Esse é um ponto. Mas, nem todos os homens vão para o mesmo lugar, quando morrem. Por que o homem deve morrer? Porque ele não pode existir realmente nesse corpo. O que se realiza é o espírito, eu acho. Eu suponho. Acho que a essência da vida é essa: ‘comer, beber e aproveitar, porque você pode morrer amanhã’. É isso que se deve fazer em primeiro lugar. Mas, antes de comer, beber e aproveitar, você tem que ser *feliz*. E antes de ser feliz, tem que fazer a felicidade das outras pessoas (MOORE, *Fela...*, p. 265-266).

Ao mesmo tempo, há uma ambiguidade nesse discurso, pois o imperativo da felicidade impõe uma realização em vida – aproveitar, ser feliz e promover a felicidade alheia. Isso ele concretiza com a música; seu afrobeat extrapola os limites da estética musical, integra o corpo, com a introdução essencial de um coro de dançarinas e

---

<sup>15</sup> Autoridade religiosa do culto islâmico.

<sup>16</sup> Cf. DELEUZE, *Nietzsche e a filosofia*, Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976, p. 11.

<sup>17</sup> Cf. OLANIYAN, *Arrest...*, p. 19.

cantoras nos espetáculos que apresentava; se reflete nas artes plásticas, com o trabalho do artista Lemi Ghariokwu nas capas de seus discos (OLANIYAN, *Arrest...*, p. 75); passa pelas tradições yorùbá, com a realização de oferendas aos orìṣà e aos antepassados antes de cada show em sua casa noturna, sugestivamente denominada como “santuário” (*Afrika Shrine*); transborda para o campo do pensamento e da política e, finalmente, se torna um estilo que se manifesta em todas essas atividades, de tal modo que é possível afirmar que uma cultura floresceu e declinou junto com seu criador – compreendendo “cultura”, de acordo com o jovem Nietzsche: “unidade de estilo” (apud MURICY, Nietzsche, crítico da cultura, p. 62). Assim, a grandeza de Fela Anikulapo-Kuti se constitui essencialmente a partir do fato de que ele foi o “modelo de uma extraordinária potência criadora de unidade cultural” (GIACOIA, *Organizar o caos: a experiência brasileira à luz da teoria da cultura de Nietzsche*, p. 149). Apesar da contradição sobre o valor do corpo, seu afrobeat permanece como um documento imperecível de autoafirmação fisiológica, com a tradução musical da plenitude e da diversidade de suas potências e de seus impulsos criativos; é testemunho de uma abundância de forças que, através do ritmo e dos sons, aponta diretamente para a vida, ao mesmo tempo que impele o pensamento no sentido de uma busca pelo fundamento da realidade e da autenticidade de uma experiência que podemos definir como cultura negra.

### Referências bibliográficas:

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do renascimento na Itália – um ensaio*. Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Reflexiones sobre la Historia Universal*. Trad. Wenceslao Roces Suárez, Mexico DF, Fondo de Cultura Económica, 1943

CHAVES, Ernani. Cultura e política: o jovem Nietzsche e Jakob Burckhardt. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, 09, p.41-66. 2000.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro, Editora Rio, 1976.

GIACOIA, Oswaldo. Organizar o caos: a experiência brasileira à luz da teoria da cultura de Nietzsche. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v.143, p.139-155, 2000.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Hipérion, ou, O eremita na Grécia*. Trad. Marcia C. de Sá Cavalcante, Petrópolis, Vozes, 1993.

IDOWU, E. Bolaji. *Olódùmarè: God in Yorùbá Belief*. Nova Iorque, Original Publications, 1995.

MOORE, Carlos. *Fela: this bitch of a life*. Chicago, Lawrence Hill Books, 2009.

MURICY, Katia. Nietzsche, crítico da cultura. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v.143, p.55-71, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Wagner em Bayreuth*. Trad. Anna Hartman Cavalcanti. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

OLANIYAN, Tejumola. *Arrest the music!: Fela and his rebel art and politics*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

Recebido em: 14/03/2013 – Received in: 03/14/2013

Aprovado em: 10/06/2013 – Approved in: 06/10/2013