

coleção | RELAÇÕES  
| INTERNACIONAIS

**O RESGATE DAS CIÊNCIAS  
HUMANAS E DAS  
HUMANIDADES ATRAVÉS DE  
PERSPECTIVAS AFRICANAS**

VOLUME IV

MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES

*Ministro de Estado* José Serra  
*Secretário-Geral* Embaixador Marcos Bezerra Abbott Galvão

FUNDAÇÃO ALEXANDRE DE GUSMÃO



*Presidente* Embaixador Sérgio Eduardo Moreira Lima

*Instituto de Pesquisa de  
Relações Internacionais*

*Diretor* Ministro Paulo Roberto de Almeida

*Centro de História e  
Documentação Diplomática*

*Diretora, substituta* Maria do Carmo Strozzi Coutinho

*Conselho Editorial da  
Fundação Alexandre de Gusmão*

*Presidente* Embaixador Sérgio Eduardo Moreira Lima

*Membros*

- Embaixador Ronaldo Mota Sardenberg
- Embaixador Jorio Dauster Magalhães
- Embaixador Gonçalo de Barros Carvalho e Mello Mourão
- Embaixador José Humberto de Brito Cruz
- Embaixador Julio Glinernick Bitelli
- Ministro Luís Felipe Silvério Fortuna
- Professor Francisco Fernando Monteoliva Doratioto
- Professor José Flávio Sombra Saraiva
- Professor Eiiti Sato

A *Fundação Alexandre de Gusmão*, instituída em 1971, é uma fundação pública vinculada ao Ministério das Relações Exteriores e tem a finalidade de levar à sociedade civil informações sobre a realidade internacional e sobre aspectos da pauta diplomática brasileira. Sua missão é promover a sensibilização da opinião pública a para os temas de relações internacionais e para a política externa brasileira.

HELEN LAUER E KOFI ANYIDHOHO  
(Organizadores)

**O RESGATE DAS CIÊNCIAS  
HUMANAS E DAS  
HUMANIDADES ATRAVÉS DE  
PERSPECTIVAS AFRICANAS**

VOLUME IV



Brasília - 2016

Direitos de publicação reservados à  
Fundação Alexandre de Gusmão  
Ministério das Relações Exteriores  
Esplanada dos Ministérios, Bloco H  
Anexo II, Térreo  
70170-900 Brasília-DF  
Telefones: (61) 2030-6033/6034  
Fax: (61) 2030-9125  
Site: [www.funag.gov.br](http://www.funag.gov.br)  
E-mail: [funag@funag.gov.br](mailto:funag@funag.gov.br)

**Equipe Técnica:**

Eliane Miranda Paiva  
Fernanda Antunes Siqueira  
Gabriela Del Rio de Rezende  
Luiz Antônio Gusmão  
André Luiz Ventura Ferreira  
Acauã Lucas Leotta  
Márcia Costa Ferreira  
Lívia Milanez  
Renata Nunes Duarte

**Projeto Gráfico:**

Daniela Barbosa

**Tradução:**

Rodrigo Sardenberg

**Programação Visual e Diagramação:**

Gráfica e Editora Ideal

Impresso no Brasil 2016

---

R433 O Resgate das ciências humanas e das humanidades através de perspectivas africanas  
/ Helen Lauer, Kofi Anyidoho (organizadores). – Brasília : FUNAG, 2016.

4 v. – (Coleção relações internacionais)

Título original: Reclaiming the human sciences and humanities through African perspectives

Descrição principal baseada no volume 4.

ISBN (v. 4) 978-85-7631-621-3

1. Literatura - África. 2. Poesia - África. 3. Cultura - África. 4. História - África.  
5. Cultura - África. 6. Teatro - África. 7. Música - África. 8. Línguas africanas. I. Lauer,  
Helen. II. Anyidoho, Kofi. III. Série.

CDU 301.19(6)

---

Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional conforme Lei nº 10.994, de 14/12/2004.

## ÍNDICE GERAL DA OBRA

### **VOLUME 1**

Seção 1: Examinando a produção do conhecimento como instituição social

Seção 2: Explicando ações e crenças

### **VOLUME 2**

Seção 3: Reavaliando o “desenvolvimento”

Seção 4: Medindo a condição humana

### **VOLUME 3**

Seção 5: Lembrando a História

Seção 6: “África” como sujeito do discurso acadêmico

Seção 7: Debatendo democracia, comunidade e direito

### **VOLUME 4**

Seção 8: Revisitando a Expressão Artística

Seção 9: Recuperando a Voz da Autoridade

Referências bibliográficas



## SUMÁRIO DO VOLUME 4

### SEÇÃO 8

#### REVISITANDO A EXPRESSÃO ARTÍSTICA

##### **Capítulo 69**

O tambor nostálgico: literatura oral e as possibilidades da poesia moderna ..... 2201

*Femi Osofisan*

##### **Capítulo 70**

Poesia Akan ..... 2231

*J. H. Kwabena Nketia*

Apêndice: A poesia dos tambores..... 2248

*J. H. Kwabena Nketia*

##### **Capítulo 71**

Pan-africanismo literário: o lugar da diáspora africana na educação e na consciência de intelectuais africanos ..... 2257

*Anne V. Adams*

## **Capítulo 72**

A metafísica e a política da representação de gênero nas artes da África..... 2281

*Esi Sutherland-Addy*

## **Capítulo 73**

Teatro de quem? África de quem? *The Road*, de Wole Soyinka, na estrada ..... 2311

*Biodun T. Jeyifo*

## **Capítulo 74**

História do teatro em Gana..... 2339

*James Gibbs*

## **Capítulo 75**

*Bobokiyi's Lament*: teatro e a experiência africana..... 2365

*Mohammed Ben Abdallah*

## **Capítulo 76**

A oportunidade do dramaturgo: nossas crianças como fonte na produção do teatro infantil ..... 2401

*Efua T. Sutherland*

## **Capítulo 77**

“A melhor tradição continua”: consumo do público e a transformação do teatro popular na Gana neoliberal..... 2421

*Jesse Weaver Shipley*

## **Capítulo 78**

Algumas razões para ensinar música popular africana na universidade..... 2467

*E. John Collins*



**Capítulo 79**

Onde está o compasso? Em busca da métrica na  
música africana ..... 2491  
*William Anku*

**Capítulo 80**

Como não analisar a música africana ..... 2535  
*Kofi Agawu*

**SEÇÃO 9****RECUPERANDO A VOZ DA AUTORIDADE****Capítulo 81**

Metáforas de finitude social e epistemológica em  
provérbios Ga ..... 2579  
*Mary Esther Kropp Dakubu*

**Capítulo 82**

A situação sociolinguística de línguas francas não nativas  
em Gana: inglês, hausa e pidgin ..... 2597  
*Kari Dako*

**Capítulo 83**

Ensino de línguas, voz crítica e a construção do  
conhecimento ..... 2617  
*Gordon S. K. Adika*

**Capítulo 84**

Revisitando a primeira língua na educação infantil  
em Gana multilíngue ..... 2635  
*Akosua Anyidoho*

## **Capítulo 85**

Lembrando da África: memória, restauração e renascimento africano ..... 2665

*Ngũgĩ wa Thiong'o*

Referências bibliográficas ..... 2695

**SEÇÃO VIII**  
**REVISITANDO A EXPRESSÃO ARTÍSTICA**



## CAPÍTULO 69

### O TAMBOR NOSTÁLGICO: LITERATURA ORAL E AS POSSIBILIDADES DA POESIA MODERNA<sup>1</sup>

*Femi Osofisan*

*Chorus-singers  
Beat the gong with your hand  
Do the dance with your feet...  
I, Uturu, am singing  
I, with voice better than musical  
boom  
My voice is gong's voice  
Let my chorus-singers respond.  
– Egudu and Nwoga (1971a, p.70)<sup>2</sup>*

*Dundun. Kalangu. Atumpan. Tabala. Aran: quem esculpiu o primeiro tambor no continente e em qual estação? E que miríade*

---

1 N.E.: Este capítulo apareceu originalmente na edição de 1988 da *Review of English and Literary Studies* vol. 5, n. 1 (Ibadan, Nigéria). Ele foi reproduzido com a autorização do editor da *Review* sob o mesmo título, como último capítulo de *The Nostalgic Tambor: Essays on Literature, Drama and Culture*, do autor, publicado pela Africa World Press (Trenton, Nova Jersey), em 2001, p. 311-335. Nós o incluímos aqui sob a orientação do autor que possui os direitos autorais e com gratidão pela generosidade do editor da Africa World Press.

2 Como bem o sabem os iniciados, o gongo sempre funciona como invocação para os tambores no momento do ritual: assim, o trecho aqui justifica seu papel como introdução a este artigo.

de nomes, que miríade de ecos: sua batida atravessa os longos séculos, inspirando poetas, cantadores e dançarinos, criando êxtase, tecendo uma nostalgia forte que não ficará em silêncio.

Pois o tambor foi o primeiro alfabeto do pensamento. Na verdade, trata-se de um truísmo tão grande que contestar isso é anunciar o dom da idiotice. Pois que homem inteligente ousará ficar em pé em público e declarar que desconhece este importante agente de cultura? O tambor foi o alfabeto primitivo e no seu estado de cognição desenvolvida, tornou-se o “tambor falante”, um correspondente, em termos de eloquência e eufonia potenciais, das terracotas de Nok e Ife, o *ekpu* de Oron. Produto de ciência e arte, fusão de tensão com onda sonora, o tambor proporcionou o primeiro paradigma para a forma de articulação artística, presidindo, como de fato presidiu, em ocasiões rituais e cerimoniais, voz de padre, de contador de histórias, cantor e coro, útero mnemônico de contato comunitário e de mediação estética.

Isto é o que raramente se reconhece: que a relevância do tambor como canal de comunicação se amplia além da sua aproximação fácil da voz humana – além das suas propriedades auditivas, ou seja – do seu simbolismo social e espacial inerente. Pois sabemos que se nossas sociedades não desenvolveram a capacidade de escrever como em outras sociedades, não foi porque não tínhamos os meios, mas sim porque essa mão de obra estava necessariamente deslocada dentro da lógica dos nossos setores manuais e sociais. O tambor era adequado para o trabalho de articulação intelectual numa época animista porque, pela sua forma e seu gênio singulares, representava uma síntese afetiva singular dos ideomotores da fonese e da iconografia, além das demandas funcionais da socialização.

Qualquer tambor africano também foi e continua sendo, essencialmente, um ícone; uma reunião sensorial de espaço e

gesto, de dança, imagem e música, de aspirações individuais e comunitárias, símbolo e som, expressa no relacionamento entre o molde fluido e plástico do cilindro (ou hemisfério) de madeira do tambor, as variáveis de tensão definidas pelas cordas elásticas, seu imenso movimento espacial resolvido em ondas de desenhos curvilíneos, juntamente com sua grande quantidade de possibilidades fonêmicas.

Por causa disto, como o tambor melódico também era um “personagem” no espaço, ele representava uma unidade tanto de cognição quanto de humanização, estética *porque* era intelectual, poética porque era comunitário. Portanto, pode-se argumentar de agora em diante que o desenvolvimento posterior de símbolos ideográficos autônomos ou para a comunicação ritual (por exemplo, Odu Ifa) ou social (por exemplo, numerais) era uma função de desintegração social – que esta fragmentação de uma unidade cognitiva básica nos seus elementos de composição de estrutura e *ethos* era, possivelmente, um reflexo da reorganização econômica da sociedade, das diferenciações cada vez mais rápidas entre os diversos níveis de produção e de classes sociais.

Mas a relevância original do tambor está na sua incorporação simbólica dos padrões existentes de fenômenos sociais e cosmogônicos, na sua abrangência como metáfora para a definição própria da comunidade no tempo e no espaço. Seus potenciais melódicos e miméticos, por exemplo, foram gerados por ritmos perceptíveis de forças da vida que, conforme Ernest Fischer (1963, p. 35) observou em *A Necessidade da Arte*, forneceram o primeiro impulso criativo, e se juntaram a eles:

Os ritmos orgânicos e inorgânicos da pulsação, da respiração, da relação sexual – a recorrência rítmica de processos ou elementos de forma e o prazer derivado destes, e, finalmente mas não menos

importante, ritmos de trabalho [...] desempenharam um papel importante [no nascimento da arte]. O movimento rítmico auxilia o trabalho, coordena o esforço e conecta o indivíduo com um grupo social.

Ainda assim, é importante enfatizar que este ritmo, que seria traduzido no ritmo da poesia, *era do tambor*: “É lógico”, argumenta Madame Ba (1973, p. 113)

que um povo que identifica a vida com o ritmo deve escolher se relacionar com ela através de modos de expressão rítmicos [...]. De acordo com um mito Dogon, a percussão foi a primeira arte e o tom-tom foi um instrumento de comunhão.

Kofi Awoonor, que estudou boa parte da poesia tradicional Ewe, afirma, em *Guardians of the Word* (1974), que a poesia entre os Ewe “está embutida nos seus tambores”, observando o fato de que cada um dos poetas que ele estudou tinha de fato “iniciado seu próprio tipo de tambor”<sup>3</sup>.

É evidente, portanto, que ao falar da literatura africana, tradicional ou moderna, nós estaremos evitando seu valor básico a não ser que levemos a sério este vínculo genérico com o dialeto do tambor<sup>4</sup>. Isto significará, por exemplo, que em vez de falar apenas da forma, nós também teremos que falar de *processo*, do estado de transformação do poema, consumado tanto na dança quanto na atuação<sup>5</sup>. De acordo com Senghor, “Eu sinto a Outra Pessoa,

---

3 N.E.: Kofi Awoonor comenta tradições democráticas e estadismo tanto nativos quanto no exterior no capítulo capítulo 58 desta coletânea.

4 Veja Christopher Caudwell (1937, p.13-18). A limitação na análise que, fora isso, é excelente, de críticos marxistas é causada porque os estudiosos europeus desconhecem algumas formas estéticas africanas, como o tambor falante, uma deficiência que este artigo tenta compensar.

5 Estou falando aqui especialmente da sua implicação espacial. Mas a relevância do processo artístico foi enfatizada pela primeira vez, até onde eu saiba, por Herbert M. Cole (1969), na sua discussão sobre arte *mbari*, quando ele escreveu: “Uma avaliação adequada de *mbari* deve [...] focar também na atividade, nos movimentos e processos que a tornam possível. Como podemos penetrar a natureza básica de artes africanas, os valores de expressão africana se permanecerem confinados por ideias



eu danço a Outra Pessoa, portanto eu sou,” (citado por Ba, 1973, p. 115) articulando num resumo gráfico a consciência existencial do africano.

É claro que Senghor exagera, mas fica evidente, entretanto, que, de agora em diante, temos que distinguir o oral não apenas em termos de variações verbais, de dispositivos retóricos, mas também, e de maneira mais importante, em termos de propriedades do tambor, de elementos percussivos como o movimento e a síncope, o ritmo, a harmonia e a dissonância, etc. Também não devemos buscar lógica em termos de concatenação discursiva, mas em termos de logística cumulativa, de *crescendo* e *diminuendo*, paralelos e contrastes, espírito e atmosfera, em vez de simples “raciocínio”.

Nem tudo isso está completo: a oralidade da literatura tradicional deve estender-se à propriedade iconômica do tambor, examinada nas suas dimensões espaciais, que se traduz diversamente nas tentativas de casamento entre símbolo e som, especialmente na poesia “ritual” e/ou na busca de correspondências entre as estruturas rítmicas internas do poema e suas possibilidades miméticas. Isso não é totalmente estático: finalmente, temos que considerar a oralidade em termos de propriedades comunitárias, ou seja, nos estímulos e na funcionalidade do próprio processo poético.

\*\*\*

O tambor que, ao incorporar dessa forma os elementos de música, dança e imagem na sua realidade mágica, deu origem à estrutura paradigmática e sintética da poesia oral, é o elemento

---

ocidentais do que se trata a arte? [...] Processo é diferente de forma e talvez seja mais importante. Ou, conforme Leroi Jones disse de maneira eloquente, “Caçar não se trata daquelas cabeças na parede “[...] O produto mbari é claramente secundário para o *processo mbari*”. Isto me parece uma abordagem lúcida a uma discussão de estética africana, especialmente nas suas implicações mais amplas.

outrora não reconhecido na essência dos nossos poetas modernos mais ousados. Vibrando com a força e a tirania de uma poderosa nostalgia, ele molda sua visão, impõe seu estilo e estabelece sua identidade com a cultura local.

Por causa disto, devido ao tom-tom irrepreensível, as ginásticas sintética e acústica dominantes observadas na poesia contemporânea e especialmente na poesia escrita nos idiomas europeus assimilados, não são idiosincrasias desumanas conforme os críticos ingenuamente acreditam, mas são, em vez disso, o resultado desta tentativa fascinante de invocar as origens primitivas da poesia no dialeto do tambor. Não é surpreendente que apenas poucas pessoas percebam isto. Na verdade, falamos alegremente de “imagens” e de “ritmo”, como se as imagens de animais e plantas não fossem a propriedade universal da poesia em todas as sociedades animistas, até mesmo pós-letradas, independentemente de serem africanas ou não e como se o único “ritmo” que pudesse ser adequadamente reivindicado como local não fosse o do tambor falante.

Não devemos perder nosso foco aqui. Minha preocupação neste artigo está relacionada com as tensões percussivas e esculturais das nossas criações modernas apenas porque é lá que está a ancestralidade legítima da poesia africana. O ritmo e as imagens são antigos em todas as artes, mas a batida do tom-tom é exclusiva da África negra, assim como o simbolismo pictórico sugerido nas curvas espaciais sinuosas dos acordes na origem do som e o vínculo necessário com a “dança”, com o ritmo da mão de obra comunitária. É claro que flautas, gongos e cordas costumam estar presentes, mas fora de sua existência gratuita como fontes sonoras, estes instrumentos entram obviamente para preencherem a função gramatical da pontuação – ênfase, pausa, parêntese, etc. – e entram no universo semântico apenas como adjuntos da batida primitiva do tambor. E é fundamental enfatizar que o tipo de poesia

que queremos dizer aqui não é aquele lido apenas para acompanhar o tambor – toda poesia boa sugere um pano de fundo de música – mas sim aquele em que o poema é efetivamente transmitido através do tambor, em que as palavras simplesmente traduzem a mensagem percussiva. Vamos comparar os dois poemas a seguir:

A. B.

*OYEKU MEJI FIFTH OFRUTUM*

*Nigba eekeji Lead thou me on*

*Mo loaba won janpata lode Aro the night is dark, nananon*

*Won nke janpata janpata mon me I hear hyenas bark, nananon*

*Won nke oloye oloyee mo mi. I cannot see the ark, nananon*

*Mo ni kin le nse lode Aro?*

*Won ni awon njoye ni and I am far from home*

*Mo ni e pele o.*

*The day is long, nananon*

*Oye o gbogbo Oluyeyentuye, they are beating my gong, Nananon*

*Oye o gbogbo Oluyeyentuye, I hear hyenas howl, nananon*

*Oye o gbogbo Olugbo;*

*Eyi to gbogbo gbo and I am far from home...*

*To fomoowu ran onde sorun.*

*damiri damiri damirifa due due*

*Omoowu je je ku bi abare damiri damiri damirifa due due*

*Abare je je ku bi iru esin... damirifa due*

*(Reunido por W. Abimbola) (Atukwei Okai)*

Estes trechos de dois poetas e dois países completamente diferentes revelam um parentesco racial e estético, na medida em que os dois poetas, o iorubá anônimo e o ganense, utilizam o mesmo dialeto linguístico, principalmente efeitos onomatopaicos

baseados em *dundun* e *atumpan*, os tambores falantes dos povos iorubá e akan, respectivamente. De tal forma que para provar o parentesco a pessoa só precisa tirar os tambores [...].

Isto é o que eu considero significativo no crescimento da poesia africana moderna, este vínculo com o idioma, a tensão escultural e a finalidade comunitária do tambor. Estas três qualidades são os ingredientes básicos que a poesia oral precisa contribuir para o desenvolvimento da literatura e a batida e o ritmo dos tambores, no meu ponto de vista, deveria ser a primeira referência para provar a identidade. Quem pode deixar de ouvir, por exemplo, o tumulto estimulante de tambores *bata* no seguinte trecho de *Madmen and Specialists*, de Soyinka:

*[...] you cyst, you cyst, you splint in the arrow of arrogance, the dog in dogma, the tick of a heretic, the tick in politics, the mock of democracy, the mar of Marxism, a tic of the fanatic, the boo in Buddhism, the ham in Mohammed, the dash in the criss-cross of Christ, a dot on the i of ego, and ass in the mass, the hash in ashram, a boot in the kibbutz, the pee of priesthood, the peepee of perfect priesthood [...]* (Soyinka, 1971, p. 72)

É bem verdade que este seja o momento de clímax e frenesi num drama de confronto, mas ainda é significativo que o roteirista, a costura inteligente de palavras e síncope, escolheu a batida de tambores *bata*, que são os tambores adequados de Sango, o feroso Deus do trovão.

Em praticamente todos os poetas significativos tanto na África quanto na diáspora, esta nostalgia pela batida do tambor e os diversos métodos que eles utilizam para traduzir isso para idiomas estrangeiros, é o elemento singular que transformou a poesia numa aventura empolgante de criatividade, e é, na minha opinião, a medida final da autenticidade deles. Em todo lugar a nostalgia prevalece e é inescapável. Na verdade, às vezes ela é tão poderosa que ela se traduz no desejo do poeta de se fundir completamente com o tambor, de se transformar até mesmo num próprio tambor, conforme testemunham os seguintes versos do poema de Jose Craveirinha (1972, p. 60), “I Want to be a Drum”:

*[...] Ancient God of men  
I want to be a drum  
and not a river  
a flower  
an assegai at this moment  
nor even poetry  
Just a drum echoing the song of Life's forces  
a drum night and day  
day and night just a drum  
until the consummation of the great fiesta of batuque  
Oh ancient God of men  
let me a drum  
just a drum!*

Ainda assim, essa saudade não é suficiente, o poeta precisa escolher, pois existem determinadas modalidades de pensamento que o ritmo sozinho não expressará. É aqui que eu acredito que o segundo critério deva entrar, ou seja, o elemento abrangido na tensão que apenas o percussionista escolhe aplicar nos acordes para o efeito desejado e na necessidade social da ocasião que está sendo comemorada – ou seja, o vínculo dinâmico com aspirações

de grupo. Eu suponho que seja isto que Kole Omotoso (1976, p. 107) tenha significado naquela declaração proverbial na edição inaugural de *Opon Ifa*<sup>6</sup> de que “se o poeta resolvesse as tensões de estrutura e substância (antiga e/ou contemporânea) em favor de uma ou de outra, haveria poesia, mas não haveria poema”. As batidas do tambor exigem seu próprio controle, como fica claro na elasticidade dos acordes em torno da sua estrutura de madeira entalhada, ou então o resultado será qualquer coisa menos poesia. Na obra dos nossos melhores poetas, este relacionamento entre espaço e pressão, tensão e forma, decidirá seus pontos fortes e seus pontos fracos.

### **Senghor**

Considerando-se este fator óbvio, fico pessoalmente surpreso de ver Osadebay e Casely-Hayford ainda sendo incluídos em antologias sérias de poesia africana. A desculpa comum de precedência histórica, conforme qualquer pessoa pode ver, é simplesmente uma farsa, pois o primeiro poeta africano autoconsciente nos idiomas europeus a declarar sua autenticidade não foi nem um nem outro desses versejadores imitadores, mas sim Leopold Sedar Senghor. Numa coleção após a outra desde o começo da década de 1940, num artigo após o outro, Senghor repetidamente sustentou a visão do poema na sua forma tradicional como uma síntese de dança, música e máscara. Num trecho citado por Paul Ansa (1974, p. 35) Senghor afirma: “O ritmo essencial (e é isto que dá ao poema negro africano seu caráter peculiar), não é o da palavra, mas sim o dos instrumentos de percussão [...]”. Aqui novamente esta nostalgia é expressa e reiterada com ainda mais ênfase num artigo sobre a poesia negra americana citado em Sylvia Ba (1973, p. 127-28): “Assim que a alma estica sob o efeito da emoção, as cordas do instrumento humano se agitam: o ritmo

---

6 N.E.: Periódico de poesia editado pelo autor, publicado em Ibadan.

falsamente expressivo da prosa cede para o ritmo do tom-tom [...]”  
[sic]

Madame Ba fez um excelente estudo da poesia de Senghor, das suas técnicas rítmicas, que pretendem recriar a pulsação dos tambores, conhecidos para o poeta devido à sua origem agrária lírica. Portanto, ler Senghor é realizar um exercício sobre as diversas tonalidades de tambores: dos *dyoung-dyoungs* reais de ecos senoidais na *Elegy for Aymina Fall*, o líder trabalhista assassinado, aos *gorong* no começo de *Chaka*, aos *tamas*, *mbalakhi* e *talmbatt*, que enfatizam as elegias e as canções de louvor [...] e então, é claro, existem os instrumentos de sopro e de corda, como o *kora*, o *khalam*, o *sonon* e o *riti*. Concluindo sobre o uso e o efeito destes instrumentos e das suas tonalidades na obra de Senghor, Ba (1973, p. 134) diz o seguinte:

Senghor é especialmente sensível tanto aos efeitos melódicos quanto aos efeitos rítmicos dos elementos de repetição vocal, aliteração e assonância. Ele mistura estes dispositivos em efeitos percussivos entrelaçados e ecos, criando tanto texturas sonoras quanto imagens.

Certamente, na melhor obra de Senghor, o casamento dos elementos simbólicos do tambor está completo, como em “Joal”, por exemplo, em que o poeta evoca seu local de nascimento:

*Je me rappelle les signares a l'ombre verte des verandas*  
*Les signares aux yeux surreels comme un clair de lune sur la*  
*greve.*

*Je me rappelle les fastes du Couchant*  
*Ou Koumba N'Dofene voulait faire tailler son manteau royal*  
*Je me rappelle les festins funebres fumant du sang des troupeaux*  
*gorges*  
*Du bruit des querelles, des rapsodies des griots*

*Je me rappelle le des filles humbles [sic]  
Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.  
Je me rappelle la danse des filles nubiles  
Les choeurs de lutte-oh! la danse finale des jeunes hommes buste  
Penche elance, et le pur cri d'amour des femmes-Kor Siga!  
Je me rappelle, je me rappelle...  
Ma tete rythmant  
Quelle marche lasse le long des jours d'Europe ou parfois  
Apparait un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote.  
(Poèmes, 1973, p. 13)*

Anáfora, repetição, enumeração, aliteração e síncope não combinaram melhor na arquitetura de um poema para dar a este padrão de som melodioso e hipnótico, esta compreensão quase tátil de nostalgia evocada pelo poeta, esta harmonia entre som e gesto. Senghor (1973, p. 173 e 180) vincula-se repetidamente com a habilidade escultural de poetas tradicionais através da imagem do tecelão e proclama em “*Nocturnes*”, por exemplo, “*Je t’ai tissé une chanson [...] Des maitres de Dyong j’ai appris l’art de tisser dès paroles plaisantes*” (1973, p. 180). Mas, se o conflito dialético de vida e morte, nascimento e regeneração, luz e escuridão for transmutado para a tensão física de forma e espaço ou para o nível menos visceral da arquitetura visual, o resultado permanece o mesmo, na criação de dança e participação da plateia. Esta escolha efetiva, esta transferência levará mais tarde à monotonia nas obras de Senghor, conforme vários críticos observaram<sup>7</sup>, especialmente sob o estresse de outros problemas relacionados, mas isto não vem ao caso agora.

---

7 Senghor (1956) responde a isto no Posfácio de *Ethiopiennes*: “[...] vous m’invitez a organiser le poeme a la francaise comme un drame quand il est, chez nous, symphonie, comme une chanson, conte, une piece, un masque negre. Mais la monotonie du ton, c’est ce qui distingue la poesie de la prose, c’est le sceau de La Negritude [...]”.



Falar de surrealismo aqui é nos levar para um caminho falso. As disjunções sintáticas e outras disjunções gramaticais, assim como as colisões deliberadas e violentas de substantivos concretos sem a mediação de conjunções ou preposições, reminiscentes da poesia surrealista, são apenas metade da história. A tradição oral africana exige mais e é o estímulo imediato de criação poética aqui: ou seja, a noção do poema como dança *também*, transmitida na orquestração de vogais e de consoantes labiais e palatais, na invocação da vida comunitária e dos momentos de compartilhamento em grupo e festividade, enfatizados aqui por aquele último gemido do trompete solitário do jazz.

Senghor escreveu estes versos na sua juventude, naquela idade em que ele ainda conseguia ter uma consciência social intensa e muitos anos antes da fase posterior de corrupção trazida pelo poder e finalmente da alienação. Aqui, ele é a voz dos povos colonizados da África e chama a atenção a maneira pela qual suas invocações de realidades africanas assumem uma coloração geral e política em vez de uma ansiedade pessoal ou privada. Seu poema, “*Femme Noire*”<sup>8</sup>, (Senghor 1973, p. 14-15) considerado desse ponto de vista, é impessoal e comunitário, criando uma imagem que não é menos apaixonada ou linda por todo seu caráter ideológico:

*Femme nue*  
*Femme noire*  
*Femme obscure*  
*Fruit mur a la chair-femme*  
*Sombres extases du vin noir [sic]*  
*Bouche que fait lyrique ma bouche*  
*Savane aux horizons purs*  
*Savane qui fremit aux caresses ferventes du Vent d’Est*  
*Tamtam tendu*

---

8 N.E.: Veja também o capítulo 72, de Esi Sutherland-Addy neste volume para uma discussão adicional de “*Femme Noire*”.

*Huile calme aux flanes de l'athlete*  
*Gazelle aux attaches celestes*  
*Delices des jeux de l'esprit*  
*Femme nue*  
*Femme noire [...]*

De novo, assim como no poema citado anteriormente, o ritmo percussivo é usado com um efeito impressionante, um elemento que é mais facilmente discernível quando os versos são reordenados como nesta versão citada acima por Mezu (1973, p. 23). A força aliterativa das fricativas em particular, o efeito líquido das labiais e a batida estacada, onomatopaica das consoantes duras, combinam para produzirem um efeito através do qual a articulação é unificada com o pensamento e a orquestração. E não é surpreendente que depois disto Senghor tenha escrito o poema dramático, *Chaka*, uma vez que a culminação lógica final da poesia oral é na narração dramática, assim como o *mabo-griot* se transforma em *dyali*. Se Senghor tivesse permanecido um poeta, ele teria se tornado, assim como Aime Cesaire, um importante dramaturgo. Mas paradoxalmente, *Chaka*, que foi sua primeira excursão à esfera teatral, também foi o anúncio do abandono do seu ofício pela ocupação sofista da diplomacia:

*Je devins une tete un bras sans tremblement,*  
*ni guerrier ni boucher*  
*Un politique tu l'as dit-je tuai le poete-*  
*un homme d'action seul*  
*Un home seul et deja mort avant les autres [...]* (1973, p. 120)

## **Okigbo**

A trajetória poética de Christopher Okigbo vai na direção oposta da de Senghor, mas apesar disso e apesar do fato de que Okigbo não era tão volúvel sobre seus métodos poéticos, a nostalgia

pelas raízes autênticas da poesia africana não é menos aparente nem menos aguda. Na verdade, pode-se dizer que Okigbo foi o primeiro poeta que fala inglês a entender a necessidade de um poema ser ao mesmo tempo tanto canção quanto dança enquanto reflete a tensão dialética da vida comunitária em forma escultural. Esta percepção sobre o funcionamento da sua própria poética é dada no memorável trecho de *Heavensgate*, onde seu poeta se lembra de um diálogo com Upandru, o professor e vidente da vila:

*Screen your bedchamber thoughts  
with sunglasses,  
who could jump your eye,  
your mind-window,*

*And I said:*

*The prophet only the poet*

*And he said: Logistics.*

*(Which is what poetry is)[...].*

Não é necessário dizer que “logística” é o termo de Okigbo para aquele complicado entrelaçamento de palavras e som, a orquestração do movimento do verso e da sugestão gestual, que observamos na poesia de Senghor. Em vários dos seus primeiros poemas, Okigbo comemora sua passagem através dos labirintos do mito e da mitologia como uma dança elaborada, em que as palavras fazem a função de uma orquestra, ecoando por meio dos seus diversos efeitos percussivos os estados emocionais e psicológicos do poeta-protagonista. E é na evocação deles de batidas de tambor, de um ritual contínuo e convincente que somos capazes, como plateia, de compartilharmos a experiência. Em “*Lustra*”, por exemplo, o uso da repetição e da inversão e o fluxo de consoantes nos infecta com o espírito de êxtase do poeta, com sua empolgação diante da epifania iminente:

*SO WOULD I to the hills again  
so would I  
to where springs the fountain  
there to draw from  
And to hill top clamber  
body and soul  
whitewashed in the moondew  
there to see from  
So would I from my eye the mist  
So would I  
thro' moonmist to hilltop  
there for the cleansing. (1971, p. 14)*

Se a explosão inicial de emoção é transmitida dessa forma por *omele* e *dundun*, o retorno do poeta do bosque, seu senso de pavor e realização são comemorados num coro por todo o orquestral:

*THUNDERING drums and cannons  
in palm grove:  
the spirit is in ascent.  
I have visited, the prodigal [...]  
In palm grove,  
long-drums and cannons:  
the spirit in ascent. (1971, p. 16)*

Mas se a comparação com Senghor não é imediatamente aparente aqui, a explicação vai além dos níveis de efeito sensual que podem ser extraídos do idioma inglês e do francês. Em todo caso, pode-se argumentar com sucesso que as principais fontes de inspiração de Okigbo nesta etapa do seu desenvolvimento eram principalmente europeias, derivadas das escolas neossurrealistas da Europa, que exerciam uma influência semelhante sobre Senghor. Apesar da presença de tambores, na verdade, o som que

predomina, como na maior parte da poesia posterior de Senghor, é a melodia de flauta e alaúde, de instrumentos de sopro e de cordas que registram apenas a superfície da experiência, o lado abstrato do universo do poeta, ou apenas seu conteúdo emocional. E não é surpreendente que o poeta esteja preocupado principalmente com seu próprio ego, com a diversão e a imaginação da sua própria autoexploração.

Mas uma das coisas que distingue Okigbo é principalmente sua capacidade de autocrítica, sua capacidade de exprimir a fragilidade e a precariedade das suas próprias posições, juntamente com a necessidade simultânea de abrir caminho através do seu individualismo e de transcender sua perspectiva limitada. Ele escreve:

*FOR HE WAS a shrub among the poplars,  
Needing more roots  
More sap to grow to sunlight,  
Thirsting for sunlight,  
A low growth among the forest.  
In the soul  
The selves extended their branches,  
Into the moments of each living hour,  
Feeling for audience  
Straining thin among the echoes [...] (1971, p. 16)*

O lirismo, resultante do conhecimento incompleto e da sinceridade para questionar e explorar, que encontramos em Okigbo, portanto, tende a ser diferente de um impulso lírico resultante de uma alienação causada pela exploração de poder e por táticas políticas adequadas. As contradições na arte de Senghor são exatamente o reflexo das contradições maiores na sua vida política, em que sua defesa teórica do socialismo se traduz

numa prática neofeudal – o apoio de uma elite capitalista burguesa e a criação de um proletariado urbano isolado em guetos cercados (veja Yves Benot, 1972; René Dumont, 1962). Elas também refletem o vergonhoso paradoxo em que a glorificação teórica do talento e da beleza negra na filosofia da negritude se traduz, na prática, por um lado em depender economicamente da França para preferências comerciais e empregos de elite, além da consequente degradação de trabalhadores negros para categorias secundárias e, por outro lado, em admitir a inferioridade negra, dissimulada pelo estímulo oficial da miscigenação (veja Rita Cruise O'Brien, 1972, p. 133-274).

Mas em contraste, quando a política finalmente alcançou Okigbo, obrigando-o a abandonar sua individualidade para o fluxo da comunidade, sua reação foi total – e fatal. O risco grandioso do poeta, que lembrou o da geração de Senghor nas décadas de 1930 e 1940, também infundiu sua poesia com uma nova urgência e com novas cadências. Assim, o poeta que outrora tinha se gabado de nunca ler seus poemas para pessoas que não fossem poetas voluntariamente se transformou num “arauto urbano”, para articular os tormentos do povo de acordo com o espectro cada vez maior da tirania e do governo arbitrário e assumiu o disfarce do compromisso que, tragicamente, levou ao campo de batalha e que passou a ser sua mortalha.

Esta imersão maior na experiência coletiva foi, naturalmente, correspondida com seu mergulho mais profundo às raízes autênticas da cultura africana. Ele foi a *oriki* iorubá, a lamentações e rituais tradicionais e sua poesia recuperou cada vez mais o dialeto do tambor com formas tristes resultantes, cujos efeitos percussivos necessariamente lembram o começo de Senghor, em poemas como os presentes em *Silences*. O poeta usa vozes alternadas de Aituto e Coro, de instrumentos alternados, criando uma rede sinfônica cuja sequência final é o diálogo emotivo entre as trompas e o tambor comprido:

*FOR THE FAR removed there is wailing*  
*For the far removed;*  
*For the Distant ...*  
*The drums' lament is:*  
*They grow not...*  
*The wailing is for the fields of men:*  
*For the barren wedded ones;*  
*For perishing children ...*  
*The wailing is for the Great River:*  
*Her pot-bellied watchers*  
*Despoil her [...] (1973, p. 50)*

Eu suspeito que, depois disto, naturalmente a evolução do poeta tenha ido para o gênero dramático, mas o mais próximo que Okigbo chegou de uma obra como *Chaka* foi na sequência de movimentos chamados *Path of Thunder*. Cedo demais, ele pagou o preço pela sua sinceridade e seu compromisso, com sua própria vida, e a batida nostálgica do tambor não se consumou plenamente. Ainda assim, a distância estética é imensa entre *Heavensgate*, em que o poeta ainda está perdido no feitiço da lenda, e *Path of Thunder*, que certa vez eu tive o privilégio de ouvir o próprio poeta tocar nos tambores em Mbari em 1966, pouco antes do começo da Guerra de Biafra. Aqui, tambores e gongos e chocalhos se misturam e entram em conflito de maneira adequada, passando a sensação de uma tensão social cada vez maior, de insegurança e de traição política, até as trompas, juntando-se aos tambores num clímax doloroso, proclamam o desespero e o isolamento do poeta:

*beyond the barricades*  
*Commandments and edicts, beyond the iron tables*  
*beyond the elephant's*  
*Legendary patience, beyond his inviolable bronze*  
*bust; beyond our crumbling towers—*

*BEYOND the iron path careering along the same beaten track.*

*The GLIMPSE of a dream lies smouldering in a cave,  
together with the mortally wounded birds,  
Earth, unbind me; let me be the prodigal; let this  
be the ram's ultimate prayer to the tether ...*

*AN OLD STAR departs, leaves us here on the shore  
Gazing heavenward for a new star approaching;  
Before a going and coming that goes on forever [...]*

(Okigbo, 1971, p. 72)

É claro que estamos além da “métrica” e do “tempo” neste tipo de poesia, que em vez disso estamos preocupados com a dança, a máscara e o ritmo como aspectos de protesto político. Os versos dos poemas se desenvolvem e viram de acordo com a amplitude e a pausa da música – com seus crescendos, diminuendos e clímax. A ocasião não é mais o ritual de um poeta envolvido na tarefa pessoalmente gratuita de exploração introspectiva ou narcisista, mas sim o de um poeta envolvido num rito comunitário juntamente com outros artistas, um rito em que o destino de toda a comunidade está em jogo. E assim como as trompas cantam sobre a morte de um sonho numa atmosfera de terror desencadeada pela administração militar do General Ironsi, os chocalhos falam do estado de caos tanto em relatos de fábula e mito tradicionais quanto de exposição direta, como por exemplo na seção chamada “Elegy for Slit-drum:”

*the panther has delivered a hare  
the hare is beginning to leap  
the panther has delivered a hare  
the panther is about to pounce–  
condolences ...*

*parliament has gone on leave  
the members are now on bail*



*parliaments is now on sale  
the voters are lying in wait ...  
The General is up ... the General is up ...  
commandments ...  
the General is up the General is up the  
General is up.*

(Okigbo, 1971, p. 68-69)

Assim, conforme estes poemas revelam, a força da nostalgia do tambor não deixa de ter suas armadilhas. Ela poderia facilmente levar a um beco sem saída: à intoxicação, em que o poeta afunda totalmente e sem controle no frenesi das batidas e então deixa de produzir significado, ou à petulância, em que o poeta se afasta da finalidade imediata e entrega-se à diversão (própria) gratuita. Existe uma sugestão deste tipo de ponto fraco em partes da Elegia, como, por exemplo, na sequência que lida em termos *fibula* com o conflito de classe cada vez maior no país:

*the elephant ravages the jungle  
the jungle is peopled with snakes  
the snake says to the squirrel  
I will swallow you  
the mongoose says to the snake  
I will mangle you  
the elephant says to the mongoose  
I will strangle you.*

(Okigbo, 1971, p. 70)

## Okai

Eu acredito que Okigbo tenha conseguido controlar esses momentos de fraqueza, mas não o poeta ganense Atukwei Okai. Rude e apaixonado como Okigbo, com a mesma preocupação intensa com o dano da corrupção social, Okai é exibidor demais para controlar o tambor na sua mão. O próprio poeta declara que desde os títulos gigantescos das suas coleções ele nos desafia com seu entusiasmo. Ou quem pode não ouvir a batida urgente e compulsiva do seu tambor em títulos como *Lorgorligi Logarithms*, *Rhododendrons in Donkeydom*, ou *The Gong-gongs of Mount Gongtimano*? Os versos a seguir também não nos poupam: “A poesia de John Okai”, escreve Eric Lincoln (1971, p. 8),

é a música da África: uma melodia declarada e depois embelezada. Estas páginas apresentadas e colocadas em justaposição finalmente se movem em harmonia como resultado do seu desvio inerente e natural do paradoxo. Como os tambores.

Certamente, numa medida inigualável nem mesmo por Okigbo, os versos de Okai apropriam a cadência musical do tambor — até que, nos momentos mais apaixonados, o poeta abandona completamente o idioma europeu estrangeiro em favor de um meio que é uma mistura de vários idiomas africanos como twi, ewe, ga, iorubá, hausa e outros:

*nkrangpong nkrangpong*  
*ashiedu ketekre*  
*ashiedu ketekre*  
  
*afrikapong afrikapong*  
*ashiedu ketekre*  
*ashiedu ketekre*  
*odom ni amanfo*

*ana nme, anaa te*  
*ana te, anaa nme*  
*monka ntoa*  
*monka ntoa*  
*asante kotoko*  
*angola kotoko*  
*sudan hu kotobo*  
*botswana kotoko*  
*guinea hu kotoko*  
*morocco kotoko*  
*africa kotoko*  
*afrika kotoko [...] (1973, p. 60)*

Aqui, sem dúvida, o vínculo com a tradição oral está completo, nesta fusão da batida do tambor com a mensagem, na mistura de culturas variadas, reminiscentes de táticas dos contadores de estórias. Um poema após o outro, Okai exibe esta facilidade para moldar e esculpir palavras para o dialeto do tambor primitivo, mas sua falha gritante é que ele não costuma escapar da armadilha da intoxicação. Com muita frequência ele sobrecarrega suas aliteraões, por exemplo, e perde o significado essencial da sua mensagem, como um percussionista perdendo controle sobre a tensão medida entre os acordes e a madeira dos seus instrumentos. Conforme Donatus Nwoga observou corretamente, o som é claramente mais importante “como um meio para o sentido do que o significado de palavras” na poesia de Okai (1974, p. 37). E apesar de Nwoga reconhecer que é muito interessante do ponto de vista da experiência, o fato é que Okai perde em vários poemas um aspecto vital do dialeto do tambor, que é exatamente aquela manipulação inteligente de tensões espaciais e esculturais.

É *Lorgorligi Logarithms* que é mais interessante deste ponto de vista. Aqui Okai tenta de maneira mais visível recapturar a herança oral na estrutura dos seus poemas. Assim, conforme observa seu amigo Amanor Dseagu, o início de cada um dos poemas é uma colação de nomes e sons que lembram técnicas rituais:

A característica significativa da atitude de Okai é sua semelhança com seus padres de fetiche e outros líderes religiosos tradicionais. Para se comunicar com a Divindade, este padre ou líder deve se esforçar para entrar num estado semelhante a um transe. Nesse estado, ele começa a falar num idioma estranho e às vezes incompreensível. Atukai Okai faz algo semelhante em seus poemas [...] (Dseagu, 1971, p. xix).

Dseagu chama a atenção para as técnicas impressionistas de Okai, seu uso de palavras em que a única conexão lógica existe não no significado semântico, mas nos sons e ritmos das suas locuções:

Toda palavra tende a formar uma imagem tanto em função do seu significado quanto do seu som. Portanto, as palavras acabam assumindo a função de imagens [...] [Okai] forma imagens à medida que ele segue [que] servem como um substituto para um argumento consistente e lógico nos poemas. Em resumo, ele trabalha através de imagens em vez de através de pensamento [...] (Dseagu, 1971, p. xx).

Esta é a realização mais próxima de recuperar a tradição oral, bem-sucedida nos melhores momentos de Okai, como no longo lamento pelo falecido Presidente Kwame Nkrumah (“Fifth Ofruntum”) ou o “Odododoodoo Concert”. E como Okai sempre concebe sua poesia como apresentação, ele consegue investi-la com um dinamismo que carrega a cinética mimética necessária que

Dseagu, novamente, comenta da seguinte maneira: “A sensação de energia considerável na poesia é alcançada através do efeito de dança. Na maior parte do tempo, Atukwei Okai é franco com suas obras e suas frases até ele produzir uma batida musical definida” (Dseagu, 1971, p. xx).

Infelizmente, no entanto, momentos de sucesso completo são raros em Okai simplesmente por causa da incapacidade anteriormente mencionada de controlar seus efeitos. A preferência por imagens pictóricas em vez de intelectuais, que contribui para a analogia próxima com a poesia tradicional, também é fonte de fraqueza, por ser uma técnica precária que sempre precisa de manipulação habilidosa. Mas o êxtase ditado, eu suspeito, por um amor pelo exibicionismo próprio leva à intoxicação e, às vezes, a uma vulgaridade insuportável, conforme demonstram estes versos de *Lorgorligi Logarithms* (Okai, 1974, p. 29):

*I pass  
the night at the pastoral  
inn and painful  
pang of the passing plough paves  
a path for the pitiless  
ping that spills a pleasure of a poignant  
pong.*

Então será que se espera que levemos a sério a confissão do poeta em *The Oath of the Fontomfrom* (Okai, 1974, p. 118): “O mundo é redondo demais para mim / Para que eu saiba onde parar para respirar”? Minha esperança é que, com o tempo, Okai obtenha autoconfiança e compostura suficientes para controlar esta necessidade frequente de exibicionismo que arrebenta o tambor de maneira tão trágica, espalhando uma enorme quantidade de ruídos incoerentes.

## Brathwaite

É exatamente esse controle e esse equilíbrio que contribuem para a força e a originalidade impressionante de Edward Brathwaite, o poeta de Barbados. Sua poesia, a julgar apenas pela evidência, aparentemente influenciou Okai. Brathwaite passou oito anos em Gana, assimilando novamente a cultura da qual seus ancestrais tinham sido violentamente desligados séculos atrás. É por isso, sem dúvida, que sua poesia — especialmente a trilogia *The Arrivants*, na qual ele tenta analisar a posição peculiar das Índias Ocidentais no mundo — pulsa com os diferentes instrumentos de percussão do povo Akan. Construída como um ritual de iniciação, com movimentos de dança, dramas e simbolismo mítico, a poesia de Brathwaite é muito parecida, na forma, no tempo e na entonação, à de Okigbo, especialmente na segunda parte da trilogia chamada *Masks*. Neste volume, Brathwaite escolhe lidar com o ritual do retorno para casa, ou seja, o retorno do exílio para a pátria, para suas raízes e seus ancestrais. Da maneira como isso ocorre, ele prova ser um rito fútil, pois o poeta não consegue mais encontrar o local em que seu cordão umbilical está enterrado, ele não consegue descobrir as raízes da fraqueza e da derrota da sua tribo e vai embora de novo, apesar de ir sem desespero.

Analisada de maneira estrutural, *Masks* é a realização artística final daquela jornada iniciada em Okigbo, mas interrompida de maneira tão trágica. Movido por um impulso comunitário analógico pela salvação, por discernimento redentor, o poema se molda de maneira soberba, fundindo dança com canção, imagem com ocasião, gesto com significado e torna-se concreto, expressando a metáfora icônica e fônica do tambor. Assim como em *Silences*, de Okigbo, por exemplo, *Masks* começa com uma procissão dos instrumentos musicais — gongo, chocalho, cabaça, baqueta — até

finalmente surgir Atumpan, o tambor falante, proclamando sua presença simbólica (Brathwaite, 1968, p. 11):

*Odomankoma 'Kyerema says  
Odomankoma 'Kyerema says  
The Great Drummer of Odomankoma says  
The Great Drummer of Odomankoma says  
that he has come from sleep  
that he has come from sleep  
and is arising  
and is arising*

Os elementos de paralelismo, repetição, anáfora, mas especialmente onomatopeia, são combinados aqui para causarem um efeito de admiração e expectativa. Mas talvez a sequência mais linda seja seu terceiro movimento, “Limits”, em que o poeta descreve a chegada do povo Akan, conforme relatado em mito, às margens do Volta depois da sua longa migração vindo de Axum. Aqui havia descanso após aquela seca do deserto e o poeta explora contente o novo ambiente (Brathwaite, 1968, p. 78):

*Only the frogs wear jewels  
here; the cricket's chirp is  
emerald; the praying mantis'  
topaz pleases; the termites'  
tunnel eyes illuminate the dark.  
No sphinx eyes close and dream  
us of our destiny; the desert  
drifting certainties outside us  
Here leaves shift, twigs  
creak, buds flutter [...]*

E agora, o povo pode dançar com abandono:

*But slowly  
our daring uncurls  
the mute  
fear; hands  
whisper and twist  
into move  
ment; buttocks  
shift  
stones of inertia;  
rhythms arise  
in the darkness;  
we dance  
and we dance  
on the firm  
earth; certainties,  
farms,  
tendrils unlocking;  
wrong's  
chirping lightning  
no longer harms  
us; birds echo  
what the earth  
with its mud, fat  
and stones, burns  
in the tunnelling  
drum  
of our hot  
timeless  
morning,  
exploding  
dimensions  
of song. (Brathwaite, 1968, p. 30)*



Portanto, parece que até agora Brathwaite, que vem de Barbados e não do continente em si, é o poeta que mostrou a maior afinidade com os métodos e as técnicas da tradição oral africana (veja Gerald Moore, 1969, p. 131); que revelou com sofisticação incomparável algumas das possibilidades mais ricas inerentes numa poesia que escolheu para seu paradigma o tambor, em suas dimensões simbólicas como ícone e fonógrafo. Devido ao estresse do tráfico de escravos, Brathwaite é um poeta com uma vontade insaciável de viajar e sua viagem à África não é uma chegada, mas simplesmente outro cartão de embarque. Mas ainda é significativo que quando os tambores acordam novamente no final do poema, é na pessoa do próprio poeta que eles se apresentam agora, tocando preces adequadas para o começo de mais uma volta na viagem:

*Asase Yaa, Earth,  
If I am going away now,  
you must help me ...  
amoko bon'opa  
akoko tua bon  
I am learning  
let me succeed  
I am learning  
let me succeed [...]* (Brathwaite, 1968, p. 73-74)

\*\*\*

**Femi Osofisan** é Professor de Teatro na Universidade de Ibadan e Gerente Geral do Teatro Nacional de Lagos. Sua formação universitária incluiu um título de bacharelado em Francês pela Universidade de Ibadan e o *Diplôme d'études supérieures* pela Universidade de Dakar. Recebeu bolsas de estudo para suas pesquisas em Dacar pelo governo francês e para realizar doutorado pela Universidade de Ibadan, tendo estudado por dois anos na Universidade de Paris III. Na década de 1980, lecionou na Universidade

Estadual de Ogun, na Universidade Nacional do Benin, em Lomé e na Cidade do Benin. Nos Estados Unidos, lecionou nas Universidades de Iowa, Northwestern, Pensilvânia e Emory. No Reino Unido, foi professor visitante na *King Alfred's College*, em Winchester. Além das instituições onde lecionou, Osofisan foi escritor residente e dramaturgo convidado na França, em La Napoule (Cannes) e Limoges, no Reino Unido, em Chipping Norton e no SOAS, em Londres e na Universidade de Northampton. Produziu peças em Tóquio (Japão), Colombo (Sri Lanka), Otta (Nigéria), Los Angeles, Universidade de Cornell (Ithaca), *Tisch School of Performing Arts* da *New York University*, Universidade de DePauw (Indiana), em Minneapolis (Minnesota), na *InterNations* (Alemanha), na Universidade de Gana, em Legon e no *W. E. B. Du Bois Centre*, em Acra, Gana. Oito das suas peças inéditas estrearam em Ibadan, Lagos, Accra e Londres. Publicou nove coleções de peças, treze peças únicas, quatro obras de ficção em série e histórias infantis no *The Guardian* e no *Nigerian Sunday Times*, de Lagos. Sob o pseudônimo de Okinba Launko, publicou quatro coleções de poesia, vários artigos e duas monografias de crítica literária. É o editor fundador do principal periódico trimestral de artes e escrita criativa, *Opon Ifa Review*. Atuou como *Officier de l'Ordre Nationale du Mérite* na França, *Grand Patron of the Arts* e vice-presidente da Região da África Ocidental na Associação Pan-Africana de Escritores (PAWA). É presidente do *Nigerian Chapter of PEN* e ex-presidente da Associação de Autores Nigerianos. Foi contratado como consultor de eventos teatrais e culturais para os Jogos Olímpicos de Atlanta e para o 8º Jogos Pan-Africanos em Abuja.

# CAPÍTULO 70

## POESIA AKAN<sup>1</sup>

*J. H. Kwabena Nketia*

O desenvolvimento da tradição poética do povo Akan parece ter seguido quatro caminhos distintos, sendo que cada um deles deu origem a um estilo diferente de arranjo ou apresentação.

### Poesia falada

Primeiro, existe uma tradição de poesia recitada, não cantada. O maior uso disto está relacionado com a chefia. Em funções de estado, poemas especiais de louvor são recitados por menestrais que também agem como mestres de cerimônias para chefes supremos. Nestes poemas são feitas alusões a sucessos anteriores

---

<sup>1</sup> N.E.: Este artigo é reproduzido com a aprovação do autor e com a permissão do editor Ulli Beier e da editora Longman (uma subsidiária de Pearson Education Limited) da obra *Introduction to African Literature: An Anthology of Critical Writing From Black Orpheus*, páginas 23-33, 2ª. Edição, 1979. O editor Ulli Beier fundou o periódico *Black Orpheus* em 1957 e subsequentemente, em 1961, foi cofundador, juntamente com Wole Soyinka, Chinua Achebe e outros, que na época constituíram o *MBARI Writers' and Artists' Club*. Na época, *Black Orpheus* passou a ser o periódico oficial do grupo. *MBARI Club* é proprietário oficial do título da antologia, mas o clube não sobreviveu ao trauma do conflito armado. Christopher Okigbo, um dos membros fundadores, morreu numa das primeiras batalhas da Guerra de Biafra.

em guerras, especialmente às decapitações de chefes e potentados inimigos, nais quais estes mestres de cerimônias estão interessados, como carrascos estatais. A intenção deles é lembrar o chefe dos seus inimigos anteriores ou dos inimigos dos seus antecessores, lembrá-lo do seu poder como líder de guerra e estimulá-lo a realizar proezas semelhantes de coragem.

*The chief is one who has an oath that should not be taken lightly.*

*He is one who hates to see an enemy return victorious.*

*He delivers old and young from the ravages of war.*

*He is one of whom armies of enemies get tired.*

*He is bullet-proof: when you fire at him, you waste your ammunition.*

*He is so powerful as to be able to bring the divinations of priests to naught.*

*He catches priests and snatches their bells from them.*

*He cannot be caught and decapitated at the battle front.*

*He is like the tough trees, as well as the old, wet, half-dead tree, neither of which can be cut.*

A apresentação dos poemas é muito dramática e expressiva. Pode haver uma direção exclamatória introdutória: “Ele é a pessoa” (*ono no*), ou uma simples interjeição para chamar a atenção: *odee e!*

Onde o poema começa com um nome ou com um vocativo, ele pode continuar com uma exclamação prolongada sobre a partícula de tratamento – *ee*. Esta abertura pode ser repetida.

O resto do poema segue diretamente em expressões curtas ou longas, algumas das quais são dramaticamente apressadas ou faladas de maneira muito deliberada, de acordo com o efeito dramático exigido. A pessoa que está recitando o poema cobre parte da boca com sua mão esquerda enquanto, em pé, aponta a

espada que está na sua mão direita para o chefe a sua frente. Isto aumenta o efeito dramático.

Os padrões efetivos do poema podem ser na forma de expressões cumulativas ou de um diálogo.

*He is the one!*

*O father wake up.*

*What is it, my child?*

*It is the Toucans crying.*

*Really!*

*You are a good boy to mistake the horns of  
Amaniampong for the crying of Toucans.*

*Don't be too quick to shoot at a great man.*

*Before you can fire, he snatches your powder.*

*He says: Help! Help!*

*He says: Akosua, Adwoa!*

*Quick, get me my torch.*

*What is it, she asks?*

*He replies, Is it not what happened the other day that has  
happened once*

*more?*

*Again? This child is really a child!*

*When I was a mighty one, I could not overthrow him.*

*The mighty one could not overthrow him.*

*The entangling one could not overthrow him.*

*Aku that eats the snails of little children.*

Quando cada poema desse tipo está sendo recitado, sempre existe uma atmosfera tensa que é aliviada no final de cada poema por tambores e trompas que tocam um interlúdio enquanto os menestrelis se preparam para recitar o próximo.

## Recitativa

A segunda tradição é a de um verso meio falado e meio cantado – o estilo recitativo usado em cantos fúnebres e na poesia das comemorações dos caçadores.

Tanto em cantos fúnebres quanto nas elegias de menestréis da corte (*Kwadwomfo*) são feitas várias referências que são agrupadas em poucos temas: o tema do Ancestral, o tema do morto ou de qualquer indivíduo específico, o tema do local de domicílio. A estes são acrescentadas diversas reflexões e mensagens como a seguinte:

*What were your wares that they are sold out so quickly?  
This death has taken me by surprise.  
When father meets me, he will hardly recognise me,  
For he will meet me carrying all I have:  
A torn sleeping mat and a horde of flies.*

O que é interessante sobre o canto fúnebre é que existe uma série de poemas adequados para toda pessoa Akan de acordo com seu clã ou suas filiações familiares imediatas ou com o nome que ela traz consigo que no passado indicava seu *Ntrɔ*. Por exemplo, Boakye, Boahene, Dua seriam o grupo Bosompra, enquanto Apea, Apea Kusi seriam Bosomtwe. Outro exemplo pode ser interessante. Este poema enfatiza o tema do Ancestral:

*Grandsire ɔpɔn Sasraku,  
I ask you to help me in clearing the forest to make a farm.  
Then I ask you to help me in felling the trees on the farm.  
Then I ask you to help me in making mounds for the yam seeds.  
But for harvesting the yams, I do not need your help.  
Your subjects, male and female alike, are terrible suckers.  
ɔpɔn's grandchild who hails from Danyaw and drinks Tefufu and  
Akɔnɔma.*

Os recitativos de comemoração dos caçadores se assemelham, em parte, a um canto fúnebre e, em parte, aos heroicos, pois as celebrações costumam ocorrer em conexão com os funerais de caçadores de elefantes, ou em ocasiões em que os caçadores conseguem matar elefantes. A apresentação costuma ser rápida, com a ênfase no fluxo contínuo de expressões que não precisam ser ligadas por nenhum fio intelectual aparente, mas que são unidas pelo seu efeito emocional cumulativo. O recitativo acaba com um pequeno refrão cantado em ritmo muito mais lento. A sequência de expressões pode ser simples ou na forma de um diálogo.

*Father has asked me to come with him:*

*Grandfather, please, arm me.*

*Grandfather has asked me to come with him:*

*Father, please, arm me.*

*Little wise one, what are you doing up on the roof tumbling things down?*

*I am looking for salt and pepper<sup>2</sup>.*

*Whatever for?*

*To win honour.*

*It is for winning honour that one takes salt and pepper.*

*Gyaakyeamo<sup>3</sup>! I am calling Kwasi Febriri Kae.*

*Dependable, I shall accompany him,*

*Yentemadu<sup>4</sup> is his name.*

*Hail him.*

*One who says and does it,*

*It is father.*

2 Ou seja, as mercadorias que um caçador exige enquanto está morando afastado na floresta.

3 Nome forte do caçador Kwasi Febrisi Kae. Para a relevância desses nomes veja J.H.K. Nketia, edição original (1969 [1955], p. 30-33).

4 Ibid.

## Poesia lírica

A maior parte da poesia Akan acontece na tradição lírica: o uso da canção como veículo para a poesia. Algumas canções são fragmentárias apesar de algumas vezes esses fragmentos serem resumidos e poeticamente interessantes. É difícil traduzi-los de maneira resumida para transmitir suas implicações. Aqui está um exemplo:

*What good is the woodpecker to be used in the soup?  
A great bird has been left behind on the other side of the river.  
Wayside palm tree, I have grown a multitude of branches.  
Who will reap my nuts when I am dead and gone? Little beetle,  
My head has no thinking-cap.  
I have searched for one, but without avail.*

A estrutura de poemas líricos é grandemente influenciada pelas exigências musicais. Canções executadas por indivíduos tendem a ter uma forma de verso sustentada com o mínimo de repetições, enquanto aquelas cantadas isoladamente e em coro tendem a ter algumas frases repetidas vezes.

Em geral, as sequências de “expressões” ocorrem logo após as frases musicais. Em algumas canções isto é regular. Em outras, no entanto, frases de tamanhos diferentes são usadas. Exemplos dos poemas nesta tradição serão selecionados a partir dos diversos tipos líricos.

## Canções de prece, euforia e estímulo

As letras neste grupo são executadas por bandas de mulheres quando chefes são depostos ou empossados e em épocas de guerra e de outras emergências.

*Let us pray to God for the King.  
Let us pray for a shower of blessing.*



*Chief of the Right Wing and kinsman of  
 Boaten of Wonoo, Akuamoa of Kyerekyere,  
 When he was opening his new palace,  
 He caused cattle to be slaughtered for inhabitants of the town.  
 He gave to the women presents of sheep.  
 Guard of the roads that lead to Sekyere,  
 Hunter, Baa Asiemmiri, father the watch dog,  
 Brother of Tonsa and Badu,  
 I shall never cease to thank him.  
 Owusu that knows something,  
 Let us pray to God for him.  
 Amankwaa,*

*Kinsman of the lord of Botoku  
 For whom the Mpintin drums play,  
 Is Amankwaa not coming to sing for  
 Chief Adu, the generous giver?  
 My eyes are looking at the roads in expectation.  
 What are my ears going to tell me?  
 Amankwaa,  
 Kinsman of Tuo Brobe of Sekyere,  
 Is Amankwaa not coming to sing for Chief Adu that scatters  
 presents?  
 My eyes are looking at the roads in expectation.  
 What are my ears going to tell me?*

### **Canções de ninar**

Nestas canções sempre existe espaço para as reflexões da mãe ou da babá, para alusões à coesposa de um casamento polígamo, alusões ao tratamento repressor do marido para com a mulher. As canções de ninar, portanto, podem ser tão satisfatórias para a mãe quanto para a criança.

*Someone would like to have you for her child  
But you are my own.  
Someone wished she had you to nurse on a good mat;  
Someone wished you were hers: she would put you on camel  
blanket;  
But I have you to rear you on a torn mat.  
Someone wished she had you, but I have you.  
Who took away my child?  
Is the one who took away my child a woman or a man?  
If a woman, she would know what it means to deliver a baby.  
Kwakyé's child,  
I am anxious and troubled.  
Kwakyé's child,  
I am anxious and troubled.*

### **Canções de contos populares**

A poesia de interlúdios de canções em contos populares é interessante. Alguns dos versos são curtos, às vezes com linhas de sílabas sem sentido acrescentadas em função do seu interesse prosódico. Outros são longos e especialmente construídos para fornecerem um comentário sobre a estória ou para continuar seu tema. Os poemas longos costumam ser compostos no estilo recitativo.

Diz-se que o Elefante e o Antílope tornaram-se grandes amigos na floresta. O elefante, sendo o mais forte e mais rico dos dois, conseguia fazer refeições suntuosas todo dia, para as quais ele convidava o Antílope. Um dia ele manifestou o desejo de visitar o Antílope na sua casa. Isto deixou o Antílope constrangido, pois ele também queria lhe dar uma boa refeição. Ele teve a ideia, depois de não conseguir pegar nenhuma carne, de que a Mãe Antílope seria a resposta, então ele fez com que ela fosse morta e usada. Quando o Elefante chegou ele ficou muito surpreso com a deliciosa

refeição e pediu para ver a Mãe Antílope. Mas o Antílope conseguiu adiar isto. Depois da refeição, no entanto, o Elefante perguntou novamente pela Mãe Antílope e o Antílope respondeu numa canção da seguinte maneira:

*Elephant, please don't worry me,  
Have you ever seen a poor man  
And a wealthy man exchange things equally?  
Elephant Akwaa Brenkoto that commands his destiny;  
Elephant that plucks the tops of trees on his right,  
King of Musketry, father and king,  
Birefi Akuampɔn, mighty one to whom all stray goods are sent to  
be used,  
Yes; let us proceed.  
Mother Antelope, I have stewed her.  
Yes, let us proceed.  
Mother Antelope, I have used her to redeem myself.  
Yes, let us proceed.*

### **Canções de donzela**

Na sociedade Akan canções de donzela são cantadas em noites de luar por mulheres que se juntam em pequenos grupos de apresentação para esta finalidade. As mulheres ficam em pé num círculo e batem palmas enquanto cantam. Cada uma tem sua vez para liderar os versos de cada canção.

As canções são usadas principalmente para louvar ou para fazer referências a pessoas amadas, irmãos ou outros parentes ou homens que se destacam na comunidade. No passado, qualquer pessoa que recebesse essa homenagem deveria dar presentes às mulheres no dia seguinte.

*He is coming, he is coming,  
Treading along on camel blanket in triumph.*

*Yes, stranger, we are bestirring ourselves.  
Agyei the warrior is drunk,  
The Green Mamba with fearful eyes.  
Yes, Agyei the warrior,  
He is treading along on camel blanket in triumph,  
Make way for him.  
He is coming, he is coming,  
Treading along on sandals (i.e. on men).  
Yes, stranger, we are bestirring ourselves.  
Adum Agyei is drunk.  
The Green Mamba, Afaafa Adu.  
Yes, Agyei the warrior,  
He is treading along on camel blanket in triumph.  
Make way for him.*

### **Canções guerreiras**

Organizações guerreiras fazem parte da organização política de estados Akan. Estas organizações têm suas próprias canções que elas usam em ocasiões importantes como em festivais, cerimônias políticas e, no passado, em tempos de guerra. As canções incluem canções de desafio, incitação, insulto, canções de luto (usadas ao transportar o corpo de um capitão morto de volta para casa) e outros tipos.

*Hirelings adamant to rain and scorching sun,  
Members of the Apagya company,  
There was a cannon mounted vainly on top of the fort<sup>5</sup>,  
The cannon could not break us,  
The trusted company that engages in battle.  
Hail the helper.*

---

5 Forte inglês da costa de Gana, faz referência às guerras inglesas em Asante.

## A poesia de trompas e tambores

Boa parte da nossa poesia heroica é transmitida através do meio de trompas, foles e tambores, cujos ritmos costumam ter uma base verbal.

A poesia de trompas e foles tende a ser no estilo lírico, conforme você verá no exemplo a seguir:

*Conqueror of Kings,  
The great silk cotton tree has fallen down.  
In its place has sprung the small osesea tree.  
There is a big river flowing in the valley,  
But it has no deposits of gold.  
Asono Gyima that never retracts his words,  
Noble and tall Osafo Gyamfi Agyei,  
Osafo, father of Osee of Amanten,  
Master of the path, I am exposed to fire.  
Master of the path, I am exposed to fire.*

Finalmente, a poesia de tambores. Apesar de tambores serem usados na sociedade Akan para fazer uma quantidade limitada de anúncios, eles também são veículos de literatura. Na verdade, em função do rádio, do jornal e de outros meios de comunicação modernos, não haveria nenhuma esperança para o tambor falante se sua única função fosse dar informações. Em ocasiões de estado eles tocam poemas de interesse especial para o chefe e para a comunidade como um todo. Estes poemas se deparam com grandes quantidades de versos e recaem em quatro grupos:

Primeiro existem os poemas do prelúdio de tambor chamado de Despertar *Anyaneanyane*. Quando um percussionista está tocando estes poemas, como ele precisa fazer perto do festival *Adaé*, ele começa se anunciando, encerrando a abertura com a fórmula:

*I am learning, let me succeed, or:  
I am addressing you, and you will understand.*

Em seguida ele se dirige ao Deus Terra, à bruxa, ao galo e ao cuco, percussionistas ancestrais e finalmente ao Deus Tano, dizendo:

*The path has crossed the river.  
The river has crossed the path.  
Which is the elder?  
We made the path and found the river.  
The river is from long ago,  
The river is from the Creator of the universe,  
Kokon Tano,  
Birefia Tano.  
River-god of the King of Asante,  
Noble river, noble and gracious one,  
When we are about to go to war,  
We break the news to you.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Ta Kofi, noble one,  
Firampɔn condolences!  
condolences!  
condolences!  
Ta Kofi, noble one,  
The drummer of the Talking Drum says  
He is kneeling before you.  
He prays you, he is about to drum on the Talking Drum.  
When he drums, let this drumming be smooth and steady.  
Do not let him falter.  
I am learning, let me succeed.*

O próximo exemplo do prelúdio de tambor *O Despertar* é sobre a divindade tradicionalmente reverenciada acima de todas as outras:

*Otweaduampon Nyame, the Ancient God.  
The Heavens are wide, exceedingly wide.  
The Earth is wide, very very wide.  
We have lifted it and taken it away.  
We have lifted it and brought it back,  
From time immemorial.  
The God of old bids us all  
Abide by his injunctions.  
Then shall we get whatever we want,  
Be it white or red.  
It is God, The Creator, the Gracious one.  
Good morning to you, God. Good morning.  
I am learning, let me succeed.*

Existe um outro grupo de poemas de tambor que estão na natureza de panegíricos ou discursos fúnebres. Formas resumidas que incorporam os nomes, denominações de louvor de indivíduos e saudações ou mensagens são usadas em situações sociais – por exemplo, numa arena de dança. O principal uso destes discursos fúnebres, no entanto, é homenagear reis e reis ancestrais em ocasiões cerimoniais quando sua origem, sua linhagem e seus feitos nobres são lembrados diante de um pano de fundo de história tribal, como no exemplo a seguir registrado em Kokofu em Asante:

*Slowly and patiently I get on my feet.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Osee Asibe throws away<sup>6</sup>, throws away, throws away,  
Throws away to the remotest corner,  
Osee Asibe,*

6 Ou seja, presentes, doações de dinheiro.

*Child of Adu Gyamfi Twere.  
Tweneboa Adu Ampafrako,  
Child of the Ancient God,  
Dress up and let us go.  
Dress up and let us go.  
Child of Noble Adwoa Sɛɛwa,  
Ruler of Kokofu Adu Ampoforo Antwi,  
Child of the Ancient God,  
Lifter of towns, noble ruler and last born ...  
The hunter that provides for all,  
That gives the vulture its carrion,  
The vulture says it thanks you:  
Give it its carrion.  
It thanks you, mighty one.  
It thanks you, gracious one.  
Firampon, condolences, condolences, condolences!*

Um terceiro grupo de poemas é composto daqueles usados para anunciar os movimentos de um chefe, para saudar pessoas, para anunciar emergências e assim por diante. Por exemplo, quando um chefe estiver bebendo numa cerimônia estatal, o percussionista toca um comentário em andamento. Se for gim, ele toca da seguinte maneira:

*Chief they are bringing it.  
They are bringing it.  
They are bringing it to you.  
Chief you are about to drink imported liquor.  
Chief pour some on the ground.  
He is sipping it slowly and gradually.  
He is sipping it in little draughts.  
He is sipping it in little draughts.*

Se a bebida for vinho de palma, ele toca a seguinte alternativa:



*Chief they are bringing you cool and refreshing drink.  
 They are bringing you palmwine.  
 He has got it. He is drinking it.  
 He has got it. He is drinking it.  
 He is sipping it in little draughts.  
 He is sipping it slowly and gradually.  
 The residue remains. It is poured out.  
 Well done, gracious one, well done!*

Finalmente, provérbios. Estes podem ser tocados separadamente ou podem ser incorporados a outros poemas, ou eles podem ser incorporados a peças de tambor com o objetivo de serem dançadas. Danças como *Akantam*, *samrawa*, *ɔno saa*<sup>7</sup> usam estes provérbios. Aqui, por exemplo, estão alguns provérbios da dança *Akantam*.

*Duyker Adawurampɔn Kwamena  
 Who told the Duyker to get hold of his sword?  
 The tail of the Duyker is short,  
 But he is able to brush himself with it.  
 'I am bearing fruit', says Pot Herb.  
 'I am bearing fruit', says Garden Egg.  
 Logs of firewood are lying on the farm,  
 But it is the faggot that makes the fire flare.  
 Duyker Adawurampɔn Kwamena  
 Who told the Duyker to get hold of his sword?  
 The tail of the Duyker is short,  
 But he is able to brush himself with it.  
 'Pluck the feathers off this tortoise'.  
 Tortoise: 'Fowl, do you hear that?'*

<sup>7</sup> "Samrawa" é um termo usado na música de percussão tradicional dos deuses como o equivalente a *akantam*, provérbios de percussão tocados na corte de chefes. "ɔno saa" é o termo correspondente em Akwapim para *akantam* tocado (em Akropong) na corte do Chefe Supremo.

## Conclusão

Nossa poesia teve uma tendência a dar mais importância a pessoas, relacionamentos interpessoais e atitudes e valores derivados da nossa concepção do universo. Nós não perdemos tempo com os narcisos ou com o rouxinol, com o céu noturno, e assim por diante, como coisas em si, mas apenas em relação à experiência social. Nossa poesia está cheia de animais e plantas, mas estes são usados porque proporcionam uma metáfora ou uma comparação adequadas, ou formas comprimidas de refletir sobre a experiência social.

Na vida em grupo, o uso da poesia é mais ou menos organizado. Existem alguns separados para transmitir isso através de trompas e foles e outros separados para transmitir isso por palavras. De maneira semelhante, entre bandas e associações populares existem cantores principais que conseguem trazer para a canção uma variedade de expressão poética adequada à ocasião.

A tradição poética ainda está sendo mantida, apesar de não na mesma medida. Alguns tipos de poesia, especialmente aqueles associados com a Corte, estão longe de serem tão conhecidos quanto apenas algumas décadas atrás. Muitas pessoas, especialmente as que tiveram o benefício de terem sido educadas em escolas, não podem fazer nenhuma reivindicação ousada a um conhecimento das tradições. Entretanto, poetas e guardiões da tradição ainda podem ser encontrados criando e recriando a poesia tradicional em contextos adequados.

\*\*\*

**J. H. Kwabena Nketia** é fundador e diretor do Centro Internacional de Música e Dança Africanas (ICAMD), com sede em Legon. Treinou no *Akropong Presbyterian College*, onde subsequentemente atuou como diretor

---

substituído em 1952. Em 1963, Nketia tornou-se professor pleno e o Instituto de Estudos Africanos foi inaugurado. Dois anos depois, foi nomeado seu diretor pelo primeiro Presidente, Kwame Nkrumah, e manteve um papel central como diretor musical, emissário e consultor cultural desde seu início. No final da década de 1940 estudou no Reino Unido, na Faculdade de Estudos Orientais e Africanos e no Birkbeck College, na Universidade de Londres e na Trinity School of Music, também em Londres. Nos Estados Unidos estudou na Juilliard School of Music e na Universidade de Columbia, em Nova York e na Universidade Northwestern, em Illinois. Atuou como professor de música na UCLA, na Universidade de Pittsburgh, e já lecionou em várias das principais universidades dos Estados Unidos, Europa, África e Ásia, inclusive na Universidades de Michigan, Harvard, Stanford, Indiana, na Universidade de Londres e no Conservatório de Música da China. Recebeu diversos prêmios nacionais de música e títulos honorários de universidades estrangeiras. Trabalhou com a UNESCO como consultor nos seus programas de herança intangível no mundo todo. Quando o Instituto de Estudos Africanos encomendou seu novo complexo em 2005, seu auditório principal recebeu seu nome. Aos 87 anos, Nketia continua a fazer viagens internacionais, dando palestras, demonstrações e *workshops* sobre música africana. Em julho de 2008, presidiu como mestre de cerimônias o evento de premiação nacional da Associação de Críticos e Artistas de Gana, da qual é patrono fundador. Foi pioneiro de novas técnicas de assinatura para marcar o ritmo africano e foi um dos primeiros a fundir melodias folclóricas e ritmos tradicionais com composições sinfônicas pós-Stravinsky. Suas composições para ambientes de coral e orquestra são executadas no mundo todo. Compôs o hino da Universidade, “Arise, O Legon”.

## APÊNDICE

### A POESIA DOS TAMBORES<sup>8</sup>

*J. H. Kwabena Nketia*

O uso de tambores como “veículos de linguagem” é uma arte bastante disseminada na África. No entanto, eles não têm a intenção de concorrerem com a fala humana na vida quotidiana comum, mas sim de complementá-la em determinadas situações: substituí-la em situações nas quais a voz humana seria muito fraca, ou em situações em que determinadas coisas seriam melhor tocadas do que faladas.

Em comunidades Akan, os contextos de linguagem de tambor costumam ser predeterminados socialmente. O marido não fala com sua esposa em casa sobre os tambores, mas ele pode elogiá-la na arena de dança com os tambores. O percussionista não pode falar para o Chefe: “Você não está jogando”, ou ameaçar parar de tocar o tambor, mas no festival ou no durbar, o percussionista tem o privilégio de fazer isso com os tambores. Um Chefe sempre deverá ser abordado com o título “Nana”, mas o percussionista tem o privilégio de não chamá-lo assim com os tambores. Em comunidades Akan, o percussionista não é um pedinte licenciado. Ele não pode sair a tocar com o tambor os louvores de pessoas por dinheiro. Em ocasiões sociais, no entanto, ele não é impedido de receber presentes em dinheiro e “bebida” de dançarinos e daqueles que ele louva com seus tambores. Ele pode até mesmo pedir uma bebida.

Incidentes na vida social podem ser anunciados, embora a escolha de incidentes que possam ser anunciados dessa forma

---

<sup>8</sup> N.E.: Reproduzido com a permissão do autor a partir de *Voices of Ghana: Literary Contributions to the Ghana Broadcasting System 1955-1957* editado por Henry Swanzy, impresso pelo Ministério da Informação e da Transmissão do Governo de Gana, 1958, p. 17-23.

varie de uma tribo para outra. De acordo com Carrington, os Lokeles tocam o tambor para anunciarem nascimentos, mortes e casamentos, mas entre os Akan isto não acontece. Mortes de Chefes podem ser anunciadas no tambor às vezes muito tempo depois do evento em si, mas mortes de pessoas comuns não podem ser anunciadas com tambores, uma vez que a linguagem de tambor Akan é realmente centrada no chefe. Por outro lado, um estado de emergência pede que se toque o tambor. Por exemplo, quando começa uma guerra ou fogo, ou quando uma pessoa se perde na floresta e um grupo de busca precisa ser organizado.

O ato de fazer anúncios, no entanto, é apenas uma das funções dos tambores. Não haveria nenhuma esperança para a linguagem do tambor se essa fosse sua única função, com o advento do rádio, do telefone, do telegrama, do jornal e assim por diante. Tambores falantes têm uma função a desempenhar em situações de dança – ao orientarem os dançarinos, ao usarem a linguagem do tambor como a base de ritmos musicais, expressão de sensação musical e assim por diante. Eles também têm uma função a desempenhar em ocasiões rituais e cerimoniais. Além de serem usados para fazerem anúncios, eles também são veículos importantes de poesia tradicional – a literatura não escrita de provérbios, poesia pessoal e o que às vezes se descreve como “História do Tambor”.

Os textos da linguagem de tambor Akan podem ser divididos em quatro grupos: em primeiro lugar, existe o texto do prelúdio de tambor chamado *Anyaneanyane*, “o Despertar”.

Depois, existe o texto de poesia pessoal e louvores. Alusões a incidentes de interesses históricos são comuns neste grupo.

Em terceiro lugar, existe o conjunto de anúncios e saudações.

E finalmente, existem provérbios de tambores.

O texto de todos estes e o material para compor textos em novas situações são tradicionais. O percussionista, portanto, não precisa depender dos seus próprios recursos, apesar de ele precisar ter uma boa memória, fluência, conhecimento do procedimento e a sensibilidade para tocar a coisa certa no momento certo.

O texto completo do “Despertar” pode ser tocado por volta das 4 da manhã num dia em que o festival *Adae* ocorrerá, daí seu título. O percussionista o toca sozinho, sem nenhuma plateia, apesar de saber que o Chefe e outras pessoas o ouvirão e estarão apreciando sua poesia.

Ele começa com o sinal *kon kon ken ken ken ken* que é interpretado como *Asamanfo, monko, monko*, etc. *Akyeampon Tententen* (Espíritos dos Desencarnados, daí, daí [...]) *Akyeampon*, o alto [...]). Depois disso o percussionista anuncia sua presença e no encerramento ele diz ou *Estou aprendendo, deixe-me conseguir*, ou: *Estou me dirigindo a vocês e vocês entenderão*. Em seguida, ele se dirige a diversas partes do tambor que também são “despertadas” para o festival – a madeira, os pinos, a pele, a corda, a baqueta e o chocalho no tambor e fala para cada um sucessivamente: *Estou aprendendo, deixe-me conseguir*.

Em seguida, ele se dirige aos seguintes, um por vez: A Terra, Deus, o galo, a bruxa, o arauto da corte, o carrasco, todos os percussionistas anteriores e finalmente o Deus Tanô.

*Spirit of the departed,  
hence, hence, hence, hence.  
Akyeampon, the tall one,  
very very tall.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Opoku the Fair one, I have bestirred myself.  
I am about to play on the talking drums.*

*Talking drums, if you have been away,  
I am calling you: they say come.  
I am learning; let me succeed.  
Wood of the drum, Tweneboa Akwa.  
Wood of the drum, Tweneboa Kodua.  
Wood of the drum, Kodua Tweneduro.  
Cedar wood, if you have been away,  
I am calling you; they say come.  
I am learning; let me succeed.  
Elephant, Kotomirefi, that frees Kotoko,  
Elephant of Kotoko that swallows other Elephants,  
Elephant, if you have been away,  
I am calling you; they say come.  
He that saw your birth  
Never apprehended your beginning.  
He that knew of your formation  
Never saw how you were born.  
Shall we go forward? We shall find men fighting.  
Shall we press on? We shall find men fleeing.  
Let us go forward in great haste.  
Treading the path beaten by the Elephant,  
The Elephant that shatters the axe.  
The monstrous one, unmindful of bullets,  
Elephant, if you have been away,  
I am calling you; they say come.  
I am learning; let me succeed.  
Ampasakyi, drum string of the bark of Obofunu,  
Obofunu, the last born,  
Drum string, if you have been away,  
I am calling you: they say come.  
I am learning; let me succeed.  
The rivulet swallowed by its banks,*

*Yentemadu Akwakwa,  
Cane, if you have been away,  
I am calling you: they say come.  
I am learning; let me succeed.  
Drum stick of Ofema wood,  
Curved drum stick,  
Drum stick of Ofema wood,  
If you have been away,  
I am calling you: they say come.  
I am learning; let me succeed.  
Some iron rattles are drum snares.  
Some iron snare-rattles are boisterous.  
Snare-rattle, if you have been away,  
I am calling you: they say come.  
I am learning; let me succeed.  
Earth, Amponyinamo, a,  
It is Ntikorakora that killed the defenceless one.  
Earth when I am about to die, I depend on you.  
When I am in life, I depend on you.  
Earth that receives the body of the dead,  
Good morning to you Earth. Good morning, Great One.  
I am learning; let me succeed.  
The Heavens are wide, exceedingly wide.  
The earth is wide, very, very wide.  
We have lifted it and taken it away.  
We have lifted it and brought it back,  
From time immemorial.  
The dependable God bids us all  
Abide by his injunctions.  
Then shall we get whatever we want,  
Be it white or red.  
It is the God Creator, the Gracious one.*



*Good morning to you, God, Good morning.  
I am learning, let me succeed.  
When I was going to bed, I was not sleepy.  
When I felt like sleeping, my eyes never closed.  
All night he stood in his coop,  
While children lay in bed asleep.  
Early in the morning he was hailed:  
“Good morning to you, Mr. Cock!”  
The cock crows in the morning.  
The cock rises to crow before the crack of dawn.  
I am learning, let me succeed.  
Condolences to you, plunderous witch.  
Ampene Adu and Ampene Adu Osewaa,  
It was Ntikorakora that killed the defenceless one.  
Do not kill me, sir. Do not kill me, madam,  
That I may laud your name on the drums  
early in the morning.  
Firampôn, condolences!  
condolences!  
condolences!  
I am learning, let me succeed.  
Father Baa Antwi, the untiring court crier.  
The chief crier, Baa Antwi, the untiring crier.  
Court Crier, please come for your hat of monkey skin.  
Good morning to you, Crier, Good morning.  
I am learning, let me succeed.  
When the Creator created the universe,  
When the Manifold Creator created the world,  
What did he create?  
He created the Court Crier.  
He created the State Drummer.  
He created the Principal State Executioner.*

*If by chance the untiring Court Crier,  
Baa Antwi, gives you meat in the night,  
Be sure it is human flesh.  
If the Principal State Executioner, wont to grasp,  
Gives you meat in the night, do not eat it.  
If he gives you meat in the night and you eat it,  
Be sure you have eaten human flesh!  
Principal State Executioner, wont to grasp,  
Good morning to you; Good morning, fearful one.  
I am learning, let me succeed.  
Ôpôn Agyei Kyekyeku,  
The drummer is drumming on the talking drums.  
The Creator's drummer is playing on the talking drums.  
Fair Opoku says he is about to play on the talking drums.  
Let us go together. Let us return together,  
And teach me the art of drumming.  
Child of Dabô Kwasi Pepra, the drummer,  
Fair Opoku says he is about to drum on the talking drums.  
When he drums, let him drum smoothly and steadily, without  
faltering.  
I am learning, let me succeed.  
Duedu, the drummer,  
Duedu Afari, Duedu the tall one,  
Men-slayers in ambush in the dark primeval forest,  
If you want to go anywhere, Man (whose natal day is  
Wednesday)  
Wait for the light of the day.  
Duedu, the drummer,  
Duedu Afari, Duedu the tall one, is a warrior.  
The drummer is drumming on the Talking Drums.  
Opoku the fair one says he is kneeling before you.  
He prays you, he is about to drum on the Talking Drums.*

*When I drum, let me drum smoothly and steadily, without faltering.*

*I am learning, let me succeed.*

*Ôkwanin Akyem that fights over hills,*

*Ôsekyere that snatches the powder pouch,*

*Ôkwanin Akyem the noble one,*

*Child of Tweneboa Kodua, the noble one.*

*Fair Opoku says he is kneeling before you.*

*He prays you, he is about to drum on the Talking Drums.*

*When I drum, let it go smoothly and steadily;*

*Do not let me falter.*

*I am learning, let me succeed.*

*Chief spokesman of Adanse,*

*Kyei the noble one,*

*Chief spokesman of Adanse,*

*Ti Kyei of Dankyira,*

*The drummer is drumming on the Talking Drums.*

*Fair Opoku says he is kneeling before you.*

*He prays you, he is about to drum on the Talking Drums.*

*When I drum, let it go smoothly and steadily.*

*Do not let me falter.*

*I am learning, let me succeed.*

*Tweneboa Adu Akwasi,*

*Let us go to see the town of Menenkyem,*

*For noble Tweneboa Adu Akwasi,*

*You hail from Mmerenyum in Dankyira,*

*where the sound of the drum never ceases.*

*Creator's drummer,*

*Fair Opoku says he is kneeling before you.*

*He prays you, he is about to drum on the Talking Drums.*

*When I drum, let it go smoothly and steadily.*

*Do not let me falter.*

*I am learning, let me succeed.  
Kônkôn Tanô, Birefi Tanô,  
Asubirekete, the ubiquitous river,  
River-god of the King of Asante,  
Noble River, noble and gracious one,  
When we are about to go to war,  
We break the news to you.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Slowly and patiently I get on my feet.  
Ta Kofi, noble one,  
Firampôn, condolences!  
condolences!  
condolences!  
Ta Kofi, noble one,  
The drummer of the Talking Drums says  
he is kneeling before you.  
He prays you, he is about to drum on the Talking Drums.  
When he drums, let his drumming be smooth and steady.  
Do not let him falter.  
I am learning, let me succeed.*

## CAPÍTULO 71

### PAN-AFRICANISMO LITERÁRIO: O LUGAR DA DIÁSPORA AFRICANA NA EDUCAÇÃO E NA CONSCIÊNCIA DE INTELLECTUAIS AFRICANOS<sup>1</sup>

*Anne V. Adams*

#### África, sua diáspora e pan-africanismo

Dezembro de 1997, Paris, sede da UNESCO. Entender a pompa e a circunstância – mas também a gravidade histórica – do simpósio pelo 50º aniversário do periódico *Presence Africaine*, me proporcionou uma reafirmação simbólica da validade do conceito de uma “presença africana” para estudos literários e culturais no final do século XX. Lançado na década de florescimento do movimento Negritude e das agitações de autodeterminação para as colônias

---

<sup>1</sup> N.E.: Este capítulo era originalmente um artigo chamado “Pan-africanismo Literário” e apareceu no periódico *Thamyris/Intersecting: Place, Sex, and Race*, nos números seriados 11 e 12, com o título “Africa and its Significant Others: Forty Years of Intercultural Entanglement” (2004) p. 137-149. Ele está reproduzido aqui, editado nominalmente, com a permissão do autor, dos editores convidados da série Isabel Hoving, Frans-Willem Korsten e Ernst van Alphen e com a gentil permissão do editor, o afável Fred van der Zee, de Rodopi em Amsterdã.

européias na África e no Caribe que ocorreram no pós-guerra, o novo periódico *Presence Africaine* acabou desempenhando um papel único ao articular a natureza evolutiva dos laços culturais, sociais e, mais tarde, políticos entre intelectuais da África e da sua diáspora.

Ao defender um espaço cultural do “Atlântico Negro”, o teórico Paul Gilroy aponta para as raízes da ideia da diáspora africana no século XIX no seu livro *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*:

A genealogia exata do conceito de *diáspora* na *história cultural negra* permanece obscura, mas George Shepperson, quem mais se aproxima de fornecê-la, apontou para o impacto fundamental das formulações *pan-africanas* de Blyden sobre a legitimação da importação do termo e para a importância do projeto de *Presence Africaine* em torná-lo crível. O vínculo entre as fases da cultura política moderna do *Atlântico Negro* é fornecido por *Negritude*, algo que Leopold Sedar Senghor, um dos seus fundadores, também relacionou com a influência de Blyden<sup>2</sup>.

Para sustentar sua posição, Gilroy cita Shepperson (1982), que estava no grupo que lançou *Negritude* em Paris na década de 1930. No trecho citado, Shepperson reconhece a inspiração em *Negritude* vinda do Renascimento do Harlem e do movimento Nativos do Haiti, assim como a obra teórica precursora escrita por E.W. Blyden. Enquanto a discussão atual não é uma consideração de *Negritude em si*, o trecho citado de *Black Atlantic*, de Paul Gilroy, é útil pois inclui a variedade de terminologia de referência nas quais as bases para ligações entre a África e sua diáspora – sua

---

2 Paul Gilroy (1993, p.211).

cara-metade genealógica – foram articuladas no último século. “Atlântico Negro”, como uma teoria desenvolvida recentemente para interrogar a convergência do “Pan-africanismo”, “mundo negro”, “Diáspora africana/negra” “presença africana”, “história cultural negra”. Portanto, o meio século entre a fundação, em 1947, e o 50º aniversário, em 1997, do periódico *Presence Africaine* nos permite revisitar os relacionamentos supostos no início.

Os colaboradores da primeira edição de *Presence Africaine* eram principalmente homens das colônias francesas na África Ocidental e nas Antilhas, assim como uma quantidade igual de patronos intelectuais franceses (por exemplo, André Gide e Jean-Paul Sartre). Além disso, algumas contribuições vindas de outras regiões da diáspora africana – os EUA (por exemplo, Richard Wright) e algumas das colônias britânicas – também apareceram. O conteúdo e a tripla finalidade do novo periódico foram enunciados pelo seu fundador, Alioune Diop, no artigo introdutório: 1) “estudos confiáveis da cultura e da civilização da África realizados por estudiosos famosos (africanistas) e pesquisa sobre como integrar o homem negro à civilização ocidental”; 2) “a coisa mais importante para nós serão textos escritos por africanos (romances, contos, poemas, peças, etc.)”; 3) “uma análise de arte e pensamento sobre o mundo negro”. Edições subsequentes do periódico envolveram uma participação mais ampla da diáspora do que a primeira edição.

Levando em consideração a terminologia usada por Alioune Diop para nomear o eleitorado que era o assunto das deliberações do periódico, torna-se claro que os termos “África”, “negro” e “mundo negro”, referem-se implicitamente à mesma comunidade: o continente africano e sua diáspora. A terminologia sobreposta é reforçada pelo contribuinte pan-africano e pelo inventário de conteúdo do periódico desde seu começo.

Conferências, festivais e outras reuniões de escritores e artistas surgiram do impulso que gerou o periódico dado pela Societé Africaine de Culture, de maneira mais significativa o *Congrès des écrivains et artistes noirs* de 1956 (Paris) e 1959 (Roma). Depois, é claro que houve o *Festival des arts noirs et negro-africains*, de Senghor, em 1966, e seu sucessor, FESTAC, em 1977, em Lagos. Outras conferências de escritores e artistas de composição semelhante, especialmente deste o último quarto do século XX, incluem o *Black and Radical Book Fair*, com sede em Londres e o *Zimbabwe Book Fair*, o muito bem-sucedido *Festival pan-africain du cinéma d'Ouagadougou* (FESPACO), em Burkina Faso, que ocorre a cada dois anos, assim como o bienal *Pan African Historical Theatre Project* (PANAFEST) de Gana.

Todos estes eventos focados na cultura relacionando a África com a diáspora tinham sido impulsionados pelo Movimento Pan-Africano, voltado para a política, desde a virada do século. Em seus vários congressos organizados de maneira intermitente ao longo de todo o século (mais notavelmente entre 1919 e 1945), figuras como W. E. B. Du Bois, C. L. R. James, George Padmore e Kwame Nkrumah forneceram fontes teóricas para a produção literária e artística pan-africana. Os diálogos, os debates, as publicações e as comemorações durante todo o século XX confirmam a percepção de ligações significativas entre a África e povos de origem africana em outras partes do mundo.

Agora os discursos de pan-africanismo, de diáspora negra/africana, ou da *presence africaine*, já foram listados, debatidos, criticados, revisados, menosprezados a partir de diversas posições – histórica, cultural, política, espiritual e filosófica. Além das vozes dos próprios escritores e artistas, do Harlem (Renascimento) até Harare (Book Fair), da Negritude e da *Presence Africaine* ao Pós-Colonialismo – teorias do pan-africanismo político ou literário



foram elaboradas por pensadores como Edward Wilmot Blyden, W. E. B. Du Bois, Alain Locke, C. L. R. James, Kwame Nkrumah, Sylvia Wynter, K. Anthony Appiah, Carole Boyce Davies, Henry L. Gates, Kobena Mercer, Stuart Hall, Paul Gilroy, Hazel Carby, Filomena Steady, Amina Mama, Joseph Harris, Frantz Fanon, Rosalyn Terborg Penn, entre outros. Como resultado da força dinâmica que o pan-africanismo provou ser e da atividade intelectual que ele provocou por mais de um século, meu interesse aqui é como essa força tem sido tratada em obras literárias, por escritores de todas as partes do mundo do Atlântico Negro.

### **A proeminência da ação intradiaspórica na literatura**

Quando o poeta do Renascimento do Harlem, Countee Cullen (1925), se perguntou “o que é a África para mim?” em 1925, ele começou o que veio a se tornar um diálogo adotado no movimento Negritude e que continuou pelo menos até o fim do século XX, com escritores de todos os gêneros (assim como com as outras formas de arte da música, da dança, da escultura, da pintura e do cinema). Enquanto muitas das obras projetam um protagonista cuja trajetória dramática se volta para sua experiência no ambiente da diáspora, ainda outras apresentam a interação entre a África e a diáspora como um aspecto subordinado da ação como um todo.

O romance do Renascimento do Harlem chamado *Banjo*, escrito por Claude McKay (1929), com toda sua negritude essencialista, não consegue nada mais do que uma investigação própria entre homens negros sobre percepções mútuas e da comunidade compartilhada abrangente. Vivendo como vagabundos despreocupados, empregados de maneira intermitente como trabalhadores ocasionais nas docas em Marselha, que eles chamam carinhosamente de “a Trincheira”, os “rapazes” de McKay formam um estudo sociológico de uma comunidade pan-africana, consistindo de africanos ocidentais, nativos das Índias Ocidentais

e americanos, cujas discussões abrangem, entre outros assuntos, a nomenclatura (“negro”, “preto” ou “homens/mulheres de raça”) e a política de escrever sobre a vida negra para uma plateia não negra. Na verdade, o romance de McKay de 1929, com um enredo mínimo, faz uma ligação clara entre o Renascimento do Harlem e impulsos da negritude em direção à cultura política que Paul Gilroy acabou articulando mais de meio século depois.

A experiência de interagir com outros trabalhadores negros causou uma impressão indelével no “poeta laureado” do Harlem, Langston Hughes, que tinha viajado à África no final da década de 1920, por volta da mesma época em que o romance de McKay foi lançado. A autobiografia de Hughes (1940), *The Big Sea*, contesta o retrato idealista na ficção de McKay, uma vez que o jovem marujo Langston não experimentou a fraternidade que ele tinha previsto com os estivadores da África Ocidental, sendo considerado, curiosamente, como um estrangeiro pardo em vez de um irmão negro.

As complexidades de comunidades masculinas na diáspora novamente receberam atenção na ficção no romance de George Lamming (1954), *The Emigrants*. Situado em Londres, o enclave de Lamming apresenta emigrantes do Caribe, após a Segunda Guerra Mundial, que se encontram jogados junto com imigrantes africanos. Tanto em *Banjo* quanto em *The Emigrants*, é evidentemente a marginalização racial experimentada por negros que, independentemente de nacionalidade, abrange nativos das Índias Ocidentais, africanos e negros americanos. No entanto, nos dois casos nós também podemos rastrear o reconhecimento da hereditariedade e de uma suposta ligação sustentada, apesar de complicado por percepções mútuas que as histórias separadas causaram. E, apesar de a interação entre o negro e o atlântico ser mais central em *Banjo*, de McKay, do que em *Emigrants*, de

Lamming, a ação dentro da diáspora carrega maior peso dramático e psicológico nos dois textos do que a ação com o ambiente anfitrião do colonizador.

Outros textos em que as ligações entre a África e a diáspora são subtemas que fortalecem a relevância da herança africana surgiram, especialmente mais tarde no século, influenciados pelos movimentos sociais e políticos do pan-africanismo, de direitos civis nos Estados Unidos e de independência no Caribe e na África. Em obras como *Song of Solomon* (1974), de Toni Morrison, *Praise Song for the Widow* (1983), de Paule Marshall e *Salt* (1996), de Earl Lovelace, o tratamento da herança cultural africana é espiritual, mítico, ou até mesmo místico. Ele atende a personagens como Pilate Dead, de Morrison, Avey Johnson, de Marshall e Uncle Bango, de Lovelace, como um ponto de referência cultural e histórico onde ancoram suas vidas presentes e futuras.

Apesar destas obras efetivamente incorporarem a experiência pan-africana num contexto mais confinado da diáspora na Europa ou na América, os exemplos mais fortes de pan-africanismo literário são feitos através das obras que tratam como tema central a conjunção da África e sua diáspora. Assim como o grupo já mencionado com referência pan-africana subordinada, esta categoria de narrativas centradas no pan-africanismo inclui tanto textos imaginativos quanto documentais. A lista a seguir, apesar de não ser conclusiva, é representativa, de maneira útil, de obras cujo projeto literário é especificamente o encontro entre personagens dos dois lados do atlântico negro.

Na lista de texto que eu apresentarei a seguir, “<” denota um foco da África para a diáspora e “>” denota um foco da diáspora para a África:

1. 1946 > *Cahier d'un retour au pays natal* (poema) Aime Césaire, Martinique
2. 1954 > *Black Power* (periódico) Richard Wright, EUA
3. 1965 <> *Dilemma of a Ghost* (peça) Ama Ata Aidoo, Gana
4. 1969 <> *The Arrivants: A New World Trilogy* (poemas) Kamau Brathwaite, Barbados
5. 1969 <> *Fragments* (romance) Ayi Kwei Armah, Gana
6. 1972 < *Why Are We So Blest?* (romance) Ayi Kwei Armah, Gana
7. 1976 > *Heremakhonon* (romance) Maryse Conde, Guadalupe
8. 1981 > *Une saison a Rihata* (romance) Maryse Conde, Guadalupe
9. 1984 <> *Segou: Les Murailles de Terre* (romance) Maryse Conde
10. 1985 <> *Segou: La Terre en Miettes* (romance) Maryse Conde
11. 1986 < *Moi, Tituba, Sociere [...] Noire de Salem* (romance) Maryse Conde
12. 1986 > *All God's Children Need Travelin' Shoes* (autobiografia) Maya Angelou, EUA
13. 1987 <> *La vie scelerate* (romance) Maryse Conde
14. 1987 > *Juletane* (romance) Myriam Warner-Vieyra, Guadalupe
15. 1992 <> *Comes the Voyager at Last* (romance) Kofi Awoonor, Gana
16. 1992 < *Sur l'autre rive* (romance) Henri Lopes, República do Congo
17. 1992 <> *Les derniers rois mages* (romance) Maryse Conde

18. 1993 <> *Caribe Notebook* (poemas) Kofi Anyidoho, Gana
19. 1995 <> *Osiris Rising* (romance) Ayi Kwei Armah, Gana
20. 2000 < *Atlantic Sound* (romance) Caryl Phillips, Reino Unido

Nas suas diferentes versões de envolvimento entre a África e sua diáspora, estes textos, independentemente de serem ficção em prosa, poesia, drama, ou autobiografia, costumam apresentar a experiência ou impressões de um indivíduo africano vivendo num ambiente de diáspora ou vice-versa. É tentador ponderar aqui um diálogo entre as duas primeiras obras da lista, um diálogo que poderia ensaiar as conversas de Paris entre Césaire e Wright e outros da comunidade de *Presence Africaine*. Para o americano Wright, o desconforto com as realidades material, política e cultural de Gana da época da independência que ele experimentou no seu efetivo “retorno ao país natal”, para usar a linguagem de Césaire, torna-se uma refutação da evocação poética das Antilhas da África e, então, sua articulação da sua própria negritude. Mas essa comparação, entre o desespero de Wright pelo progresso do continente e a construção de Césaire desse continente como uma terra prometida – especialmente agora, meio século depois – foi o assunto de outro artigo.

Ainda assim, uma comparação adequada é realmente o foco deste capítulo. Das obras listadas anteriormente que apresentam uma experiência pan-africana como a *premissa* em cada obra literária, o domínio de dois autores é evidente. Dos seis romances de Ayi Kwei Armah, três incorporam um relacionamento amoroso entre um homem africano e uma mulher da diáspora. E em cada caso, esse relacionamento serve como o veículo para transmitir o protagonista africano ou a figura central para um lugar de bem-estar mental e espiritual ou rumo a um entendimento esclarecido do seu relacionamento com sua própria sociedade. Para

Maryse Conde, as peregrinações de personagens são justapostas a personagens históricas e eventos reais na África, no Caribe, na América Central, na Europa e nos Estados Unidos, exigindo, portanto, do leitor o que o crítico Veve Clark (1990) chamou de “alfabetização da diáspora”.

### **Ideais políticos**

Apesar de o projeto pan-africanista literário ser o assunto central de dois romances exemplares na obra tanto de Armah quanto de Conde, relacionamentos pan-africanos também desempenham um papel fundamental em outros textos dos dois escritores. Por exemplo, em, *Why Are We So Blest*, de Armah (1972), construído com símbolos que agora são clichês, o protagonista africano Modin, bolsista de Harvard, é lentamente destruído através dos seus casos com mulheres brancas: uma delas, esposa de um dos seus professores faminta por coisas exóticas, a outra, uma colega estudante, “aspirante” a radical e frígida. O possível “antídoto” para a “atração fatal” causada por dois casos com “olhos azuis”, que o veem como “alimento para a alma” (“olhos azuis o comerão até a morte”, *Blest* 2000) é oferecido através de duas amizades mentoras do mundo negro. Uma delas é o relacionamento sexualmente platônico de Modin com uma irmã americana negra politicamente consciente. A outra pessoa conhecida é a escritora africana ressentida, incerta e impotente que gostaria de poder alertar Modin sobre a contradição em qualquer tentativa de construir um estado africano revolucionário em parceria com a filha do colonizador. Portanto, o protagonista sofre e morre por causa da sua cegueira colonial, a incapacidade de ver sua destruição pelos colonizadores e suas filhas. Apesar de agora este romance poder ser visto como clichê, ele forma um elo na insistência característica de Armah sobre o que se pode chamar de correção política sexual. Na verdade, esta noção prevalece até mesmo em seu romance mais

recente, *Osiris Rising*<sup>3</sup>. Em outras palavras, esta correção política sexual é uma expressão da convicção literária no imperativo de solidariedade pan-africana, manifestada de maneira mais completa num casamento de amor e compromisso, para trabalhar por uma mudança significativa. Então, a discussão aqui passa para os dois romances de Armah em que este ideal de parceria pan-africana constitui a premissa da narrativa.

*Fragments*<sup>4</sup>, publicado antes de *Why Are We So Blest?* apresenta a angústia existencial de um rapaz, escritor africano *been-to*, Baako Onipa, que, ao voltar dos seus estudos nos Estados Unidos, adapta suas inclinações de romancista à produção de filmes documentários, para colocar suas aptidões de maneira mais eficaz para a construção da nação. No entanto, na narrativa das dificuldades de Baako com a ética e as expectativas da sua nação, o protagonista é apresentado na narrativa apenas *depois* da entrada da mulher na diáspora que passará a ser sua cara-metade. Juana, uma porto-riquenha de origem africana, que viveu boa parte da sua vida nos Estados Unidos, é uma psiquiatra que veio a Gana nos primeiros anos depois da independência, “preparada para encontrar [seu] próprio papel numa luta que supostamente continuava acontecendo [...]” (*Fragments* 31). Felizmente para Baako, Juana funciona como uma companheira misericordiosa, que compartilha seu idealismo, assim como uma analista, que então consegue ter empatia por Baako e aconselhá-lo. Não é surpreendente que Baako e Juana tornam-se amantes, numa parceria sexual compatível, mutuamente satisfatória. Então, a migrante da diáspora torna-se a fonte de apoio crítica para o idealista africano desiludido.

Avançando 25 anos e quatro obras depois de *Fragments* na carreira literária de Armah, seu romance de 1995, *Osiris Rising: A Novel of Africa Past, Present and Future*, reformula e atualiza o tema

---

3 Ayi Kwei Armah (1995).

4 Ayi Kwei Armah (1969).

de *Fragments*. Enquanto o romance anterior contava a estória de um rapaz africano visionário e com problemas que se beneficia do apoio na sua angústia pessoal por uma mulher afro-caribenha-americana sempre em deslocamento, o texto posterior reverte o foco, concedendo à mulher na diáspora agência primária.

Assim como *Fragments*, *Osiris Rising* também apresenta uma jovem mulher, politizada, bem-educada da diáspora, que traz seu treinamento profissional para contribuir para o progresso de uma nação da África Ocidental. Aqui a emigrante é uma negra, cujo compromisso com o desenvolvimento africano a leva a um emprego de professora numa escola rural de ensino médio. E, neste romance, essa mulher, chamada Ast, é a protagonista. Ela é uma egiptóloga, uma doutora em história africana, que emigrou (ou seja, melhorou a situação das suas raízes) e se estabeleceu no país africano fictício. A Juana de *Fragments*, ao contrário, tem seu “outro país para onde voltar” quando ela exige um descanso. Identificando-se totalmente como uma africana desarraigada, mas consciente das suspeitas e dos estereótipos dos africanos sobre motivos americanos negros que precisam ser superados, Ast refaz a travessia dos escravos da perspectiva de um “retorno” ou “repatriamento”.

Ao sustentar seus ideais políticos, Ast trabalha organizando apoio a um movimento clandestino contra o governo, liderado por outro educador, chamado Asar. Usando o simbolismo kemético egípcio antigo em temas da narrativa poetizada, os nomes Ast e Asar denotam a natureza do seu compromisso individual com sua luta e do seu relacionamento um com o outro. A combinação denota o relacionamento simbiótico entre “trabalho e paixão”. Então essa emigração de Ast para a África e sua decisão sobre sua finalidade lá são uma percepção de trabalho e paixão. De maneira semelhante, a luta intrépida de Asar, que começou nos seus dias de estudante, é uma percepção de trabalho e paixão e seu relacionamento como



colegas e amantes sela de maneira elegante o simbolismo de Ast e Asar.

### Uma reavaliação crítica do pan-africanismo

Se a obra de Ayi Kwei Armah expressou uma convicção sobre a comunidade pan-africana para a integridade de povos africanos e na diáspora, a marca registrada de “alfabetização da diáspora” da obra de Maryse Condé tem o efeito de problematizar a própria noção de diáspora africana. A obra de nenhum outro escritor ambienta e povoa sua ficção com mais referências historicamente específicas às trajetórias de povos de origem africana do que a de Condé. A obra de nenhum outro escritor apresenta narrativas ficcionalizadas ligando figuras africanas e da diáspora e situações verdadeiras com tanto detalhe histórico e análise quanto suas obras *Heremakhonon*<sup>5</sup>; *Segou: Les Murailles de Terre*<sup>6</sup>; *Segou: La Terre en Miettes*<sup>7</sup>; *Moi, Tituba, Sociere...Noire de Salem*<sup>8</sup>; *La Vie Scelerate*<sup>9</sup>, ou *Les Derniers Trois Mages*<sup>10</sup>, Séculos XVIII, XIX ou XX; atravessando o Atlântico nos dois sentidos; em navios de escravos, em aviões, como rei exilado com séquito, vitimado por maquinações políticas europeias; como mulher solteira educada na Europa – os romances de Condé compõem um curso nível de pós-graduação no pan-africanismo literário (para o qual seus próprios escritos críticos também poderiam proporcionar material secundário).

---

5 Maryse Condé (1976). Reproduzido como *En Attendant le Bonheur (Heremakhonon)* (1988). Publicado em inglês como *Heremakhonon*, trad. Richard Philcox. (1982). Todas as citações são tiradas da edição em inglês, indicadas no texto como Hmkn.

6 Maryse Condé (1984). Publicado em inglês como *Segu*, trad. Barbara Bray. (1988).

7 Maryse Condé (1985). Publicado em inglês como *The Children of Segou*, trad. Linda Coverdale, (1989), e (1990).

8 Maryse Condé (1986). Publicado em inglês como *I, Tituba, Black Witch of Salem*, trad. Richard Philcox. (1992).

9 Maryse Condé (1987). Publicado em inglês como *Tree of Life*, trad. Victoria Reiter. (1992).

10 Maryse Condé (1992). Publicado em inglês como *The Last of the African Kings*, trad. Richard Philcox. (1997). Todas as citações são tiradas da edição em inglês, indicadas no texto como *Kings*.

Migrações de personagens individuais rastreiam as ligações pan-africanas em suas diversas configurações. É significativo que o primeiro romance, *Heremakhonon* (1976), que narra a odisseia de uma jovem mulher da diáspora para uma nação da África Ocidental pouco depois da independência, tenha sido publicado novamente, doze anos depois, no mesmo período com os novos romances de Condé de “mulheres migrantes”, *Moi, Tituba, Socière* [...] *Noire de Salem* (1986) e *La Vie Scelerate* (1987). *Heremakhonon* interroga abertamente, especialmente através de monólogo interior, a validade de vínculos africanos e da diáspora em tempos contemporâneos. Repelindo veementemente a imagem de turista ou de simpatizante política romântica, a protagonista Veronique, um produto cínico da burguesia das Antilhas, vai à nação da África Ocidental para lecionar numa escola de ensino médio na capital. Mas sua missão pessoal, manifestada várias vezes, cada vez com uma frustração mais histérica, é encontrar “un *negre a ancetres*” para “reconciliar minhas duas individualidades. E conseqüentemente, eles. E nós” (*Hmkn* 50); “me reconciliar com eles, conosco, comigo mesma” (*Hmkn* 60); “me reconciliar comigo mesma, em outras palavras, com minha raça, ou melhor, com meu povo” (*Hmkn* 66).

A missão pessoal de Veronique é uma racionalização para permitir que ela seja uma meretriz – não uma amante – do oficial “revolucionário” corrupto, ao mesmo tempo em que também se permite desviar o olhar das suas práticas brutais. Ele está bem consciente das suas desilusões de salvação psicológica através deste homem:

Será que amo este homem ou determinada ideia que preciso ter sobre a África? Quando você pensa nisso, dá na mesma. Amar um homem é o mito que você cria em torno dele. Ou pensando nele. Talvez no meu caso seja um pouco mais grave porque a ideia

que eu tenho é tão vital e ao mesmo tempo tão vaga, tão embaçada. Qual é esta ideia? A de uma África, de um mundo negro que a Europa não reduziu a uma caricatura dela própria (*Hmkn* 77).

Então, a busca de Veronique para reconciliar, encontrar a ligação viva entre ela própria, como mulher racional na diáspora, educada no ocidente, por um lado e os vestígios identificáveis de uma África realmente *independente*, pelo outro, exige que ela construa esse fenômeno a partir de uma ideia vaga e através da realidade dura e desilusória da África independente contemporânea. E então, com seu cinismo ainda intacto, a migração de Veronique deixa suas duas individualidades ainda irreconciliadas, aparentemente irreconciliáveis. Ela tinha dado uma chance à noção de ligação da “diáspora”, mas fracassou como “cura” (*Hmkn* 42) ou como o “remédio que [ela] veio buscar” (*Hmkn* 60).

A nova publicação de *Heremakhonon*, em 1986, com seu título Malinke original com versão em francês, como *En Attendant la Bonheur*, classifica este texto juntamente com *Moi, Tituba* e com *La Vie Scelerate*, como romances pan-africanos de migrações de mulheres com a intenção de se definirem (até mesmo, como no caso de *Tituba* e sua mãe, nas limitações da escravidão). Mas apenas *Heremakhanon/En Attendant la Bonheur* contesta, numa voz consistentemente cínica, a essência da ligação da diáspora. Certamente, todos estes textos de Condé *supõem* a validade do relacionamento entre pessoas do continente africano e sua diáspora. Mas *Heremakhanon/En Attendant la Bonheur* parece “recitar” a pergunta ao longo de toda a narrativa, no seu conteúdo que está sempre sendo buscado, assim como através da sua estrutura narrativa impulsionada pelo seu monólogo interno.

O mesmo ocorre com uma obra posterior de Condé, *Les Derniers Trois Mages*, mas através de um projeto mais complexo

em termos históricos e geográficos. Condé concede a uma família nuclear todo o peso do Atlântico Negro. A composição da família, sua localização geográfica e sua ancestralidade trazem a realeza africana pré-colonial para a consciência de classe americana de nacionalismo negro do século XX por meio de uma artista caribenha egocêntrica. Enquanto Veronique, em *Heremakhonon*, interrogava seriamente a essência da comunidade pan-africana do século XX, *Les Trois Rois Mages* faz uma paródia da consciência de diáspora para sua própria autoabsorção. O pintor de Guadalupe Spero Jules-Juliette emigrou com sua esposa americana negra para a casa dela numa das Ilhas do Mar no litoral de Charleston, na Carolina do Sul, com sua relevância histórica americana negra peculiar como uma comunidade isolada do século XIX para negros libertos. Lá, Spero sofre de uma paralisia de ancestralidade. Ele é um verdadeiro descendente de um dos “Reis Divinos” de Daomé (ironicamente, um verdadeiro *nègre à ancêtres*).

Mas Spero, que não coloca nenhum valor sentimental na lenda da sua linhagem real, sente-se oprimido por essa herança por causa da reverência paga a ela durante sua infância pelo seu pai, Justin e, mais tarde, pela sua esposa, Debbie Middleton. Na verdade, não é apenas o ancestral real de Spero que Debbie gostaria de imortalizar com reverência. De maneira semelhante à sua própria linhagem, que ostenta documentos de emancipação que remontam ao começo do século XVIII, Debbie sacramenta a ancestralidade Middleton. Especialmente sagrada é a memória do seu pai, “suposto mártir” da batalha pelos Direitos Civis e modelo da mobilidade ascendente dos negros de Charleston em meados do século XX. Debbie “tinha cultuado ele e tornou sua missão perpetuar sua memória”, pelo menos até ela aprender a história oral local que manchava a imagem santificada de Middleton. Mas sua atração por Spero devido a sua linhagem real foi outra manifestação da sua “necessidade de fazer reverência. Esta era sua religião” (*Kings* 64).

Condé, na sua ação (talvez cafona) de mencionar pessoas famosas como se fossem amigos íntimos, reunindo todos os ícones da vida cultural e política negra americana entre as décadas de 1960 e 1980, faz paródias de “tipos” da consciência negra como Debbie, que adotou sem críticas toda forma de retórica de raízes afro-cêntricas, inclusive histórias orais, às vezes incoerentes e autocontraditórias, e o imperativo da peregrinação à África. As comparações são evidentes entre, de um lado, a lenda da dinastia dos Reis Divinos de Daomé, que produziu o ancestral Rei Leopardo de Spero (conforme está anotado nos cadernos do seu pai), e, do outro, a construção da história da família Middleton nas proporções de uma dinastia de Charleston. Além disso, as lendas de heróis e heroínas da diáspora, conforme santificados por historiadores da raça como Debbie, fornecem sustentação espiritual para as personagens, enquanto o autor se envolve no iconoclasma mais irrelevante.

### **Rumo a um conceito válido e vital de pan-africanismo**

Então, o que resta de uma diáspora africana, do pan-africanismo, do Atlântico Negro, de uma *presence africaine*, depois de autores como Armah e Condé a terem romantizado até o ponto do fantástico ou de zombar disto através da trivialização ou da sátira? Outros escritores costumam cair em algum lugar entre estes extremos: a peça de Ama Ata Aidoo *Dilemma of a Ghost*, os poemas de Kofi Anyidoho em *Caribbean Blues and Ancestral Logic*, tratam o conceito de Atlântico Negro com sobriedade artística, ao mesmo tempo em que o sustenta sem hesitação como um ideal de uma cultura política no qual acreditar. Mas então, será que a essência do Atlântico Negro é um mito, construído pelos Debagbies, Asts e Baakos das obras de Armah, assim como é para a Veronique de Condé e para Spero, que, pelo menos, a vê com suspeita?

Na verdade, em um nível crucial, as formas de ceticismo dos dois autores convergem: a exposição dos trabalhadores da diáspora. Condé pinta mais de um dos irmãos ou irmãs de alma de Debbie em tons variados de escuridão, iludindo seguidores inocentes ao reivindicarem autenticidade especial pela sabedoria e/ou apresentação das almas do povo negro. E Armah faz um burlesco cáustico a partir do negro americano, Sheldon Tubman, que se desiludiu com suas experiências como um “ativista dos direitos civis na época de [Martin Luther] King” (*Osiris* 82) e emigrou para a África. Lá ele reivindica ser “o barqueiro para a nova era [...] da ilusão do pesadelo para a realidade do sonho” (*Osiris* 86-87) – perseguido por um séquito de 3 lindas mulheres, que ecoam não apenas suas palavras, mas também seus passos. Armah capturou o total da própria ilusão desses trabalhadores da diáspora em nome da personagem:

Agora, com suas conversões múltiplas aparentemente encerradas, aqui estava Sheldon Tubman desfilando seu negócio lento por esta praia africana, soprando vida pesada para nomes que deveriam ser deixados para apodrecerem em paz: Ras, Jomo, Cinque e Equiano. Ras<sup>11</sup>, o pequeno imperador esquecido, Jomo<sup>12</sup>, o ditador tribalista servindo os inimigos da África, Equiano<sup>13</sup>, a vítima cega, meio de estereótipos europeus, Cinque<sup>14</sup>, o escravo liberto que se transformou em senhor de escravos. (*Osiris* 96)

Pessoas como Sheldon Tubman, engraçadas, mas que às vezes conseguem enganar “peregrinos” americanos negros

---

11 De “Ras Tafari,” nome amárico do Imperador da Etiópia Haile Selassie.

12 De “Jomo Kenyatta,” president queniano.

13 De “Olaudah Equiano,” viajante do século XVIII nascido na Nigéria que publicou uma autobiografia patrocinada por britânicos.

14 Cinque, africano preso num navio escravo, que, após liderar um motim, voltou à África e supostamente tornou-se comerciante de escravos.

inocentes recebem atenção séria por Condé e Armah, na mistura de personagens da diáspora direcionadas para a “Terra Natal”.

Os textos de Armah e Condé discutidos aqui – na verdade, todos da lista – retratam a migração transatlântica física e/ou dentro da diáspora, exceto, ironicamente, *Cahier d’Un Retour au Pays Natal*, de Césaire. Personagens se mudam das ilhas do Caribe para os enclaves negros de Londres ou Charleston ou para a capital de uma república nova e promissoramente revolucionária na África Ocidental ou de uma casa africana para senzalas nas Américas ou para enclaves negros em Nova York, na Bahia, em Cuba, ou em Guadalupe. Os contrastes no efeito da migração entre as obras são esclarecedores. Baako de Armah de *Fragments*, volta para casa idealista da sua educação universitária nos Estados Unidos. No entanto, mais relevante aqui é a migração de Juana, uma “Newyorican<sup>15</sup>”, com habilidades profissionais para colocar à disposição da nova nação que luta para construir uma sociedade progressiva. Diferentemente da Veronique egocêntrica de Armah, Juana migra com a intenção declarada de se envolver na nova sociedade e de contribuir para ela. Veronique considera sua estadia um exílio temporário e voluntário; Juana considera a dela uma etapa de curto prazo e útil na sua carreira profissional. Se Juana e Baako, de *Fragments*, podem ser vistos como progenitores (ancestrais?) de Ast e Asar, de *Osiris Rising*, então a convicção cada vez mais profunda do autor sobre a necessidade da unidade na diáspora africana torna-se clara nesse contínuo. Enquanto Juana veio para contribuir para a construção da nova nação como uma mulher da diáspora, Ast se sente como uma africana voltando para casa. Enquanto Juana volta para o “seu país”, os Estados Unidos, para “descanso e recreação”, Ast mudou de serviço e voltou para o Continente. Na verdade, ao se mudar para a África, Ast veio para casa. E é claro que a ética do amor ao trabalho, que faz com que

---

15 “Newyorican:” nova-iorquina de Porto Rico.

este romance passe do idealista para o romântico, em todos os seus sentidos, confirma a união entre os filhos da África e da sua diáspora para “viverem felizes para sempre”, apesar do melodrama trágico do fim de Asar. A visão pan-africana de Armah, expressa no seu naturalismo gráfico característico, é uma fábula heroica dos dias modernos, análoga às explorações lendárias do rei Leopardo de Spero, o último dos reis africanos na sua linhagem.

Mas Spero, de Condé, não se sente nem em casa, nem comprometido com o “futuro dos negros”, nem motivado por qualquer disposição para trabalhar. O que Spero efetivamente sente, ao longo dos seus 25 anos em Charleston, é exílio. Spero se sente marginalizado por causa dos atributos culturais, sociais e políticos que ele não compartilha com a comunidade negra de Charleston da sua esposa:

Sua esposa o desprezou.

Por que, pelo amor de Deus?

Ele refletia sobre isso com tanta frequência que ele havia chegado à resposta. Havia várias razões, que tinham importância variada. Não, infelizmente! Ele não era o herdeiro digno do seu ancestral real. Ele próprio não tinha nenhuma ambição. Não tinha ideais! Nenhum interesse em política. Nem no futuro do mundo negro. E ele ainda falava inglês com erros. Ele vinha de uma ilha abandonada que ninguém conseguia localizar num mapa. Ele não gostava de torta de abóbora (*Kings* 64-65).

Então, a alienação de Spero na terra de sua esposa nega a ele qualquer sensação de comunidade na diáspora e, pelo contrário, o deixa com uma sensação de exílio. Deve-se observar, no entanto, que Spero não tinha nenhuma ambição, nenhuma aspiração que



pudesse tornar sua própria permanência na Terra significativa. Ele é um mulherengo que não se arrepende. Os dois amores que ele efetivamente reconhece, sua arte e sua filha, adquirem apenas uma atenção transitória, mas geram episódios frequentes de desespero filosófico superficial sobre sua musa e sua atuação como pai. Então não é surpreendente que seu aborrecimento resulte numa identidade de exílio como a condição na qual ele se estabeleceu, não uma simples realização no meio da Charleston negra da década de 1960 até a década de 1980. Para Spero, o exílio de Guadalupe na Charleston negra – o *nègre à ancêtres* – a ancestralidade prova ser tão irrelevante para ele quanto fútil para Veronique, o exílio de Guadalupe na África Ocidental independente e revolucionário. Daí, a posição de Condé da ausência de substância de uma comunidade da diáspora africana parece clara, do seu primeiro *bildungsroman* até um romance 15 anos mais tarde e muitas camadas mais complexo.

No entanto, antes de concluir que Maryse Condé menospreza completamente a noção de diáspora africana, as perguntas que Veronique faz: “Qual é esta ideia? A de uma África, de um mundo negro que a Europa não reduziu a uma caricatura de si mesma” (*Hmkn* 77); e depois a pergunta que Spero faz a ele próprio repetidas vezes: “Será que sou um bom pai?”, geralmente acompanhada de ideias sobre sua arte e sobre o significado da criatividade – podem ser interpretadas como articulações de uma pergunta mais profunda: “O que o pai pode passar de valor duradouro aos seus filhos”? Certamente nenhuma ancestralidade real! Mas será que existe um impulso pan-africano, uma cultura política negra que pudesse reconciliar Veronique “com ela própria, em outras palavras, com [sua] raça, ou melhor, com [seu] povo” (*Hmkn* 66)? Ou uma que Spero pudesse passar à sua filha? Então, será que existe um pan-africanismo literário que evita o *sublime* de Baako-Juana, de Armah e as parcerias entre Ast e Asar e o *ridículo* de Debbie Middleton, de Condé? A preocupação com migrações pan-africanas

e “entrelaçamentos” (no discurso do foco deste volume) em que as obras de Armah e Condé estão baseados, juntamente com o fato de que eles revisitam essas questões de maneira *consistente* na sua obra, argumenta a favor de um conceito pan-africano válido para o qual a arte literária é um vetor fundamental. Esse valor crítico de arte literária para um conceito pan-africano reside, por outro lado, na adequação da literatura em transmitir esse conceito que é filosófico, cultural e político ao mesmo tempo. E, por outro lado, o valor crítico reside na licença “natural” da literatura, se não sua obrigação, para criticar o conceito pan-africano como uma força dinâmica na vida da comunidade atlântica negra.

\*\*\*

**Anne V. Adams** é professora de Literatura Africana. Até 2011 foi responsável pelo desenvolvimento de eventos e programa do *W.E.B. Du Bois Memorial Centre for Pan-African Culture* em Acra, Gana. Residente permanente de Gana até a aposentadoria, pertenceu ao corpo docente do Departamento de Inglês na Universidade de Gana por muitos anos. Foi diretora de Estudos Femininos e diretora do Instituto Africano na Universidade de Cornell, em Ithaca, Nova York, onde lecionou por mais de 25 anos. É especialista em estudos africanos e caribenhos e em literatura de mulheres negras americanas. Possui extensa pesquisa sobre os pensadores africanos na diáspora ao longo da história, inclusive o filósofo do século XVIII, Anton-Wilhelm Amo. Suas antologias costumam ser reeditadas: Adams editou juntamente com Carol Boyce Davies, *Ngambika: Studies of Women in African Literature* (1986) e, com Edward Crosby e Leroy Davis, editou *The African Experience in Community Development: The Continuing Struggle in Africa and the Americas* (1992). Editou, com Janis Alene Mayes, as Minutas da Reunião de 1987 da ALA, publicadas como *African Literature and Africa's Development: Mapping Intersections*. Com Kofi Anyidoho e Abena Busia, editou *Beyond*

*Survival: African Literature and the Search for New Life* (1998). Também editou, com Esi Sutherland Addy, *The Legacy of Efua Sutherland: Pan-African Cultural Activism* (2008). Traduziu *Blues in Black and White: A Collection of Essays, Poetry and Conversations by May Ayim* (2003) e a coleção *Showing Our Colors: Afro-German Women Speak Out*, editada por May Opitz, Katharina Oguntoy e Dagmar Schultz (1992). Atualmente, está completando a edição e a compilação de um livro em homenagem à escritora africana premiada Ama Ata Aidoo.



## CAPÍTULO 72

### A METAFÍSICA E A POLÍTICA DA REPRESENTAÇÃO DE GÊNERO NAS ARTES DA ÁFRICA

*Esi Sutherland-Addy*

#### **Introdução**

Neste capítulo, adotamos a visão de que sexo e gênero são fatores tão importantes da condição humana que eles aparecem de forma muito destacada no espaço criativo, tanto por meio do processo de produção artística quanto do seu ônus temático. A herança das artes é um fenômeno social com forte identificação de gênero, de acordo com o padrão que evoluiu em sociedades pré-coloniais em que homens e mulheres atuam em esferas e espaços distintos. Em suma, este capítulo lidará principalmente com a restituição das vozes de mulheres à esfera pública. Ao longo dos últimos trinta anos, esta preocupação acadêmica por si só levantou várias questões críticas sobre a representação de gênero que serão esclarecidas nesta exploração panorâmica introdutória.

A seguir analisaremos maneiras como as artes tornam-se uma estratégia fundamental para definir a si próprio e aos outros. Deveremos anotar técnicas fundamentais para representar formas em que o indivíduo, o outro e o divino são interdependentes. Chamo a isto de “exploração de uma ontologia de gênero”. Nós discutiremos a evidência de arquétipos de masculinidade e feminilidade em mitos e lendas baseados na história, que são repetidos em heranças africanas nativas que, em outros sentidos, são geograficamente diferentes e variadas. De especial interesse são os vestígios de uma importância perdida do poder feminino, assim como uma colaboração próxima de homens e mulheres na busca por sociedades estáveis e sólidas. Então iremos justapor estas noções de masculinidade e feminilidade com formas mais populares encontradas em contos folclóricos e provérbios para anotarmos as ambiguidades que estão surgindo, o que chamo de “exploração de uma visão social de gênero”. Depois levantamos questões mais gerais sobre o relacionamento entre arte e identidade numa construção de sociedade baseada no gênero: de que forma o gênero, o poder e a arte estão relacionados uns com os outros? Como as injustiças notavelmente onipresentes e as relações assimétricas entre homens e mulheres se manifestaram na vida artística e no pensamento de sociedades africanas? O que constituiria um sistema válido para tipos de arte baseados em gênero nos confins de epistemologias tradicionais?

Existem várias dessas questões para serem exploradas na busca de noções de representação de gênero em formas de arte atuais. A sociedade contemporânea africana desafia estudiosos, na medida em que mudanças sociais rápidas demandam ferramentas analíticas que reagem de maneira adequada para captar as maneiras variadas em que as pessoas reagiram às transformações das suas sociedades – rendendo-se a elas, lidando com elas e se ajustando a elas. As artes podem agir com uma fonte adequada de conhecimento

e entendimento profundos destes mecanismos psicossociais. Então é importante avaliar a própria evolução de formas de arte para valorizar a mudança nos seus papéis e na sua pertinência como resultado de uma mudança rápida na sociedade, especialmente na medida em que estas mudanças se relacionam com as percepções de gênero da sociedade. Ao explorarmos a metafísica do gênero na arte, estaremos perguntando: quais novas formas e novos tipos de arte foram criados na África contemporânea e como eles foram “genericados”? Como tanto *percepções* quanto *conceitos* quanto *ideais* comuns e esotéricos de gênero são refletidos em formas de arte contemporâneas? Por outro lado, ao procurarmos lidar com a política do gênero na arte, as seguintes questões poderão ser feitas: de que formas os homens e as mulheres são *privilegiados* ou *desfavorecidos* de maneira diferencial como *agentes*, *usuários* e *transmissores* de arte? Além disso, como os homens e as mulheres são afetados de maneira diferencial por agentes contemporâneos de mudança como a educação ocidental, a urbanização, o pensamento pan-africanista e religiões mundiais?

Finalmente, analisaremos a representação de gênero em algumas amostras conhecidas específicas de formas de arte contemporâneas, especialmente autoras e autores de ficção. A representação de gênero será entendida o tempo todo como uma série de atos criativos explícitos acusados de temas de gêneros implícitos em ideologias, teologias e sistemas filosóficos variados.

### **Uma breve análise literária**

O estudo feito pelos próprios africanos sobre sociedades, sistemas de pensamento e formas de expressão artística africanos tem sido muito importante para fornecer tanto materiais primários ricos quanto percepções do tipo *emic* sobre sua relevância. Vários destes tornaram-se disciplinas artísticas diferentes. Poucos

exemplos desses estudiosos são citados a seguir com suas respectivas áreas de especialização:

Daniel Kunene – Poesia de Louvação do Sul de Sotho

Kwabena Nketia – A Música da África<sup>1</sup>

Wande Abimbola – Poesia de Adivinhação Ifa

Cheikh Anta Diop – Civilização da África Negra

Bolanle Awe – Mulheres Nigerianas na História

John Mbiti, Paul Houtounji – Filosofia Africana

Peter Ekeh – Comentário Social<sup>2</sup>

Além desses mencionados acima, o desenvolvimento de um discurso viável sobre gênero que passa de uma apresentação da situação normativa na sociedade pré-colonial para problematizar os arquétipos ontológicos e os padrões psicossociais herdados está muito em evidência. O discurso feminista se aprofundou consideravelmente desde o final da década de 1980 à medida que diversos segmentos da comunidade de mulheres ao redor do mundo começaram a analisar novamente a teoria feminista em termos das suas próprias experiências e aspirações. Para colocar este processo em perspectiva brevemente, lembre que intelectuais e estudiosos americanos negros começaram a questionar o feminismo na década de 1980. As obras de Bell Hooks, Audre Lourde e Alice Walker tornaram-se textos canônicos neste sentido. Alice Walker (1983) lançou o *feminismo negro* como um rótulo alternativo toda a categoria, para assegurar que o sistema geral para analisar a feminilidade abrangesse a experiência de pessoas de origem africana. De fato, de acordo com a análise sucinta feita depois por Susheila Nasta (1992) na sua poderosa introdução a *Motherlands*:

---

1 N.E.: A análise que Kwabena Nketia fez da poesia Akan como inerentemente musical aparece aqui no capítulo 70.

2 N.E.: A análise clássica de Peter Ekeh das duas esferas morais em sociedades pós-coloniais está reproduzida como o capítulo 11.



*Black Women's Writing from the Caribbean and South Asia*, o feminismo conforme definido até o começo da década de 1990 era tão limitador que excluía mulheres de cor do mundo todo. Algumas estudiosas vindas da África Ocidental foram profundamente influenciadas pelas categorias analíticas organizadas por este debate. Mary Modupe Kolawole (1997), por exemplo, chamou seu livro de 1997 *Womanism and African Consciousness*. Ela argumenta numa obra mais recente (2004)<sup>3</sup> que a estudiosa nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi (1996) pode ter cunhado o mesmo conceito por volta da mesma época.

Desde o começo da década de 1980, estudiosos vindos da África Ocidental fizeram com que a nova conceitualização do feminismo incluísse as experiências de pessoas de cor a partir de uma perspectiva da África continental. A obra original de Filomina Chioma Steady (1981) como editora da obra *The Black Woman Cross Culturally*<sup>4</sup> é amplamente reconhecida como tendo proporcionado um modelo duradouro para uma análise feminista da sociedade africana usando a experiência da África Ocidental como principal ponto de referência. Os contribuintes para esta antologia abrem novos caminhos e criam uma nova sinergia no conhecimento sobre mulheres africanas produzido por mulheres africanas. Além disso, Steady propõe um feminismo humanista abrangendo a consciência comunitária das mulheres africanas sobre as condições opressivas do seu povo.

Outra obra escrita por mulheres intelectuais da África Ocidental inclui estudos críticos e extrapolações teóricas sobre a dinâmica de gêneros de etnias específicas e de nações indígenas. Ifi Amadiume (1987) revela a instituição de poderes separados,

---

3 "Re-Conceptualising African Gender Theory: Feminism, Womanism and the Arere Metaphor" em Signe Arnfred (ed.) *Re-thinking Sexualities in Africa*.

N.E: Outro artigo na antologia de Arnfred escrito por Akosua Adomako Ampofo está reproduzido aqui como o capítulo 38.

4 Veja especialmente a visão geral muito aclamada de Steady na introdução do livro (1981, p. 7-42).

porém complementares entre os sexos na vida social e política pré-colonial Igbo, em *Female Husbands, Male Daughters*. Ela sai de maneira radical da oposição binária básica entre homem e mulher que está na base da maior parte do pensamento feminista.

A contestação a esta oposição também é realizada pela história de Oyeronke Oyewunmi (1997) do discurso iorubá que contesta as suposições feitas na epistemologia feminista de vanguarda (como a universalidade e o caráter atemporal do gênero como um princípio organizador para a sociedade) citando a ausência desta dicotomia no idioma iorubá que certamente é um elemento instrutivo para penetrar sua cultura.

Apesar do fato de sociedades da África Ocidental pré-coloniais fornecerem paradigmas alternativos sólidos, continua a existir um debate vibrante sobre como interpretar os efeitos materiais dessas culturas, especialmente desde o surgimento e a consequência do colonialismo. Molar Ogundipe - Leslie (1994), por exemplo, tem muita cautela com a lógica que iguala esferas de poder separadas femininas e masculinas (e perfil maior das mulheres na estrutura de poder dominante) à falsidade de que, portanto, as mulheres não eram oprimidas na sociedade pré-colonial. Bibi Bakare Yusuf vai ainda além (2002) enfatizando que ao olhar dentro do idioma iorubá como uma fonte única para avaliar percepções de status femininos, Oyewunmi está tratando a cultura como hermeticamente fechada. Yusuf sugere que as culturas africanas são realmente muito resistentes, mas complacentes da variância, citando o politeísmo complexo e a multiplicidade de ritmos que permeiam a cultura iorubá como canais mais eficazes do que o idioma com o qual deseja definir o funcionamento do gênero naquela sociedade. Pode-se perguntar se a oferta de Yusuf de “não fazer oposição e ainda assim criticar paradigmas analíticos europeus” (2002, p. 1) pode

obscurer e complicar indevidamente a representação de formas nativas de conhecimento. E então o debate continua.

### **Uma ontologia de gênero**

Noções da própria essência de ser e a razão para ser contrastam fortemente com os padrões sociais e com estereótipos que evoluíram ao longo do tempo. Esta é uma dicotomia que pode ser deduzida a partir de uma herança de expressão artística. Modificando e parafraseando a descrição de Abiola Irele (1990, p. 12) da literatura oral, nós nos referimos com esta expressão a esse conjunto de textos que está por trás de nós como uma literatura completa e duradoura (texto artístico). Apesar de estar sendo constantemente renovado, ele informa de maneira mais profunda as visões de mundo do nosso povo e então ele é, ao mesmo tempo, a base e o canal expressivo de um universo mental africano básico. Na verdade, achamos esta descrição apta para toda a herança de formas de arte expressivas e, portanto, ela formará uma base para as observações que faremos nas seções seguintes.

No pensamento africano (Akan, Igbo e outros), então, o ser humano tem um lugar num mundo cósmico amplo, em que a Terra costuma ocupar um lugar de destaque e ser caracterizada como mãe. A poluição da Terra é considerada como uma abominação ou uma violação de uma lei cósmica (em vez de uma simples lei social), uma violação que ameaça a existência básica das pessoas e que precisa ser propiciada. Em ontologias Ga e Efutu, a primazia da fertilidade, costuma se manifestar em conexão com a terra, como demonstrado por festivais e ritos de fertilidade envolvendo a semeadura, a proibição ritual da pesca ou da caça e sua revogação subsequente. A importância da fertilidade está representada simbolicamente pela primazia dada à forma elíptica, parecida com um útero, na arte e a importância do falo, dos seios e do traseiro

em obras esculturais rituais. Também existe um pedido repetido por fertilidade em textos sagrados, como libações.

Sistemas ontológicos africanos em geral compartilham com outros sistemas ao redor do mundo a onipotência do *ethos* masculino encontrada na preponderância do elemento masculino na estrutura de poder deste mundo. Os iorubás oferecem exemplos muito evidentes que ilustram vivamente este ponto. O deus supremo, Olodumaré, é masculino – assim como a maioria das mais de 400 divindades dos iorubás. Sua poesia de louvação e outra iconografia (imagens e parafernália) atribuem a eles poderes como a essência da onipotência e da onipresença (Olodumaré), sabedoria (Orunmila), força destrutiva e implacável e criatividade (Ogum), perspicácia e enigma (Exu). Alguns destes poderes são conferidos a governantes políticos, uma vez que eles costumam ser vistos como intermediários através dos quais um povo específico se relaciona com o mundo do invisível.

Em nomes de louvação Akan, na sua poesia e nos gestos de dança de um chefe Akan, encontramos determinada essência masculina projetando uma força enigmática: o chefe Akan pode tirar da esquerda e da direita e dominar os dois. Exceto Deus, tudo que estiver abaixo do céu pertence ao rei. Durante o reinado no século XIX de Shaka, o monarca imperial dos Zulus, a imagem animal – touros e grandes gatos – retratava o poder masculino na forma da força bruta da mesma maneira que pode ser encontrada na poesia de louvação.

Culturas de máscaras também apresentam um forte domínio masculino, através da reverência a espíritos ancestrais, uma característica muito importante do pensamento africano e do seu sistema de crenças. Citando Kirsten Langeveld (2002, p. 3): “Em nenhuma instituição da África Ocidental o equilíbrio de poder entre os sexos parece favorecer mais os homens do que em bailes de

máscaras. Muitas vezes, estas apresentações contêm a expressão de supremacia masculina”. Estas culturas de máscaras esotéricas também retratam uma essência de masculinidade, exclusiva de feminilidade e coberta de poder, por exemplo, o Egwugwu (Iorubá) e o Gulu Wamkulu (Chechewa). Estas sociedades de máscaras têm o poder de aprovar infrações graves contra leis cósmicas – essas sanções são de um tipo diferente de leis morais ou judiciais que têm apenas um impacto social. Geralmente, então, a autoridade final parece ser claramente investida no homem e as características mais importantes de autoridade e poder estão associadas com o homem.

O princípio feminino como elemento básico na cosmogonia que é reconhecida na África Ocidental apresenta um paradoxo na organização de várias sociedades. Considere a oração feita à deusa iorubá Osun; ou as feitiçarias das sacerdotisas Wolof Lebou enquanto celebram durante as cerimônias Ndep; ou ofertas feitas aos espíritos da água; ou as previsões de mulheres Saltigui (Sereer) antes da temporada de chuva. Tudo isto mostra que as mulheres são centrais para o domínio da espiritualidade no mundo invisível. Enquanto religiões mundiais, especialmente o islamismo e o cristianismo parecem ter erodido em grande parte o poder feminino neste domínio, o sincretismo africano permitiu que as mulheres mantivessem parte das suas funções vinculadas com crenças tradicionais. Mulheres continuam a ter uma responsabilidade por manterem altares e fazerem oferendas a ancestrais e espíritos que pertencem ao mundo invisível e à noite, no entanto, têm um interesse em controlarem o mundo dos vivos. As mulheres podem entrar em transe para trazerem pessoas possuídas para um relacionamento harmonioso com seu ambiente sociocultural e psicoafetivo. As mulheres podem prever uma boa estação chuvosa e uma safra abundante. As palavras pronunciadas nesse contexto derivam sua seriedade e seu poder do aspecto iniciador, secreto ou

esotérico de quem preside o ritual. Então, com a ajuda do ritmo de tambores e das danças que acompanham estas cerimônias, elas invocam espíritos que possuirão pessoas e farão com que elas entrem em transe. Palavras pronunciadas nessas ocasiões são palavras sérias, com matiz sagrado. Independentemente de quem falar ser uma sacerdotisa, uma deusa, ou uma curandeira, estas personalidades mostram que existe alguma correlação entre o mundo dos vivos, dos mortos (ancestrais e espíritos) e do cosmos. Portanto, as mulheres desempenham um papel de mediadoras, que lhes confere um poder inegável. Um exemplo disto é a cerimônia Gamond do povo Bedick do Senegal que sempre acontece logo antes da primeira chuva (N'diaye, 1986, p. 19).

Novamente, muitos mitos de criação retratam mulheres como sócias no processo. Manifestações vívidas desta sociedade na criação são encontradas na rica mitologia do amplo panteão iorubá. A poesia iorubá de Orisa, ou divindades, e especialmente a de Ifá, a deusa da adivinhação.

Osun, a deusa iorubá do Rio Osun, deusa da beleza, da fertilidade e do comércio, assim como proprietária de Aje (o forte poder espiritual feminino às vezes associado com a bruxaria) ilustra muito bem a sociedade. De acordo com o capítulo Ose Tura do *corpus* da poesia de adivinhação Ifá, quando Olodumaré, o deus supremo enviou Irun Mole, a classe mais importante de deuses com diversos talentos, para organizarem o mundo dos humanos, a única deusa entre eles era Osun. No entanto, os deuses decidiram realizar suas atividades sem ela. De acordo com o trecho da poesia:

*35 E eles ignoraram Osun nas suas atividades  
Eles invocaram Ika, que se recusou a atender ao seu chamado  
Eles chamaram Oro, que não respondeu  
Mulheres estéreis estavam tendo prazer em serem estéreis*

36 *Em seguida, os 16 idosos foram a Olodumaré  
Eles reclamaram que tinham fracassado na tarefa deles  
Eles não tiveram lucro nos seus negócios  
Então Olodumaré perguntou “onde está seu 17º colega”?  
Eles responderam que ela estava no mundo, firme e forte.  
Olodumaré ordenou que eles fossem e confortassem a mulher*

Diedre Badejo (1989, p. 27) menciona entrevistas pessoais com o adivinho Babalawo Yemi Eleburuibon em Osogbo no Estado de Oyo, na Nigéria, durante as quais uma elaboração sobre estes versos descrevem sua importação ao status de mulheres da seguinte maneira:

[...] Então todos no Irun Mole voltaram (à terra), se desculparam e ofereceram sacrifício a Osun e ela disse que queria todas as iniciações, todos os rituais que eles realizam para homens pelos quais eles deixam as mulheres para trás e queria que toda mulher que tivesse poderes como o dela fosse iniciada. Então eles chamaram Osun, a iniciaram e lhe mostraram tudo. Isso foi de Ose Tura.

No pensamento iorubá, a necessidade de reconhecimento tanto de princípios masculinos quanto femininos deriva da noção de dualidade e equilíbrio como fundamental no exercício do poder. Este entrelaçamento de masculino e feminino é um tema repetido da ontologia africana. A figura materna certamente está associada com a terra, a própria base de fertilidade e continuidade na vida. Além disso, no entanto, os textos de libação de etnias do sul de Gana, como os Ga, dirigem-se à mãe terra Asaase-Afia, imediatamente após se dirigirem ao Ser Supremo, Ataa-Naa Nyomo, traduzido como Deus Pai e Mãe. Isto demonstra a ideia tanto do princípio masculino quanto do feminino neste ser supremo. As ideias de dualidade e de equilíbrio sustentam o conceito ontológico da

essência de ser em várias sociedades. Na base de alguns mitos de criação Dogon está um ser andrógono que contém tanto a essência da mulher quanto do homem. A evolução deste ser, para o que acaba sendo a primeira família, é transmitida por um dos sistemas ontológicos mais fascinantes e altamente complexos estudados na África.

### **O gênero em relações de poder históricas e artísticas**

Os historiadores reconhecem cada vez mais a origem de uma mulher ancestral como a base até mesmo das dinastias supostamente patriarcais dos grandes Estados da África. Existem alguns exemplos muito poderosos de sociedades matrilineares em que a origem de uma mulher mítica ou histórica orienta a organização social e fornece princípios de governo. Os Akan provavelmente sejam os mais conhecidos, em que o sistema de clã básico em torno do qual a sociedade é organizada baseia-se numa mulher ancestral que pode vir do passado mítico. Não há nenhuma dúvida de que cada um dos sete clãs titulares aos quais os Akan pertencem originaram de uma mulher. Em termos mais históricos, o acesso ao cargo político ocorre principalmente através do clã da mãe. Mas isto não confere às mulheres acesso direto a cargos políticos. É apenas em casos excepcionais que uma mulher chega a ser nomeada chefe ou rei. A rainha-mãe no sistema político Akan é um cargo reservado para mulheres e na época pré-colonial este cargo era muito mais poderoso do que atualmente. Ainda assim, um dos papéis mais importantes da rainha-mãe é seu direito estatutário de indicar o sucessor do trono.

Como rituais costumam ser exibições de poder e governança, existem casos em que mulheres, até mesmo rainhas-mães, assumem apenas papéis auxiliares como plateia ou provedoras de alimentos. Em outros casos, elas são marcadamente ausentes, devido à menstruação. Isto recebe uma interpretação metafísica



que torna as mulheres contaminadoras espirituais. As mulheres são consideradas como neutralizadoras da força de amuletos. Isto significa que até mulheres chefes em cargos formais na hierarquia social ou política Akan devem encontrar homens para atuarem em seus lugares em algumas ocasiões. Em algumas situações, a pessoa deve se tornar um homem honorário na menopausa para conseguir participar plenamente de rituais realizados em nome da ordem ampla da sociedade.

Ifi Amadiume enfatiza que como estudiosos e pesquisadores escolheram se concentrar na patriarquia oficial e evitar falar sobre sociedades acéfalas, eles não conseguiram trazer para o primeiro plano outro paradigma para organização social em que mulheres tiveram papéis excepcionalmente fortes paralelos aos dos homens. O princípio do sistema de dois sexos considera que cada sexo gerencie seus próprios negócios. De acordo com Amadiume, na cultura Ibo esta dualidade foi estabelecida tanto em sistemas políticos centralizados quanto descentralizados. Ela contesta a ideia da inferioridade das mulheres, argumentando que esta concepção de sociedades africanas baseia-se na ignorância. Ela procura demonstrar que nascimento, mérito e idade são determinantes muito maiores de classificação discriminatória do que o gênero.

As poucas pegadas de mulheres na areia da história nos chega através de poucos fragmentos de canções e narrativas épicas. Portanto, é sempre importante encontrar narrativas e épicos completos dedicados a mulheres na história<sup>5</sup>. Muitas destas referências a mulheres as mostram entrando na arena da guerra ou do governo para evitarem uma crise profunda. Estas mulheres

---

5 O material a seguir foi coletado sob os auspícios das Women Writing Africa Nigeria and Senegal Country Committees, respectivamente. Estes textos são discutidos detalhadamente na introdução de Esi Sutherland-Addy e Aminata Diaw (eds) (2005).

julgam que elas não podem mais ficar de fora, mas que elas devem entrar na briga para salvarem sua nação.

Na Nigéria, por exemplo, Inikpi era a filha favorita da governante da Igala, Ata Ayagba, que se dispôs a se sacrificar pela sobrevivência do reino Igala durante sua guerra com o povo Jukun. Apesar de seu pai não estar disposto a aceitar o pronunciamento do oráculo de que ela deveria morrer para que seu povo fosse salvo ela convenceu seu pai, se ofereceu e se enterrou viva. Até hoje, durante o festival anual do Igala, realiza-se um ritual em que uma canção especial é cantada celebrando ela:

*Inikpi, filha querida do pai  
Inikpi, filha querida do pai  
A terra Igala pela qual você morreu  
Não está mais avançando  
Então nós suplicamos para você  
Abrir o caminho para nós  
Inikpi, filha querida do pai*

Os Wolof contam outro épico sobre uma princesa do século XIX do reino Bawol, na época situado no noroeste do Senegal. Ngone Latyr, a filha de Lat Sukaabe. A protagonista ganhou seu lugar na história quando ela assumiu o comando do exército do seu pai depois de ele ficar doente durante uma guerra entre seu reino e o de Trazza Moor. De acordo com os primeiros versos do seu épico:

*Bem! Vocês estão certos  
No Senegal a coragem é disseminada  
E mulheres também podem ser responsáveis por atos de coragem  
Como participar de uma batalha – mesmo que seja raro!  
Meu pai está doente  
Ele não consegue se levantar, quanto mais ir a qualquer lugar  
Mas o que ele tinha como proteção mágica  
Passará a ser meu*

*Eu usarei seus amuletos e montarei seu cavalo pessoal  
Eu brandirei suas armas e irei lutar com vocês  
Nós lutaremos contra o Rei Trazza  
Assim que formos encontrar com ele  
Nós saudaremos o Rei de Trazza  
Nós encontraremos com ele em Ngangaran  
Preparem o cavalo que meu pai usava  
Vistam-me com a roupa do meu pai  
E não esqueçam seu casaco!  
Eu quero um chapéu com quatro pontas coberto com a pele de um  
pequeno macaco  
Fixado com noventa cauris  
Ela pediu para pregar um amuleto aos cauris  
Que repelisse as balas  
Ngone Latyr vestida com a roupa do seu pai  
Ajustou o casaco e colocou o chapéu  
Ela montou no cavalo que eles tinham preparado para ela  
E ela brandiu a arma do seu pai  
Ela lutou em Ngangaran e expulsou o Rei de Trazza  
É por isso que canções populares relatam que Ngone Latyr  
ordenou:  
Vistam-me com o boubou do meu pai!  
Preparem o cavalo do meu pai para mim!  
Dêem a arma do meu pai para mim!  
Sou eu que lutarei em Ngangaran no lugar do meu pai  
Tragam todos os cavalos em volta  
Eu serei igual a qualquer homem  
Eu usarei a roupa do meu pai  
Eu montarei no cavalo do meu pai  
Eu brandirei as armas do meu pai  
Eu usarei o chapéu do meu pai  
Em toda situação em que meu pai atiraria*

*Eu atirarei  
E todos devem me apoiar  
Qualquer coisa revelada ao inimigo será sua ação  
É por isso que chamo meu cavalo de Ndeyal Neeg!*

Dois pontos são pertinentes para o nosso debate aqui. O primeiro é que Ngone Latyr adota uma personalidade masculina para assumir o manto da liderança. Esta noção de tornar-se uma pessoa diferente dela mesma para transcender barreiras socialmente impostas parece ser uma estratégia comum que mulheres usam, provando que, na verdade, elas sempre tiveram uma competência, poder, habilidade ou talento ocultos. Mulheres Dagaare que são netas de um patriarca morto podem, durante os ritos funerários após o sepultamento do patriarca, vestir a roupa de homens e entrarem no local da cerimônia numa breve paródia, cantando músicas fúnebres restritas aos homens. Numa missão mais sombria, mulheres Seerer do Senegal pintam seus rostos com carvão e vestem roupas de homens, andando de maneira vigorosa e cantando canções guerreiras a caminho de enterrarem uma moça que morreu tragicamente ao dar à luz. Neste estado, todos devem dar passagem a elas. Por um breve período, elas se livram do comportamento subordinado normativo que a sociedade espera delas como mulheres.

Como o trecho anterior também demonstra, Ngone Latyr mostra coragem excepcional e julga que chegou o momento de agir porque o poder estatal se enfraqueceu até um nível crítico. Este tema é encontrado sustentando as ações de muitas heroínas africanas ou “shero” de acordo com a famosa escritora e ativista negra americana chamada Maya Angelou. Na experiência de Gana podemos citar Nana Yaa Asantewaa, rainha-mãe de Ejisu, como outro exemplo de mulheres decidindo contestar o provérbio Akan:

“A galinha também percebe a alvorada, mas observa o bico do galo jovem”.

Portanto, a intervenção estudada é um elemento recorrente da percepção própria das mulheres na estrutura de poder. Ao longo dos tempos e através da região, mulheres com um senso estratégico agudo detectaram conjunturas críticas e tentaram tomar as rédeas do poder para restabelecer a ordem ou salvar suas sociedades. Em épocas de guerra, quando mulheres julgavam que a estrutura de poder masculina não conseguiria resolver as questões e ameaçava destruir as comunidades envolvidas, elas podiam decidir ir ao campo de batalha completamente nuas e se deitar entre as partes que estavam lutando. Isto geralmente interrompia as hostilidades imediatamente. Estas táticas foram modificadas e foram usadas na época colonial na Nigéria durante os protestos fiscais, assim como na metade da década de 1990 pela Oposição de Gana, agitando de maneira amarga a favor de um campo de jogo igual na transição para a democracia.

Portanto, para mulheres da África Ocidental, espaços rituais têm duas finalidades: eles podem conotar conservadorismo e um endosso de instituições que idealizam e entrincheiram relações desiguais entre os sexos ou podem ser consideradas remanescentes de sistemas nativos que promovem o poder paralelo e complementar das mulheres.

### **Uma visão social do gênero**

Nesta seção nosso foco será na representação própria e na representação do “outro” – primeiro por mulheres em espaços sociais definidos separadamente. Depois veremos duas formas de literatura oral usada ou representada fora de contextos formais ou sagrados que também fornecem uma grande quantidade de informações sobre atitudes sociais em relação ao gênero.

De acordo com as exigências de guerra, homens em sociedades no mundo todo foram isolados em exércitos que desenvolveram culturas elaboradas baseadas na massa, incluindo uma cultura de artes expressivas. Os campos estritamente masculinos de Shaka vêm à mente neste sentido, assim como a instituição Fante de Asafo, que durou mais tempo que a guerra interna de etnias como uma instituição social. As artes expressivas produzidas nestes ambientes são caracterizadas pela glorificação e pela provocação de conflito. O corpus canções de guerra de Fante Asafo está cheio de textos como o que se segue (Sutherland Addy, 1998, p. 20):

*Hee Hee nós os Atwia Nkum*

*Nós arrasamos cidades*

*Nós arrasamos cidades;*

*Nós a Empresa Asin ee*

*Eles nos empurram e nós não nos mexemos*

*Eles nos mandam de volta e nós não nos movemos*

*Quando você nasce homem,*

*Espera-se que você venha e faça coisas masculinas, para sempre!*

Conforme pode ser visto do anterior, o talento artístico Asafo também confirma a pressão sobre homens para se sobressaírem no contexto de uma visão messiânica para a sociedade deles.

Finalmente, neste ambiente segregado, é possível falar de sofrimento e medo de uma forma raramente ouvida em outros ambientes sociais (Sutherland Addy, 1998, p. 13):

*Cantor: Juntamente com meu irmão, eu não sei onde –*

*Grupo: Na frente de guerra, eu não sei o momento,*

*Na frente de guerra eu não sei onde vou morrer!*

A visão do outro a partir desta posição de absorção própria intensa é negativa. Na verdade, neste espaço, a feminilidade é uma antítese à masculinidade e é uma metáfora para a única coisa que um homem não pode se permitir ser: um covarde. Na sátira

a seguir, retrata-se um capitão de guerra que foi derrotado de maneira tão profunda que ele precisa implorar para as mulheres do campo inimigo deixarem ele ir embora:

*Cantor: Será que realmente o capitão de guerra é que estava implorando para mulheres?*

*Grupo: Muito bem, Darko ee*

*Ele está implorando para mulheres*

*Muito bem, muito bem.*

Além disso, a profanação – que às vezes parece ser gratuita – baseia-se em grande parte em referências aos órgãos genitais femininos em vez dos masculinos. Uma máxima convergente comum entre grupos Fante Asafo ilustra isto de maneira muito clara:

*Chamada: Se você vencer, invoque dinheiro!*

*Resposta: Deixe o dinheiro vir!*

*Chamada: Onde isto o afeta?*

*Resposta: Isto nos afeta na entrada da vagina das nossas mães!*

Mulheres nos seus próprios espaços utilizam meios artísticos para comentarem sobre suas vidas quotidianas, seus pensamentos e sensações e as documentarem. Mulheres como colegas de idade, coesposas, novas esposas e mães, amigas e parentes, são vitais para o desenvolvimento da herança literária oral da região. Estas mulheres criam e recriam temas que falam sobre seu trabalho, relacionamentos pessoais e visões de mundo e no processo sua literatura oral capta os caprichos e o caráter ordinário da existência delas. Seus pensamentos, suas palavras e suas ações são refletidos em canções de ninar, canções de trabalho, canções de insulto e canções de maternidade. Existe uma interação fascinante entre a fisiologia e a estrutura social que gera fatores para definir categorias sociais em sociedades africanas.

Rituais que marcam momentos de transição nas vidas de mulheres costumam envolver tanto atos simbólicos quanto a interpretação de papéis, acompanhados por linguagem – fatos, sentimentos, valores, preceitos e filosofia. Muitos destes textos incluem subversões vigorosas da ideologia dominante na medida em que as mulheres pronunciam um discurso contestador. Diante da morte muitas vezes evitável de uma mulher na sua idade mais produtiva, ou do casamento de uma jovem, a comunidade de mulheres pode declamar sua agonia ou indignação ou raiva. A exclusividade do espaço permite licença poética ritual, porque é ao mesmo tempo íntima e ainda assim muito inclusiva da sociedade como uma plateia mais ampla. Mulheres Seerer no Senegal entoam cantos de solidariedade com uma pessoa da mesma idade que morreu, marcando o sofrimento da ocasião, enquanto acompanham o corpo numa procissão. Em algumas ocasiões, numa atmosfera altamente carregada que pode levar algumas pessoas a estados estáticos e alterados de consciência, mulheres vestem roupas masculinas para permitir que elas ajam de maneira agressiva e que elas falem de maneira estridente. A adoção da reversão de papéis pareceria significar que estas mulheres saíram das suas personalidades circunscritas e então não devem ser limitadas por normas quotidianas.

Canções nupciais são cantadas pelas moças da comunidade que envolvem a noiva num círculo apoiador de solidariedade, brincando, bajulando e estimulando a transição para o estado de casamento. Em canções nupciais Hausa, a jovem noiva também ouve canções brutalmente francas que oferecem prévias dos aspectos do casamento que não são fascinantes – talvez um homem velho com uma barba que cheire mal, talvez o trabalho penoso de procurar um marido e cuidar dele.



Outras canções fazem alusão às dificuldades inerentes em relações com coesposas e com a família do cônjuge. O casamento envolve a realocação da noiva para o lar matrimonial do marido. Quando esse lar contém outras esposas, o evento é traumático tanto para a noiva quanto para aquelas que se casaram antes dela. “Xarxar” é a versão Wolof de um gênero literário predominante que, assim como sua contrapartida Songhay-Zerma, permite que insultos escandalosos e destrutivos sejam cantados para a nova noiva – para aliviar as dificuldades emocionais e a inconveniência social que mudará a vida ou as vidas da esposa ou de esposas existentes.

O ambiente de trabalho é outro local com distinção entre os sexos numa sociedade nativa. Num grupo de nível, meninas que ainda não chegaram na puberdade e moças com vinte e poucos anos são agrupadas de acordo com as tarefas domésticas que lhes são atribuídas, como buscar água e esmagar ou moer grãos. Na medida em que existe um aspecto estético e um afetivo para a realização destas tarefas, canções de esmagamento e moagem incluem o tempero da juventude. Elas também refletem as preocupações de moças que, como recém-casadas, precisam assumir o lugar delas no final da ordem de importância em lares polígamos.

Moças em comunidades rurais também tiram um tempo para brincarem e se permitirem mimos. As canções fazem parte de uma apresentação totalmente teatral que envolve bater palmas, gestos significativos e movimentos do corpo. As canções costumam ser iniciadas por um cantor nomeado por si próprio. Diferentemente de várias outras formas, este é um fórum realmente aberto em que cada pessoa no círculo tem uma chance de cantar um verso ao qual todos respondem. Isto permite um conteúdo altamente personalizado nos versos raramente visto em outras formas de

canção. As experiências de vida de indivíduos vão ao ar de maneira aberta e pública (Aissata Sidikou, 2001, p. 247):

*Se você lhe pede dinheiro para condimentos  
Ele sabe que quinhentos francos são o suficiente  
Ele dá cem francos para isso  
Esperando que ela corte sua perna e crescente  
Ele está apenas procurando um pretexto para ela sair.*

Na sua própria voz, a identidade da mulher da África Ocidental no contexto desta instituição de canção nunca é tímida ou anuente. Ela é esperta, perceptiva, contestadora e às vezes até mesmo militante.

### **Formas populares e o gênero**

Em geral, artes literárias populares baseadas em estereótipos de gênero retratam mulheres de maneira depreciativa. Os provérbios a seguir das culturas Embu e Mbeere do Quênia ilustram isto muito bem (Chesaina, 1997, p. 188-92):

“É melhor errar ao comprar uma roupa do que ao se casar com uma mulher”.

“Nunca se pode mandar uma mulher para cobrar uma dívida (porque não se pode confiar nela)”.

“Alguém que seja chamada de mulher é como alguém que seja chamada pela morte”.

Para fins de comparação, provérbios sobre homens incluem:

“Não existe galo que atenda apenas a uma galinha”.

“Homens são ligeiros”.

“Um lar sem um homem não é um lar”.

O conjunto de provérbios Akan também inclui vários desses provérbios:

“Se uma mulher comprar uma arma, ela precisa guardá-la no quarto de um homem”.

“Uma mulher vende ovos de jardim e não pólvora”.

Narrativas orais fictícias também exibem descrições negativas de mulheres ou, na melhor das hipóteses, são cúmplices em tornarem as mulheres invisíveis. Para começar, os contos costumam ser construídos em torno de uma personagem masculina perspicaz e sábia e que seja o centro de atração. Isso ocorre com as infames estórias Akan Ananse e com as estórias Wolof sobre a lebre Leuk. Estas personagens principais tornam-se plausíveis por terem uma esposa e uma família. Mulheres ativas são retratadas especialmente como excêntricas e incapazes de guardarem segredos, ciumentas ou ambiciosas. É instrutivo que mulheres e meninas raramente sejam as protagonistas destes contos de moralidade, quanto menos a figura charlatã com um caráter multidimensional, em torno de quem se constrói um conjunto de contos.

### **Representação de gênero em formas contemporâneas**

As formas de arte que estamos analisando até agora incluem tanto formas clássicas quanto populares representando heranças nativas. Existe muita coisa acontecendo nas artes na África que é resultado da exposição de africanos a novas formas das artes e o meio da produção delas através do colonialismo em particular e da globalização da cultura popular em geral.

Em alguns casos, estereótipos de gênero são reproduzidos apesar de as formas serem muito diferentes. Este é o caso, por exemplo, em tirinhas de desenho de jornal e em canções de comentário social, geralmente uma forma popular tanto no nível de comunidades étnicas quanto no nível supraétnico e nacional.

Formas como o *Osoode Akan*, ou *highlife*<sup>6</sup>, de Gana, costumam conter letras que são comentários sociais profundos<sup>7</sup>. Destes podemos supor características socialmente desejáveis de mulheres. A canção “Serwah Akoto”, da Banda de Yamoah entrou no cenário de Gana em meados da década de 1970 e voltou desde o final da década de 1990. Esta canção retrata Serwah Akoto de forma estereotípica, como a beleza quintessencial com olhos grandes, um pescoço alongado, panturrilhas bem torneadas e assim por diante. Isto é equiparado com uma apreciação igual da sua disposição silenciosa, obediente e reservada. Ela se separou há muito tempo das suas mulheres ancestrais agressivas discutidas anteriormente no capítulo.

Apesar de a arte tender a reforçar estereótipos de gênero, novas tecnologias e novos contextos dão margem à revisão deles. A mídia transmitida é uma arena que permitiu a mulheres artistas se envolverem em formas nas quais elas eram tradicionalmente impedidas de representar em público. A estória do *jelimusow* ou poetisas de Mali é contada de maneira brilhante por Lucy Duran (1995). Na tradição da apresentação de poesia de louvor e épica de países no Sahel, os poetas famosos conhecidos como *jeliew* no idioma mande costumam formar grupos em que eles guiam cantando os feitos heroicos de famílias nobres. Eles são acompanhados de mulheres, que costumam ser suas esposas ou irmãs, que cantam corais e interlúdios melódicos. Na verdade, as mulheres não podem cantar publicamente os textos do épico central como o épico para Sundiata Keita, fundador do Império Mali. Ao longo do tempo, no entanto, mulheres têm aparecido cada vez mais na televisão e

---

6 N.E.: *Highlife* é um gênero musical que se originou em Gana no começo do século XX, incorporando instrumentos ocidentais às estruturas harmônicas e melódicas tradicionais da etnia Akan. O *highlife* foi associado com a aristocracia local Africano durante o período colonial. Na década de 1930, propagou-se por Serra Leoa, Libéria, Nigéria, Gâmbia e outros países do Oeste Africano.

7 N.E.: No capítulo 78 desta coletânea, John Collins detalha profundamente as formas pelas quais a *Highlife* de Gana evidencia a crítica social, o patriotismo nacionalista e a luta de classes.

como artistas que gravam cantando estes interlúdios melódicos. Como resultado disso, elas se tornaram muito mais conhecidas, tanto no nível nacional quanto no internacional, do que os (homens) *jeliw* e começaram a tomar liberdades com os textos do épico, superando fronteiras tradicionais. Os *jeliw* estão ficando cada vez mais irritados por colegas mulheres estarem roubando a cena. Ainda assim, os homens artistas estão vinculados pela sua fidelidade a formas conservadoras do seu texto e sua importância em manterem a estrutura de poder tradicional que sustenta seu domínio. Eles não conseguiram modificá-lo para obterem mais popularidade ou benefício comercial.

Outras formas de arte contemporânea passaram a existir na maior parte da África através do contato com a cultura europeia. Estas incluem pintura, formas contemplativas de escultura, outras formas de artes visuais e escrita. Estas formas contemporâneas, especialmente a escrita, têm sido o local de discursos que estão evoluindo e envolvimento com questões como independência do colonialismo, a rejeição da anarquia pós-independência, a defesa da cultura africana contra a hegemonia bruta, a tendência a tornar tudo *commodity* e o gênero na África.

Concluindo, devemos tratar brevemente da escrita criativa e da representação do gênero na obra de escritores selecionados para ilustrarmos estas tendências em evolução ao longo dos últimos 25 anos. É importante observar que em todas estas formas contemporâneas, as mulheres ficaram marcadamente atrás dos homens, tanto como criadoras quanto como consumidoras, porque elas não tiveram acesso e exposição à educação ocidental em comparação com os homens. A quantidade de escritoras aumentou especialmente desde a década de 1980, disseminando conhecimento sobre as experiências, os pensamentos e as aspirações de mulheres no contexto em transformação das suas sociedades.

Os homens africanos foram não apenas os escritores, mas também as figuras em torno das quais obras criativas produzidas por africanos se desenvolveram. O homem africano, especialmente a elite, estava no centro da escrita que refletia a luta nacionalista. Repetidas vezes, apresentou-se uma sociedade patriarcal em que o herói lutava tanto mentalmente quanto fisicamente contra a imposição esmagadora da hegemonia europeia. Independentemente de ter sido pelas reflexões filosóficas das personagens de Leopold Sedar Senghor na sua poesia da negritude ou pelos esforços por uma resistência armada do famoso Okonkwo<sup>8</sup> de Achebe, existe muito pouco espaço para a mulher como protagonista nestas obras de nacionalismo cultural.

A poesia da negritude é simbólica da poesia nacionalista de resistência que continua a ser produzida por escritores na África e de origem africana. Em boa parte desta poesia, o corpo da mulher africana torna-se uma alegoria para o continente. Esta é uma imagem idealizada da África, naturalmente sensual e fértil e preciosa, transformada numa vítima pela invasão imperialista, estuprada e explorada. Esta é a posse mais importante que precisa ser resgatada e restabelecida<sup>9</sup>. No caso de *Things Fall Apart*, de Chinua Achebe (1958), conforme indicado por Esther Smith (1986, p. 31), as esposas de Okonkwo são identificadas por número numa série e são descritas apenas em fragmentos. Existem breves vislumbres delas preparando comida. A terceira esposa, Ojiugo, é a vítima da sua violência e oferece o pretexto para que ele quebre um tabu que contribui para uma revelação da sua impetuosidade.

As obras de vários dos principais escritores de ficção africana revelaram, sob uma perspectiva de gênero, uma atração por descrições femininas negativas. Wole Soyinka também está entre os escritores que desprezaram mulheres como atraentes e perigosas

---

8 O herói de *Things Fall Apart*, de Achebe.

9 Veja Leopold Sedar Senghor (1948, p. 151).

e sem nenhuma existência independente dos homens em torno delas. Carol Boyce Davies (1986) defende este ponto, citando personagens como Segi em *Kongi's Harvest* e Iriyise em *Seasons of Anomy*.

Para contestar esta leitura crítica de obras de escritores africanos, pode-se indicar que muitos escritores (inclusive Senghor e Laye) dão às mulheres o maior respeito. A figura materna em *L'enfant noir (A Criança Africana)*, de Camara Laye (1953) está refletida na lembrança da personagem principal como o próprio apogeu da maternidade. Ela é sábia e muito observadora, contida, cuidadosa, respeitadora e reticente. Ela é a acusada de perpetuar a herança cultural e valores fundamentais na família. Em outras palavras, ela é idealizada e colocada num pedestal.

A escrita produzida por mulheres africanas e também por escritores sensíveis ao gênero mostra uma tendência marcadamente antitética a esta idealização da mulher africana, independentemente de como metáfora para o continente africano ou como a mãe perfeita.

Escritoras tiram consistentemente mulheres da sombra dos homens para a vanguarda como protagonistas pelos seus próprios méritos. As personagens Ramatoulaye e Aissatou, de Mariama Ba (1981) em *Une Si Long Lettre (So Long a Letter)* representam em muitos aspectos, o estabelecimento das vozes de mulheres no espaço público. Em primeiro lugar, estas são mulheres que escolheram viver de maneira independente, sem homens, oferecendo justificativas diferentes para suas escolhas. Em segundo lugar, elas surgem do silêncio de sistemas patriarcais impostos por tradições africanas e princípios religiosos, para trazer ao público a estória não contada de experiências de mulheres a partir dos seus próprios pontos de vista. A esfera doméstica torna-se legitimada como base para a narrativa escrita. Poderia prever-se uma listagem realmente

variada de mulheres cuja escrita traz à tona um caleidoscópio de experiências, pensamentos e aspirações das mulheres.

Muitas vezes elas apresentam visões arredondadas de mulheres com imperfeições como conflito interior e conluio com o patriarcado. A escritora nigeriana Buchi Emecheta, por exemplo, descreve em seu romance *The Slave Girl* (1977), a indulgência de mulheres no abuso do trabalho infantil para o acúmulo de riqueza pessoal. Esi, a heroína profissional do romance *Changes* (1991) de Ama Ata Aidoo abandona um casamento monogâmico e mais tarde opta por ser a segunda esposa de um homem por quem ela se apaixonou. Ela se mantém fiel a este relacionamento, apesar de sinais reveladores de infidelidade que ela não teria aceitado anteriormente na sua vida. Este romance deixa o leitor com uma sensação de desconforto e várias perguntas sem respostas, especialmente sobre o modo de ser psicológico de Esi como modelo de resignação feminina.

Nas obras da maioria das escritoras, no entanto, o que nos chama a atenção é a força de caráter que mulheres demonstram e a determinação delas para superarem o peso do patriarcado numa busca pela sua liberdade pessoal. As obras poéticas da escritora queniana Micere Mugo e o romance aclamado *Nervous Conditions*, de Tsitsi Dangarembga (1989), do Zimbábue, exemplificam esta tendência predominante – Mugo com a celebração de mulheres e Dangarembga com a rebelião das suas principais personagens femininas contra o patriarcado.

Será que existe uma visão generalizada de homens que seja apresentada por escritoras contemporâneas? Muitas vezes os homens são rebaixados e descritos como fornecedores de desarmonia e possuidores irresponsáveis de privilégios patriarcais. Em *So Long A Letter*, Modou Fall, marido de Ramatoulaye, e Mawdo, marido de Aissatou, quase não são reconhecíveis no



final do romance, tendo deteriorado de jovens profissionais com princípios e promissores para ameaças decadentes, de meia idade e sem personalidade às suas famílias.

Alguns escritores se mostraram muito conscientes das relações assimétricas entre homens e mulheres. Sembene Ousmane (1960), do Senegal, costuma receber crédito com descrições positivas de mulheres com agência. A mais espetacular destas descrições ainda pode ser as esposas de trabalhadores da ferrovia em greve e outras mulheres das suas comunidades no romance: *Les bouts de bois de Dieu (God's Bits of Wood)*.

### **Conclusão**

Tanto a política quanto a metafísica de uma representação de gênero pronunciada nas artes da África podem ser analisadas no processo de criação desde épocas antigas e em vários níveis. Formas de arte que envolvem o pensamento ontológico da sociedade africana revelam uma força primordial de mulheres e da feminilidade. Esta descrição de força feminina arquetípica certamente camufla os estereótipos principalmente depreciativos encontrados em formas populares de arte. É revelador entrar em espaços reservados para cada gênero na sociedade africana para experimentar as palavras de afirmação própria, assim como a visão do outro. Formas de arte contemporâneas, especialmente a escrita criativa, fornecem uma ilustração vívida da consciência cada vez maior de uma política de representação de gênero. Cada vez mais, vemos tomar forma uma correção para a ausência clássica das vozes femininas na esfera criativa. Esta é uma das maneiras pela qual os artistas contemporâneos de origem africana no mundo todo contribuíram para a construção de uma sociedade mais justa.

\*\*\*

**Esi Sutherland-Addy** é professora associada, chefe da Seção de Língua, Literatura e Drama do Instituto de Estudos Africanos e diretora associada do Programa do Instituto de Humanidades Africanas na Universidade de Gana. Foi professora visitante na Universidade de Manchester e na Universidade de Birmingham, no Reino Unido, na Universidade de Indiana, nos Estados Unidos e no *Institut des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, em Paris. Foi ministra substituta de Educação Superior, Cultura e Turismo de Gana. Sutherland-Addy realizou estudos para os governos de Gana, da Namíbia e da Etiópia, além de organizações como a UNESCO, o UNICEF e a Commonwealth. Atuou como Relatora Geral em várias conferências mundiais, inclusive a Conferência Mundial sobre Educação para Todos (1990). Atua em vários conselhos e comissões, inclusive na Comissão Nacional de Cultura e no Conselho de Bolsistas Consultivos do Instituto Internacional de Planejamento Educacional, UNESCO. Possui várias publicações sobre teatro, cinema e música africanos, além de mitologia e o papel das mulheres na cultura e na sociedade africanas. É uma das editoras de *Women Writing Africa, West Africa and the Sahel*, publicado pela Feminist Press na CUNY, e de *The Legacy of Efiua Sutherland: Pan-African Cultural Activism*, publicado por Ayebia Clarke Ltd. Recebeu o título de Doutora Honorária de Letras da Universidade de Educação, em Winneba (2004) e é Membro Honorária do *College of Preceptors of Great Britain* (1998).

## CAPÍTULO 73

### TEATRO DE QUEM? ÁFRICA DE QUEM? *THE ROAD*, DE WOLE SOYINKA, NA ESTRADA<sup>1</sup>

*Biodun T. Jeyifo*

#### Introdução

Neste capítulo exploro a questão do que acontece quando textos literários e dramáticos africanos “viajam”. Usando o exemplo de uma das principais obras do *corpus* de Wole Soyinka, *The Road*, pergunto: onde reside a “africanidade” dos textos literários e teatrais africanos e como ela se sai quando textos africanos viajam? Em outras palavras, eu exploro como os marcadores, sinais e códigos de “africanidade” são lidos, decodificados, reconfigurados e, sobretudo, são apropriados quando textos africanos viajam. Apesar de todas as três ocasiões de “viagem” que eu explorarei na encenação de *The Road* terem ocorrido *fora* da África, eu desejo enfatizar que tanto as implicações práticas quanto teóricas das

---

<sup>1</sup> N.E.: Este capítulo é uma reprodução do artigo com o mesmo título que apareceu em *Modern Drama* 45 (3) Outono, 2002: p. 449-465, que é um periódico do Graduate Centre for the Study of Drama da Universidade de Toronto e que detém os direitos autorais. O artigo publicado no original em inglês tem a permissão do autor e permissão apoiadora da editora, University of Toronto Incorporated.

minhas observações e reflexões no papel também se aplicam a “viagem” de textos literários e teatrais africanos dentro do próprio continente africano. Apesar de eu em breve apresentar uma elaboração mais completa do termo “africanidade” e o motivo pelo qual eu o torno tão central para minhas observações e análises neste artigo, é útil declarar que, ao usá-lo ao longo de todo este artigo, eu o estou derivando (e também expandindo) do sentido - em que se pode falar de realidades, práticas, textos, discursos e códigos de expressão sociais que são “canadenses”, “cheroquis”, “chineses”, ou “centroamericanos” - sem implicar, com isso, que, independentemente do que seja especificamente “canadense”, “cheroqui”, “chinês” ou “centroamericano” em objetos e práticas assim designados, não possa ser encontrado em outras partes do mundo também. Considerando-se esta abordagem ampla de senso comum à identificação social, o motivo da extrapolação e do escrutínio da “africanidade” de uma peça escrita por um dramaturgo africano dever se tornar o assunto de um artigo acadêmico é exatamente o ponto de partida para este capítulo.

Para a pergunta que molda este artigo, a resposta pode ser bem simples e descomplicada: assim como os textos teatrais e literários de todas as regiões culturais do mundo, os africanos necessariamente e inevitavelmente mudam quando eles viajam. Assim como povos, mercadorias, serviços e as forças da natureza - os ventos e as águas dos oceanos - quando textos literários e teatrais viajam, eles estão sujeitos às contingências da viagem. Em contextos novos, eles precisam se adaptar às exigências de “condições locais”, como normas e costumes hospitalares e não hospitalares, e vão a contrapelo de encontros transformadores, tanto aqueles intensamente desejados quanto os bastante imprevistos.

Mas a questão não é tão simples e é por isso que o capítulo é moldado pelo seu título específico “Teatro de Quem, África

de Quem?” Eu intitulo artigo desta forma deliberadamente interrogativa porque, no fim das contas, ele é provocado por uma defesa da “africanidade” de textos literários e teatrais africanos que, espero, não seja sentimental, fria e calculista e autocrítica. Colocar a questão nesta forma desperta dramaticamente outra pergunta relacionada: contra quais ameaças, de quais inimigos é preciso se proteger e insistir na “africanidade” de textos africanos?<sup>2</sup> E o que está em jogo no projeto de construir e defender a “africanidade” de textos africanos, especialmente quando eles viajam, tanto dentro da própria África quanto no mundo como um todo? Portanto, é importante elaborar um pouco sobre estes conjuntos específicos de perguntas antes de entrar no meu debate das ocasiões concretas da encenação de *The Road* em três locais fora da África, especificamente: Port of Spain em Trinidad conforme encenada pela *Trinidad Theatre Workshop Company*, em 1966, dirigida pelo seu dramaturgo residente e diretor artístico, Derek Walcott; a produção, em 1980, em Mysore, na Índia, numa tradução Kannada dirigida pela Professora Anniah Gowda que também foi responsável pela tradução e, finalmente, uma produção realizada em Londres em 1992 pela Talawa Theatre Company dirigida por sua diretora artística, Yvonne Brewster.

### **Nacionalismo cultural “versus” pós-modernismo?**

Teoricamente, este artigo está localizado entre o que eu descreveria como a Cila de discursos pós-modernistas construtivistas sociais extremos sobre a “invenção” da África e o Caribdis de discursos nacionalistas culturais, ou chamados “essencialistas”, sobre a África. Em outro lugar eu já explorei estes dois discursos compostos e os conflitos e as tensões entre

---

2 N.E.: Olufemi Taiwo explica as tensões cumulativas entre pontos de vista contrastantes sobre a “africanidade” como um produto de pesquisa e teoria conforme perseguidas por estudiosos africanos dentro da África versus africanistas baseados na América do Norte, no capítulo 53.

eles. Além disso, existem outros relatos destes discursos.<sup>3</sup> Consequentemente, neste artigo não entrarei na genealogia nem nas expressões mais recentes desta controvérsia entre nacionalistas culturais africanos e pós-modernistas africanistas. No lugar de uma análise tão abrangente, indicarei brevemente as posições e as perspectivas que informam cada um destes dois discursos. A intenção é usar este perfil conciso como um contexto discursivo para o assunto deste capítulo, ou seja, a “africanidade” de textos dramáticos e literários africanos e os modos da sua apropriação quando eles “viajam”.

Para os pós-modernistas, especialmente nas expressões *africanistas* extremas do pós-modernismo, as seguintes visões e perspectivas tornaram-se categóricas e talvez até mesmo definitivas. Em primeiro lugar, existe a visão de que a ideia de “África” – a noção do que Paulin Hountondji (1983) chamou de uma África “unanimista” – é um construto discursivo sem nenhuma referência no mundo real, especialmente nos domínios da cultura e da sociedade. Esta visão argumenta que fora dos discursos ideológicos do nacionalismo pan-africanista (que talvez seja o fornecedor mais vigoroso da ideia de uma África unitária ou de “um mundo africano”) não existe nenhum idioma, nenhum povo específico, nenhum país e nenhuma cultura que sirvam como referência para a palavra “África”. No lugar de qualquer referência definitiva, o que temos neste relato são povos, culturas, países e idiomas. Estes são tão plurais e diversos que fora de um discurso ideológico cego à sua constituição como (simples) ideologia, não pode haver uma referência unitária para a palavra “África”. Esta visão é vigorosamente sustentada no livro amplamente discutido de Kwame Anthony Appiah (1992), *In My Father's House: Africa and the Philosophy of Culture*, especialmente no quarto capítulo

---

3 Veja Biodun Jeyifo (2001). Para um debate influente sobre o pós-modernismo africanista no que diz respeito à filosofia política e ao governo na África, veja Emory M. Roe *et al.* em *Transition* (1994).

do livro, “O Mito de um Mundo Africano” (1992, p.3-84), em que Appiah argumenta que a construção ideológica da África plural e heterogênea como um “mundo africano”, uma comunidade racializada e monolítica desfigura o pan-africanismo com a mancha do racismo.

Em segundo lugar, e proximamente relacionado com a primeira proposição, existe a visão de que o construto ou o termo “África” é uma invenção que não se originou de fato com os próprios africanos. Na opinião de africanistas desta persuasão teórica, a África foi “inventada” de maneira discursiva, tanto por um discurso colonialista sobre o próprio continente da África quanto pela resposta a este discurso colonialista por um contradiscurso nacionalista e pan-africanista principalmente de intelectuais do final do século XIX e do começo do século XX da diáspora africana. Diante desta visão, foi depois da invenção de uma África “racializada” por africanistas da diáspora nos Estados Unidos, como Alexander Crummell e W. E. B. Du Bois, que nacionalistas africanos como J. E. Casely Hayford e Kobina Sekyi “descobriram” a sua africanidade. Antes disso, os africanos eram supostamente amharas, igbos, somalis, asantes, fulas, iorubás, kikuyus e malinkes e centenas de outros grupos.

Uma terceira proposição de pós-modernistas africanistas talvez seja a mais polêmica. Baseando-se nas duas outras proposições, ela assume a visão extrema de que, como consequência do modo historicamente específico de elaboração da ideia de África, todos os discursos sobre a África são *derivados*. Eles são derivados porque a condição de possibilidade deles reside exatamente na “invenção” anterior da África por um discurso colonialista ocidental e hegemônico e por um contradiscurso pan-africanista de intelectuais da diáspora. Talvez o livro mais influente que propagandeia esta visão seja a obra de Valentine

Mudimbe chamada adequadamente de *The Invention of Africa* (1988).

A repetição pan-africanista ou nacionalista cultural de heranças raciais, continentais ou “civilizacionais” e tradições atacadas pelo pós-modernismo africanista abrange diversas visões proximamente relacionadas e perspectivas sobre modernidade em relação à África. Em primeiro lugar, existe a visão de que *havia* uma África geográfica e histórica antes do termo “África” supostamente ter sido “inventado”. Além disso, esta disputa nacionalista nega vigorosamente a tese pós-modernista da *derivação* de discursos africanistas, especialmente discursos acadêmicos. Na opinião dos nacionalistas, se a África efetivamente for uma “invenção”, sua “invençione” verdadeira e útil só pode residir na escavação e na recuperação de tradições epistemológicas e expressivas pré-coloniais que foram enterradas ou submersas pelas consequências institucionais e práticas da teoria colonialista da nulidade ou do vazio epistemológicos da África. Para colocar o argumento dos chamados “essencialistas” neste ponto específico de uma forma dramática: as cataratas de Vitória tinham um nome, uma denominação construída pelos povos do Zimbábue *antes* de elas serem “descobertas” por exploradores europeus e receberem esse nome inglês. Ou para colocar a questão em outra formulação, típica deste discurso africanista nacionalista: antes do surgimento de instituições e práticas médicas ocidentais na África, será que não havia nenhum nome para práticas de cura, conhecimentos herbais e discursos sobre doenças e ideias correspondentes a isso? Em todas estas disputas, a palavra “África” realmente pode ter sido “inventada” por outros, mas havia ordens antecedentes de conhecimento, discursos e práticas envolvendo os povos e as culturas do continente além das suas peculiaridades étnicas ou culturais. E na medida em que estes conhecimentos, discursos e práticas foram predadores da colonização da África e sobreviveram em formas residuais na África



pós-colonial, eles podem ser considerados conteúdos constitutivos de uma África “real” ou de uma “africanidade” que realmente existem. Um exemplo especialmente vigoroso de críticas pan-africanistas do pós-modernismo africanista sobre estas questões pode ser encontrado no artigo de Emmanuel Obiechina (1992), “The Dilemma of the African Intellectual in the Modern World”. De acordo com ele, teorias pós-modernistas – ou, na sua formulação, “euromodernistas” – são tão “instáveis” que intelectuais africanos as absorverem não é nada menos do que automutilação intelectual e psíquica.

Talvez a monografia mais amplamente debatida sobre estas visões e disputas que constituem um imaginário social pan-africanista, baseado na recuperação e na revitalização de bases de conhecimento nativas e em tradições da África pré-colonial, seja *Myth, Literature and the African World*, de Wole Soyinka (1974) – mas este livro tem antecedentes que remontam a escritores e pensadores pan-africanistas da época colonial como Kobina Sekyi, Mbonu Ojike, o Reverendo C. C. Reindorf e John Mensah Sarbah<sup>4</sup>. No que diz respeito a formações discursivas, a Negritude, tanto nas suas fases “clássicas” quanto “revisionistas”, pode ser considerada o mais plenamente elaborada entre os discursos africanistas “essencialistas”. Sua localização textual mais influente ou canônica pode ser encontrada nas obras em prosa de Leopold Sedar Senghor (1976).

Como indiquei anteriormente neste capítulo, não será necessário dar uma elaboração completa sobre estes discursos nacionalistas pós-modernistas e culturais e sua consolidação institucional e pedagógica no estudo africanista, em quase todas as disciplinas, atualmente. No lugar de uma discussão tão completa, eu desejo simplesmente observar que a polarização

---

4 Para a coleção mais abrangente das escritas destes e de outros fundadores do pensamento pan-africanista na África, veja J. Ayo Langley (ed.) 1979.

entre o pós-modernismo extremo e o nacionalismo cultural é falsa é improdutiva. Uma razão entre outras para esta polarização ser falsa é o fato de ela promover a visão errônea de que as posições elaboradas por cada lado respectivo são tão antitéticas que ou uma ou outra é verdadeira. Além disso, a polarização também implica que de fato é impossível para as pessoas, neste caso africanas, sustentarem visões que possam ser tanto “pós-modernistas” quanto “essencialistas”, especialmente se elas forem escritores e acadêmicos. Mas isto é falso. Entre todos os escritores africanos, ninguém, na minha visão, ilustra melhor esta proposição específica do que Wole Soyinka. Como muitos livros e artigos na sua carreira literária mostraram, pode-se recordar que Soyinka ganhou importância literária, como um oponente feroz de negritude<sup>5</sup>. Seu famoso sarcasmo sobre Negritude dá uma articulação memorável e eficaz da violenta tendência antinegritudista do começo da sua prosa crítica (em artigos como “And After the Narcissist?” e “From a Common Back Cloth”): o tigre não ruge sua “tigritude”; ele a vive e a age<sup>6</sup>. Mas também se pode lembrar facilmente que Soyinka escreveu a série de artigos reunidos em *Myth, Literature and the African World*. Este é um livro em que Soyinka anuncia ruidosamente um projeto que ele descreve como “resgate da raça” dos “negadores” históricos dos legados culturais vitais dos povos africanos, vistos como uma herança racial comum. Trata-se de um livro cujos conteúdos e perspectivas são de forma não apologética e afirmativamente neonegritudistas. Em outras palavras, encontramos visões e posições em obras de Soyinka que poderiam ser consideradas tanto de maneira vigorosamente antinegritudista e apaixonadamente neonegritudista, resultando numa variedade de visões e posições que cobrem tanto os registros discursivos “essencialistas” quanto não essencialistas. Considerando-se este

---

5 Para relatos confiáveis sobre o começo da carreira literária de Soyinka, veja Gerald Moore (1978) e Eldred Jones (1973).

6 Para a coleção mais abrangente das suas escritas críticas, veja Soyinka (1993).

perfil complexo, eu argumentaria que as obras de Soyinka e sua carreira nos fornecem o desafio de construir outras formas mais produtivas e radicais de moldar as questões e perguntas que devem orientar nossa obra como escritores, teóricos, críticos e professores de textos literários e dramáticos africanos – além da polarização elementar entre o pós-modernismo e o essencialismo. Na última seção deste capítulo, eu espero indicar os altos riscos envolvidos na perpetuação do impasse criado por esta polarização do pós-modernismo e do chamado “essencialismo” na crítica cultural africanista. Para chegar a esse ponto, é necessário analisar as três produções de *The Road* que eu indiquei antes.

Todas as três produções são informadas pelo que eu descreveria como “leituras sólidas”, no sentido bloomiano desse termo. Brevemente, esta noção teórica de uma leitura “sólida” elaborada por Harold Bloom (1975) no seu livro, *A Map of Misreading*, trata do que acontece quando um escritor muito talentoso se apropria da obra de outro escritor igualmente talentoso ou “sólido”. Bloom sugere que o que acontece é uma “leitura equivocada” da obra original. Ao impor suas próprias sensibilidades criativas sólidas e predisposições sobre a obra original, o escritor que se apropria faz uma “leitura equivocada” da obra original, mas paradoxalmente apresenta características e qualidades que estavam latentes ou obscurecidas por leituras “mais fracas”. É à luz desta teoria de “leitura equivocada” estratégica que eu farei meus comentários e observações sobre estas três produções de *The Road* em Port of Spain (Trinidad), Mysore (Índia) e Londres (Inglaterra). O que é estrategicamente equivocado na “leitura” nas três produções é exatamente o próprio assunto deste capítulo – os índices e marcadores da “africanidade” de *The Road*. Destes, todos os principais comentários críticos na peça concordam com forte integração da sua ação, idioma e símbolos e alegorias centrais nos mitos e nas tradições rituais do deus iorubá da guerra, da

metalurgia e da poesia lírica, Ogum, juntamente com os cultos religiosos populares associados com esta divindade<sup>7</sup>. Um elemento crítico de “africanidade” neste respeito é a evocação poderosa do ambiente social e mundos de vida das personagens da peça enquanto estas são inscritas em várias canções, piadas e brincadeiras ou totalmente em iorubá – para as quais o dramaturgo forneceu um grande glossário – ou um “inglês de palco” brilhantemente sintético, saturado com expressões idiomáticas iorubá<sup>8</sup>. De maneira mais complexa, a “africanidade” de *The Road* também é parte integrante dos temas sócio-históricos ou macropolíticos obrigatórios da peça que eu descrevi em outro lugar como sua extrapolação dramática poderosa de “urbanização sem industrialização” (Jeyifo, 1985). Esta é uma alusão ao começo do capitalismo colonial na África Ocidental, quando milhões de habitantes rurais do interior regional foram conduzidos às cidades litorâneas em busca de empregos e novas vidas, principalmente nos setores comercial e distribuidor da nova economia. Ronald Bryden (1981, p. 104-5), num artigo adequadamente chamado “The Asphalt God”, captou a descrição poética destes processos na peça nas seguintes observações:

A fascinação da peça de Soyinka [...] é sua assimilação em termos especificamente nigerianos de um fenômeno moderno universal trazido pelo imperialismo. Em outras palavras, trata-se da verdadeira Nigéria moderna: um território enorme e rudimentar, cujas unidades antigas de tribo e religião estão sendo suplantadas pelos novos padrões de tecnologia – sobretudo pelo sistema de estradas brutas e esburacadas pelo clima em que milhares de caminhões caindo aos pedaços, chamados de

---

7 Para comentários importantes sobre *The Road*, veja Brian Crow (1996); Oyin Ogumba (1975); e Derek Wright (1993).

8 Para uma crítica curta mas esclarecedora da primeira produção de Londres de *The Road* que se concentrou na qualidade do idioma de Soyinka na peça, veja Penelope Gilliat (1965).

forma pitoresca, transportam rapidamente bens e passageiros ao longo de centenas de milhas até o mercado.

### **Sobre *The Road* em Trinidad**

Para meus comentários e minhas reflexões sobre a produção realizada por Derek Walcott da peça em 1966 em Port of Spain, Trinidad, a fonte é o agregado de observações que o próprio Walcott faz sobre a produção na longa introdução ao seu volume de peças, *Dream on Monkey Mountain and Other Plays* chamada “What the Twilight Says: An Overture” (Walcott, 1970, p. 3-40). Trata-se de uma reflexão ampla que Walcott faz sobre duas décadas da sua obra como o diretor de teatro e dramaturgo mais importante do Caribe em língua inglesa. Este texto deveria ser leitura obrigatória para todos os estudantes de teatro contemporâneo e de teoria do teatro. Na minha visão, trata-se de uma das explorações mais eloquentes disponíveis para nós sobre teatro e desempenho em relação às contradições sociais e culturais do mundo em desenvolvimento, ainda que isto seja muito polêmico em vários lugares. Eu argumentaria que sua relevância seja comparável à obra muito mais conhecida de Augusto Boal (1979) chamada *Theatre of the Oppressed*, apesar de as visões sociais e estéticas articuladas no artigo de Walcott não serem tão radicais em termos políticos ou até mesmo tão cuidadosamente sistematizadas quanto no famoso livro de Boal. Além disso, enquanto a preocupação de Boal com os oprimidos no seu livro é totalmente sem ambiguidade, apesar de se manifestar num discurso teoricamente sofisticado não facilmente ao alcance dos “oprimidos”, as ruminações de Walcott em “What the Twilight Says” são profundamente ambivalentes sobre os benefícios de fazer teatro com as massas socialmente marginalizadas e politicamente privadas de direitos no Caribe e para elas. Esta questão torna-se mais complicada devido a

racialização da marginalidade social no Caribe, especialmente na medida em que isto origina vigorosos debates sobre a natureza e a relevância do seu passado africano, sua herança africana para povos caribenhos de origem africana. Nos debates na década de 1960 e começo da década de 1970 sobre o nacionalismo cultural no Caribe por volta da época em que ocorreu a encenação de *The Road* em Port of Spain, Walcott era fatalmente crítico da tendência dos nacionalistas de romantizar a África. Isto realmente é amplamente refletido em “What the Twilight Says”. Gordon Rohlehr (1992), no seu artigo “Articulating a Caribbean Aesthetic” – um dos mais importantes sobre esses debates – observa que “Walcott não poderia ser colocado de maneira satisfatória num contexto pan-africanista” (Rohlehr, 1992, p. 1-16). Rohlehr também observa que a “posição de Walcott, que ele acabou definindo como ‘mulata’, era de uma ambivalência hipócrita que, teoricamente, podia ao mesmo tempo rejeitar e aceitar tanto a África quanto a Europa no Caribe”. Esta ambivalência é fortemente refletida nas observações de Walcott em “What the Twilight Says” na sua encenação da peça de Soyinka. Pois, por um lado, estas observações incluem uma fascinação evidente pela “africanidade” de *The Road* e, de maneira correspondente, um apelo para que Walcott, seus atores e sua plateia se identifiquem fortemente com esta “africanidade”. Mas, por outro lado, existe, de acordo com a opinião de Walcott, um golfo de distância irreconciliável e alienação entre o que ele interpreta como “africanidade” e seu senso da situação sociocultural no Caribe pós-colonial. Na verdade, a fascinação e a alienação são tão proximamente entrelaçadas que, conforme se mostra no trecho a seguir de “What the Twilight Says” (1970, p. 3-40), é quase impossível distinguir uma da outra:

Quando produzimos a obra-prima de Soyinka  
*The Road*, uma verdade, como os faróis cruéis  
dos caminhões nos transfixou, que foi que nosso

frenesi tem outro nome, que é esta denominação, ironicamente, que enfraquece nosso esforço de sermos africanos. Nós tentamos, nas palavras do seu Professor, “manter um Deus cativo”, mas para nós, cristãos africanos, a denominação o alienava. (Walcott, 1970, p. 8)

É significativo que nesta citação Walcott fale da tentativa de entrar no espírito dos códigos da “africanidade” de *The Road* na linguagem de frenesi (religioso), ao mesmo tempo em que também tira proveito, de maneira astuta, de uma peça de outra forma indiferente da decoração do palco – os faróis dos “caminhões” que são investidos poeticamente com uma disposição “cruel” – para aprofundar o senso de alienação. De maneira mais notável, o trecho deriva com aprovação do discurso de posse do espírito africano – “nós tentamos manter um Deus cativo” – apenas para relatar uma alienação profundamente frustrante. Talvez o que seja significativo em tudo isto seja o fato de que tanto a tentativa de entrar numa experiência “adequadamente” espiritual e psíquica africana na encenação da peça quanto o relatado fracasso deplorável da tentativa sejam feitos por Walcott em termos da fenomenologia da atuação e da performance, concebidas nas suas dimensões interculturais. Isto é mostrado claramente no seguinte trecho localizado pouco após a citação anterior:

Ogum era um exótico para nós, não uma força. Nós podíamos fingir que entramos no seu poder, mas ele nunca nos possuiria, pois nossas invocações não eram oração, mas dispositivos. A abordagem do ator não podia ser catatônica, mas racional; expositiva, não receptiva. No entanto, *Ogum não é uma força contemplativa, mas vingativa, um poder de*

*ser simplesmente obedecido.* (Walcott, 1970, p. 8-9, ênfase nossa)

As afirmações ressoantes de Walcott sobre atuação e performance nesta citação contestam princípios básicos de atuação e performance de vanguarda e experimentais de maneiras que exigem uma explicação. A arte do ator baseia-se, como todos sabemos, em *simulação*, mas será que a simulação sempre exclui “posse”? E será que a “simulação” é alcançada por meio de técnicas que funcionam apenas nos níveis “racionais” do ser? E o mais importante de tudo, se existe um fracasso de interculturalismo, conforme Walcott parece sugerir nesta citação, será que isto surge a partir de fatores genéricos à arte do ator ou será que vem de outras fontes, talvez de uma “leitura equivocada” dos códigos de “africanidade”? A última frase da citação em destaque sugere que esta pode realmente ser a causa do suposto fracasso da tentativa de interculturalismo. A frase mais ou menos assemelha Ogum com uma espiritualidade maligna de forma não ambígua: “uma força vingativa, um poder de ser simplesmente obedecido”.

Agora, qualquer estudante ávido das escritas de Soyinka, incluindo, é claro, *The Road*, imediatamente reconhecerá que por todos os seus *insights*, este comentário de Walcott contém uma leitura equivocada extremamente redutora do lugar de Ogum nas escritas criativas de Soyinka e na sua filosofia estética. Para Soyinka, Ogum é realmente uma divindade terrível, sedenta de sangue. Ele é o deus da guerra e da destruição. Mas ele também é o deus da criatividade, espírito dominante de poesia lírica e protetor de órfãos, dos fracos e dos indefesos. Diferentemente de outras escritas de Soyinka, como *A Dance of the Forests* e seus dois poemas narrativos mais longos “Idanre” e *Ogum Abibiman*, em que Ogum tem uma presença central como protagonista, o deus não é uma personagem na ação dramática de *The Road*. Mas sua presença simbólica é evidente em todo lugar na peça, especialmente na



expressão mascarada do festival ritual dos motoristas, mecânicos e aprendizes. O festival acarreta bastante violência física, mostrada, por exemplo, nas graves disputas de flagelo entre grupos de mascarados e de festejadores, mas, no final das contas, revela-se que a violência é o outro lado de uma divindade que também é o Deus da festividade e da alegria. Pois a verdade é que os temas de sacrifício aparentes nas excentricidades dos festejadores tem a clara pretensão de invocarem a generosidade regenerativa e protetora de Ogum. A partir das observações de Walcott sobre sua encenação de *The Road*, parece que estas dimensões do ser de Ogum estavam ausentes na sua abordagem da peça. No entanto, o que não se pode negar é o fato de que estas observações de Walcott, como eu espero ter mostrado na discussão anterior, também revelam um esforço para relacionar com a peça em termos “raciais” fortemente investidos de energia emocional. Mesmo que apenas por esta razão, é difícil de tomar Walcott nos seus próprios termos e acreditar que a tentativa de interculturalismo teatral fracassou. Em outras palavras, para o suposto fracasso do interculturalismo teatral, talvez devêssemos interpretar ansiedades psicossociais que o teatro nem sempre pode esperar resolver com sucesso. Finalmente, é importante observar que a fonte do investimento de energia emocional “racial” que movimentou a abordagem de Walcott sobre Soyinka é o compêndio percebido de códigos de “africanidade” em *The Road*.

### **Sobre *The Road* na Índia**

Na produção da Professora Anniah Gowda da peça em 1980 em Mysore, na Índia, existe evidência da mesma atenção a códigos e marcadores distintos de realidades e práticas iorubá, nigerianas ou africanas que vemos na produção de *Port of Spain*. No entanto, enquanto Walcott vê uma separação entre expressões e motivos religiosos africanos e formas e reuniões culturais do Caribe, a

produção do Professor Gowda era aparentemente informada, conforme veremos, por um senso forte de paralelos e continuidades entre realidades culturais e sociais da Nigéria e da Índia. Um destes paralelos tem a ver com a questão de atitudes espirituais em relação à morte e ao ato de morrer, especialmente mortes violentas na estrada. É importante acrescentar que estas visões do Professor Gowda sobre paralelos e semelhanças entre a Índia e a África são enfatizadas pelo fato de sua produção se basear numa tradução Kannada de *The Road*. Novamente, é útil citar diretamente do próprio Professor Gowda sobre elementos importantes das suas motivações e experiências para encenar a peça. O Professor Gowda (1987, p. 196-8) explica:

Eu comecei a ensinar *The Road* aproximadamente dez anos atrás e eu a traduzi para Kannada com o título *Heddari* aproximadamente sete anos atrás e a versão em Kannada foi encenada em Mysore [...] Fiquei atraído por *The Road* na medida em que ele estabeleceu uma comunidade de pensamento entre a Índia e a África no seu ambiente, tanto em termos de personagem quanto de expressão mascarada. O festival de Ogum na peça corresponde a festivais de colheita indianos. A peça mostra a tensão e o estresse de dirigir sem cuidado, apesar de Kotonu ser um motorista que afirma “Sem Perigo, Sem Atraso”. Sobretudo, a encantadora personagem do Professor que procura a essência da morte estabeleceu uma afinidade próxima, pois um indiano pensa constantemente no mundo além [...] A estrada entre Lagos e Ibadan é a base da peça de Wole Soyinka. Ela nos lembra da estrada entre Bangalore e Mysore que agora se tornou uma armadilha mortal para viajantes [...] A estrada é um símbolo de morte e no mundo

atual a jornada quotidiana espera a morte. Existem detalhes eloquentes de motoristas, aproveitadores e mecânicos e sua expressão africana simples soou familiar numa mente indiana. Um indiano compartilha a visão de morte do dramaturgo (de homem) como alguém que nasce (e) está destinado a morrer e nas palavras de Geetha *jyathasya dhruvam maranam*: O homem tem consciência da angústia da morte [...] *The Road* é um drama realista de violência, sua violência estava [sic] em ação e palavra e o tema estava coberto de mistério. *O ponto foi entendido diante de um pano de fundo sem placas de trânsito, oficinas e partes de corpos mortos aqui e ali e de uma pequena capela*. O texto com duas remoções certamente representou a intenção do autor [...] *The Road* em Kannada sugere que um dos melhores talentos manifestados em drama encontrou uma resposta simpática num terra distante da sua casa. O idioma não é nenhuma barreira quando o talento é poderoso. (Gowda, 1987, p. 196-8, ênfase nossa)

O fato que chama atenção desta produção Indiana de *The Road* é que ela foi encenada numa versão traduzida num dos principais idiomas literários da Índia. Como o relato do Professor Gowda da sua encenação da peça foi escrito em inglês e como a Índia é um país onde se fala inglês, é fácil perder de vista esta dimensão fundamental da encenação da peça em Mysore. Isto dá origem a uma questão que é mais do que simplesmente preciosista: se a peça tivesse sido encenada em inglês naquela produção, será que o relato do Professor Gowda da sua abordagem em relação à peça e a apreciação que sua plateia teve da performance teria enfatizado tanto paralelos quanto semelhanças fortes entre realidades e tradições culturais iorubás/nigerianas e indianas? Destes paralelos

e destas semelhanças, é importante observar que um nível trata de realidades físicas e sociais relacionadas ao subdesenvolvimento do Terceiro Mundo – a estrada entre Lagos e Ibadan e aquela entre Bangalore e Mysore e a carnificina humana disseminada nas duas estradas – e outro nível trata de questões mais complexas de correspondências entre tradições africanas e indianas, assim como códigos linguísticos. Por exemplo, quando o Professor Gowda observa que “a expressão africana simples” das personagens de *The Road* “soaram familiares numa mente indiana”, não se pode deixar de fazer uma observação sobre as complexidades de códigos inter e intralinguísticos entre o inglês, o iorubá e o Kannada. De maneira semelhante, a observação de que “um indiano compartilha a visão de morte do dramaturgo (do homem) como a de alguém que nasce (e) está destinado a morrer” faz com que alguém suspeite que novamente talvez a tradução da peça para Kannada, com tudo que isto acarreta, torne esta afirmação possível. Pois não é de modo algum certo que o fatalismo metafísico da afirmação esgota, ou até mesmo capta de maneira adequada, a variedade de atitudes em relação à morte e sua ritualização que Soyinka como dramaturgo infunde na ação dramática de *The Road*. É por isso que as palavras enfatizadas na citação tornam atraente especular sobre a literalização do Professor Gowda, através da “decoreção” de partes do corpo espalhados pelo palco, das várias mortes na estrada que são efetivamente *noticiadas*, mas não efetivamente representadas no palco no roteiro de Soyinka. Como o acúmulo de entidades literais – neste caso partes do corpo humano – pode ter uma relevância simbólica, qualquer coisa que seja considerada simbolizada por esta “decoreção” terrivelmente eloquente parece ser um complemento à observação anterior na citação de que “um indiano compartilha as visões de morte do dramaturgo”. E isto enfatiza a tremenda tentativa do Professor Gowda na sua produção, tanto para reagir a códigos nigerianos e africanos na

peça quanto para traduzi-los para termos indianos adequados através do meio linguístico do Kannada, um dos idiomas literários mais importantes do país.

Antes de passar para uma discussão da produção da peça em Londres pela Talawa Company sob a direção da Sra. Yvonne Brewster, talvez seja necessário resumir os pontos principais sobre as outras duas produções. Eu sugiro que as duas produções revelam um padrão de apropriação ou “consumo” de um texto africano que envolve tanto a identificação de sinais culturais e marcadores *africanos* fortes e necessariamente corretos na peça quanto leituras equivocadas fortes “bloomianas” destes códigos na luz refratada da política cultural local de Trinidad e da Índia. No caso de Walcott, a política cultural que se estende por baixo da sua abordagem em relação à peça acarreta uma batalha ideológica feroz entre, por um lado, a intenção dos “nativistas” pós-coloniais do Caribe de reinventarem e reivindicarem uma África diante da “contaminação” colonial e, por outro lado, escritores e intelectuais “cosmopolitas” como Walcott, que, ou enxergam muito pouco desta África “perdida” nas realidades social e cultural da sociedade caribenha, ou quando eles reconhecem sobrevivências de africanismos no Caribe, são profundamente ambivalentes em relação a estas sobrevivências. No que diz respeito ao Professor Gowda, eu argumentaria que sua encenação de *The Road* num dos principais idiomas literários da Índia seja informada pela política cultural do multiculturalismo do Terceiro Mundo em que textos “anglófonos” disputam com idiomas literários importantes do mundo em desenvolvimento como iorubá e kannada. Nesta configuração cultural e ideológica, uma peça nigeriana em inglês impregnada com mitos e expressões iorubá encontra uma assimilação favorável nas tradições de um dos principais idiomas literários da Índia através da agência de um tradutor capaz de se inspirar no seu amplo conhecimento das novas literaturas anglófonas do mundo em desenvolvimento.

## Sobre *The Road* na Inglaterra

Agora eu chego na produção da Sra. Brewster da peça. Eu pessoalmente assisti a esta produção de Londres na primavera de 1992 e, portanto, a discutirei aqui a partir das minhas anotações pessoais e a partir de debates que tive com Brewster e alguns membros do elenco. Mas antes de entrar numa discussão desta produção, eu quero fazer algumas observações pertinentes sobre o espaço social e cultural em que a produção ocorreu, especialmente na medida em que isto é relevante para a situação da Talawa Theatre Company, que encenou a peça. Eu descreveria este espaço como um espaço diaspórico dominado pelo “britânico negro” e em grande parte afro-caribenho. “Negritude” como um termo racializado de identidade significa algo bem diferente neste espaço do que ele significa no caribe de Walcott ou, de fato, em qualquer outro lugar do mundo. Por um lado, ele corresponde ao uso mais comum, em que ele se aplica a pessoas de origem africana. Mas por outro lado, “negritude” neste contexto, alinhado com o se chamou de “novas etnicidades” na Grã-Bretanha de Thatcher e depois dela<sup>9</sup>, também inclui praticamente *todos* os grupos imigrantes não brancos na Grã-Bretanha vindos da África, do Caribe e do sul da Ásia. Neste sentido, talvez ele seja o termo mais cosmopolita, não essencialista e inclusivo de identidade racial no mundo contemporâneo. A Talawa Theatre Company da Sra. Brewster reflete estes aspectos de uma Grã-Bretanha “negra” e cosmopolita nas suas produções e nas suas perspectivas informadas. Trata-se de um teatro comunitário cuja base “comunitária” está amplamente dispersa pela área da grande Londres e por boa parte do sul da Inglaterra. Além disso, trata-se de uma companhia de repertório que apresenta as obras de dramaturgos africanos, caribenhos e americanos negros estabelecidos, além, de maneira mais pertinente, das obras de jovens dramaturgos e

---

9 Veja Stuart Hall (1996).

diretores asiáticos, africanos e afro-caribenhos britânicos. Seus patronos e suas plateias baseiam-se nesta comunidade “britânica negra” grande e híbrida e nos espectadores de teatro da classe média de Londres. Nas formas em que a encenação da Sra. Brewster de *The Road* pareceu ser especialmente atenta com temas de classe, sexo e sexualidade que costumam ser ou ignorados ou menosprezados pelo comentário crítico e acadêmico sobre a peça<sup>10</sup>, esta produção de Londres pareceu reagir fortemente às diversas correntes sociais e culturais da sua base de plateia cosmopolita.

No nível mais óbvio, esta reação da Talawa Theatre Company à sua base de plateia foi refletida no fato de o elenco ter sido tirado de quase todos os subgrupos dentre os “britânicos negros” e os da diáspora africana – asiáticos, afro-caribenhos e africanos. Isto não pareceu ser uma simples lembrança de inclusão uma vez que, quase sem exceção, realmente tratava-se de um elenco talentoso de atores experientes, sendo que todos eles pareciam ter sido escalados para os seus papéis com base nas suas realizações profissionais. Num nível mais profundo, ficou evidente que a Sra. Brewster aparentemente decidiu usar uma abordagem dialógica na sua produção de *The Road*, tanto para trazer à tona códigos culturais latentes mas poderosos no roteiro da peça, quanto para transformar estes códigos em termos adequados às noções híbridas de comunidade e identidade na “Grã-Bretanha negra”. Para ilustrar este ponto, irei me concentrar nas três interpretações mais radicalmente revisionárias de *The Road* nesta encenação do drama de almas de Soyinka pega num vortex de grande temor e de festividade igualmente grande. Conforme veremos, a produção foi motivada ao mesmo tempo por impulsos pós-modernos e favoráveis à imersão “nativista” do dramaturgo nas expressões rituais do teatro de máscaras iorubá.

---

10 Eu explorei esta questão em “The Hidden Class War in The Road” (Jeyifo, 1985).

Conforme comentários importantes sobre *The Road* feitos por estudiosos como Oyin Ogumba, Brian Crow e Derek Wright observaram (em Crowe, 1996, *op.cit.*), no centro de atuação da peça está a expressão da máscara ancestral do rito funerário *egungun* iorubá que quebra a sequência temporal da ação da peça no presente com uma cena de *flashback* do dia do acidente que quase matou Murano. Nesta cena, som, movimento e cor se misturam numa riqueza esbanjadora, mas eles o fazem com a lógica limitada de uma expressão funerária ancestral, misturando hilaridade com gravidade sombria, uma vez que a cena também focaliza a exploração ampla que a peça faz da ritualização da morte e de temas existencialistas e metafísicos graves. Houve uma forte anotação de campo na encenação da Sra. Brewster desta cena que pareceu ser inspirada no famoso carnaval anual West Indian Notting Hill de Londres. Como consequência disto, houve mais cor em exibição e um uso mais livre de objetos materiais descartados, como o tubo de borracha de um pneu de carro e uma máscara de gás. Estes servem para construir uma simulação *egungun* mais sintética e extravagante para esta produção do que qualquer coisa que se poderia esperar da tradição de realização no palco desta cena de simulação estabelecida por produções anteriores e leituras acadêmicas influentes da peça. Consequentemente, a mistura de alegria e gravidade, de diversão e terror metafísico tradicionalmente associada com este momento na ação dramática da peça, foi mais difícil de alcançar e sustentar do que uma abordagem mais convencional poderia ter indicado. O desafio que a Sra. Brewster enfrentou aqui foi deixar aberta a “extravagância” da sua montagem da cena para a realização do terror metafísico que seus atores *tinham* que expressar diante do aparecimento imprevisto e “profano” da máscara funerária ancestral. O que estava em jogo aqui era mais do que reação imprevisível da plateia diante de um “desrespeito” robusto por expressões rituais africanas “nativistas” num teatro cosmopolita, híbrido, “britânico negro”. Isto, exatamente



porque a parte final do discurso do Professor na peça teve que se basear no temor genuíno que, novamente, os atores *tiveram* que expressar como sua reação à “ressurreição” abrupta da simulação. O fato de a Sra. Brewster e seus atores terem expandido consideravelmente e terem refinado os padrões estabelecidos da execução desta cena e ainda assim terem sustentado a lógica do movimento da peça em direção à sua “resolução” climática explosivamente carregada foi, na minha opinião, uma das realizações mais impressionantes desta produção.

Uma releitura ainda mais radical de *The Road* nesta produção ocorreu no desfecho climático na peça quando, após uma luta de vida e morte com Say-Tokyo Kid, o Professor é esfaqueado fatalmente após fazer um discurso longo, amargo e niilista sobre a destruição inútil da vida. Na produção da Sra. Brewster, este momento foi imediatamente seguido de uma mímica silenciosa, muito atraente, em que todas as outras personagens da peça caíram sobre o corpo morto do Professor e o despiram de todos os itens de vestuário e adorno que podiam ser salvos. Isto incluiu sua camisa e sua calça listrada, sobrecasaca e sapatos, relógio de pulso e monóculo e sua bengala. Não existe nenhuma direção de palco no texto publicado da peça para este ato repulsivo e até hoje nenhum comentarista sobre a peça sugeriu esta extensão da canibalização do Professor dos destroços de batidas na estrada para abastecer sua “Aksident Store”. Em outras palavras e para não simplificar demais a rica sugestividade desta cena muda acrescentada, o que o Professor tinha causado nas vítimas de acidentes na estrada foi feito com ele quando seu corpo foi despido de todas as *commodities* antes das últimas homenagens serem feitas à sua alma. Este foi um improviso brilhantemente original da Sra. Brewster, no sentido de ter tanto evocado quanto esclarecido graficamente o tema do caráter predatório do fetichismo da *commodity* capitalista no cerne dos temas sociais da peça, temas que notavelmente não

conseguiram constar de maneira destacada em comentários sobre a peça – especialmente na medida em que estes temas sugerem implicitamente uma dialética entre senhor e escravo nas relações entre o Professor e o coral das outras personagens da peça. Portanto, talvez não seja muito irreal atribuir um significado à incrível atenção da Sra. Brewster para com estes temas o fator instigante da localização da sua companhia de teatro no centro metropolitano da produção de *commodity* capitalista global generalizada. Eu argumentaria que este improviso em que o corpo morto do Professor é graficamente transformado numa fonte repulsiva de *commodities* é de uma peça com a leitura revisionária mais radical de *The Road* nesta produção de Londres. Com isto estou me referindo à fisicalização e à homoerotização distinta do relacionamento entre o Professor e Murano na produção da Sra. Brewster. Isto exige uma elaboração breve, porém cuidadosa.

A maioria dos comentaristas e produtores de *The Road* não só ficou fascinada com o estranho relacionamento entre o Professor e Murano, seu empregado surdo-mudo, mas também se manteve proximamente dentro da inflexão espiritual ou “metafísica” óbvia da concepção de Soyinka sobre este relacionamento. Nas direções de palco do dramaturgo e na maioria dos comentários críticos sobre a peça, o Professor é claramente concebido como um homem velho. Além disso, ele é um homem velho que, apesar do seu interesse comercial repulsivo na “Aksident Store”, não tem tempo para assuntos mundanos como uma moradia adequada para residir (ele não tem nenhum espaço aparente para viver e existem sugestões de que ele dorme no adro da igreja localizado perto de lá) nem para as exigências do corpo. Na concepção que a Sra. Brewster faz desta personagem, o Professor era um homem muito mais novo do que ele tem sido interpretado tradicionalmente. Ele era mais ágil fisicamente, combinando sua pirotecnia verbal torrencial com movimento e gesto flexível e efervescente. Sobretudo, ele era

louco por Murano, acariciando-o constantemente. Num momento muito sugestivo, ele aninhou carinhosamente o desabrigado em seus braços. A carga homoerótica entre eles era tão livre de erro quanto parecia abandonar completamente as intenções aparentes do autor.

Eu argumentaria que a genialidade da abordagem da Sra. Brewster em relação a *The Road* não foi apenas contestar leituras excessivamente *intencionalistas* da peça, mas também fazer isso de uma forma original que prende a atenção. Ao defender este ponto, eu chamaria a atenção para a carga *homossocial* indubitável que atravessa constantemente todas as piadas, todo o humor e a hilaridade da dramatização de outra forma soturna dos temas metafísicos da peça. *The Road* é uma das duas peças de Soyinka com um elenco totalmente masculino, sendo que a outra peça era *From Zia with Love*. A evocação na peça do mundo de moradores de um parque automotivo como motoristas, seus colegas e aprendizes e de outros que vivem do comércio associado com a estrada é construída de maneira forte e intensa em torno de noções sólidas de *masculinidade*. Uma leitura cuidadosa das canções iorubá na peça – todas receberam traduções eloquentes em inglês feitas por Soyinka num glossário – confirmará este ponto. Em tudo isto, Soyinka parece estar dizendo que quando as mulheres estão ausentes, quando efetivamente temos “homens sem mulheres”, através da força do vínculo homossocial dos homens, nós encontraremos rituais fortes e destrutivos de masculinidade construídos em torno da figura ausente da mulher. Mas tudo isto é sem nenhuma alusão aparente à homossexualidade que realmente se afirma que seja de maneira muitas vezes problemática e errônea “não africana”<sup>11</sup>. Portanto, diante deste pano de fundo, a tendência homoerótica explícita dada à relação entre o Professor e Murano

---

11 Talvez a refutação final da tese da “desafricanidade” da homossexualidade seja o fato de que a Constituição da República da África do Sul que fez nascer a democracia não racial, pós-apartheid em 1994 foi a primeira do mundo a dar um status constitucional à proteção dos direitos de homossexuais.

pela Sra. Brewster realmente pareceu ser uma expansão inspirada de abordagens intencionalistas tradicionais em relação à peça. Em outras palavras, apenas uma leitura estreitamente intencionalista insistiria que esteja desprezando as “intenções” de Soyinka nesta peça de ler subtons homoeróticos no relacionamento entre o Professor e Murano e de fazer uma crítica feminista das construções com masculinidade predominante nas canções e disputas dos homens nesta peça. E este ponto está fortemente relacionado com a exploração dos encontros de textos literários e dramáticos africanos nas suas viagens para ambientes culturais diferentes da nossa época globalizada que eu fiz neste capítulo. Esta é uma deixa para trazer minha discussão nas seções sobre três produções de *The Road* a uma conclusão, ao vincular os padrões específicos que eu identifiquei nestas produções à questão maior do que acontece com a “africanidade” de textos literários africanos quando eles viajam.

### **“Africanidade” no mundo**

Surge uma necessidade de obter sinais, marcadores e códigos de “africanidade” em textos teatrais africanos em geral apenas por causa da inflação da crítica pós-modernista de noções de identidade e comunidade nacionalistas ou “essencialistas”. Nas obras de críticos culturais como Paul Gilroy (2000) no contexto “britânico negro” e Valentine Mudimbe (1988) no contexto africano, esta crítica é especialmente cáustica sobre articulações nacionalistas de noções de identidade e comunidade em alegorias puristas e exclusivistas de “lar”, origens e experiência. Mas pelo extremismo desta crítica pós-modernista, teria sido simplesmente insensato afirmar a reivindicação óbvia, como pareço ter feito neste capítulo, de que o mundo (ainda não) é homogêneo e que textos literários e teatrais carregam com eles códigos e marcadores de onde eles vêm. Além disso, eu não teria achado necessário reafirmar o truísmo que os

diferentes povos e as diferentes regiões do mundo têm identidades e práticas culturais distintas, através das quais eles se apropriam de textos de outras partes do mundo ou os “consomem”. A peça de Soyinka, em função da maneira como ela inscreve e codifica realidades, mitos e expressões da sua formação iorubá e nigeriana, tornou possível demonstrar neste artigo que textos literários e teatrais do mundo todo inevitável e necessariamente carregam as marcas de serem “africanos”, “asiáticos”, “canadenses” ou “tibetanos” em questões de gênero, divisão de classes e contradições, que são configuradas de maneira diferencial em cada um destes espaços sociais específicos. É claro que existe uma razão mais importante para envolver esta crítica pós-modernista do essencialismo e o fato de ele estar na base de reconhecimento da “realidade” potente de identidades culturais (mesmo que elas sejam “inventadas”, “impuras”, “híbridas” e instáveis) de compartilhamentos e solidariedade possam ser exploradas e ampliadas dentro das nações e regiões do mundo, um mundo em que estas próprias diferenças costumam ser manipuladas para dividir povos e comunidades como uma base para dominá-los<sup>12</sup>. Se nada mais, eu espero que meus relatos e minhas discussões das três produções de *The Road* neste artigo tenham servido para enfatizar este ponto crucial.

\*\*\*

**Biodun T. Jeyifo** é professor de crítica literária e ex-diretor do programa de pós-graduação de Estudos Africanos e Negros Americanos na Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Harvard. Concluiu o bacharelado em inglês na Universidade de Ibadan, Nigéria, em 1970, e o mestrado e doutorado da Universidade de Nova York, em 1973 e 1975,

---

12 N.E.: Para uma análise crítica de aplicações contemporâneas da noção de “comunidade” na antropologia anglo-americana exatamente com este efeito, veja o capítulo 6, de Kate Crehan, nesta antologia.

respectivamente. Suas publicações abrangem literaturas africanas e caribenhas anglófonas; teoria teatral e literatura dramática, ocidental e não ocidental; pensamento crítico comparativo africano e negro americano; teoria literária e cultural marxista; estudos coloniais e pós-coloniais; e filosofia e literatura sociais revolucionárias do século XX. Antes de tornar-se professor da Universidade de Cornell em 1988, lecionou no Queens College da Universidade da Cidade de Nova York de 1974 a 1975, na Universidade de Ibadan de 1975 a 1977, na Universidade de Obafemi Awolowo, em Ilé-Ifè, de 1977 a 1986 e na Oberlin College, em Ohio, de 1987 a 1988. Também atuou como professor visitante na Universidade de Indiana e na Universidade de Bayreuth, na Alemanha. É especialista no teatro africano moderno com fama internacional, se especializando nas obras de Wole Soyinka e, mais recentemente, na obra de Chinua Achebe. Atualmente, é um dos diretores do W. E. B. DuBois Cultural Centre internacional.

## CAPÍTULO 74

### HISTÓRIA DO TEATRO EM GANA<sup>1</sup>

*James M. Gibbs*

J. H. Kwabena Nketia (1965) e A. A. Opoku (1970) produziram relatos confiáveis de festivais e rituais que fornecem um guia das convenções teatrais, pré-teatrais e prototeatrais de Gana. As cerimônias que eles descrevem, juntamente com outras práticas culturais, como ritos de passagem e jogos infantis, incorporam elementos de personificação e performance que garantem que eles devem ser levados em consideração em qualquer levantamento de tradições teatrais. Estudos mais especializados, como aqueles realizados por J. K. E. Agovi (1979) e Sophia Lokko (1980), mostraram como a reuniões anuais da comunidade incorporam elementos específicos de drama. A obra desses estudiosos, tomada com as contribuições de arqueólogos, historiadores e linguistas, começou a produzir relatos confiáveis de tradições teatrais onde agora é Gana.

---

<sup>1</sup> N.E.: Este breve levantamento do teatro em Gana baseia-se num artigo que apareceu em *A History of Theatre in Africa*, editado por Martin Banham, publicado pela Cambridge University Press em 2004, p. 159-170. Ele supõe definições de determinadas palavras-chave e despreza algumas áreas de atividade. Ele está editado novamente e reproduzido aqui com a permissão do editor original e da editora.

Festivais anuais, que trazem consigo a carga do passado ao mesmo tempo em que refletem influências contemporâneas, fornecem um foco para pesquisa. Atualmente, essas ocasiões são registradas detalhadamente por nativos que retornam e por visitantes mas, como resultado deste desejo de registrar e numa interação fascinante entre impulsos para preservar e alterar, mudanças foram feitas. Por exemplo, o Festival Aboakyer de Caça ao Veado celebrado pelos Efutu de Winneba agora começa apenas depois da alvorada para que haja luz suficiente para quem estiver com câmeras. Os visitantes que desejarem tirar fotografias durante o Festival Odwira dos Akuapem ficam muito pressionados para comprarem “crachás de jornalista” e, uma vez que os tenham, eles se tornam registradores privilegiados de eventos. Além da grande pressão dos fotógrafos, a influência de políticas de governo e a manobra de forças comerciais também afetaram a maneira pela qual os festivais são realizados. Por exemplo, durante os últimos anos do século XX, a Comissão Nacional de Cultura começou a promover festivais como parte da sua política para promover uma “cultura de festival”. Isto funcionou em diversos níveis, desde o local e distrital, até o regional, nacional e internacional. Por volta da mesma época, cervejarias alinharam suas estratégias publicitárias com as mesmas ocasiões comemorativas. Como resultado disso, o cenário para festivais passou a incluir bandeiras que incluem logotipos de cervejarias e os procedimentos incorporaram apresentações – em momentos chave nos procedimentos – de engradados de cerveja doados por patrocinadores comerciais. A partir destas ocasiões, pode-se ver que festivais fornecem um vínculo que está sempre mudando com o passado, através de performances, dos espectadores e do procedimento<sup>2</sup>.

---

2 N.E.: Veja também a interpretação de Jesse Weaver Shipley da relevância mais ampla da comercialização do gênero *concert party* por uma empresa multinacional líder em produtos detergentes no final do século XX em Gana, no capítulo 77.



Todos os exemplos dados anteriormente foram do sul do país, refletindo uma tendência da qual é impossível se livrar considerando-se o estado atual de análise acadêmica da cultura de Gana. Leitores devem estar conscientes de que existe uma tendência entre aqueles que fazem um levantamento da situação em Gana para se concentrar nos idiomas mais amplamente falados e nos grupos étnicos mais populosos ou com acesso mais fácil. O sul e Asante recebem uma quantidade desproporcional de atenção. Para um relato sucinto da diversidade de grupos de idiomas adotados pelas fronteiras de Gana traçadas de maneira arbitrária, o leitor é direcionado para os comentários de James Anquandah (1982) sobre os “dois principais grupos de idiomas” no país. Ele escreve “o grupo Kwa do sul e do meio de Gana e o grupo Gur do norte de Gana” que contêm diversos idiomas mutuamente incompreensíveis. Em 1980, ele estimou que 45% da população de Gana era composta de Akans. Ele colocou os Mole-Dagbani como representando 16%, os Ewe 13% e os Ga-Dangame 9% (Anquandah, 1982, p. 38-39). Isto deixa importantes 17% que falam outros idiomas e cria a impressão de que a filiação linguística e étnica é inequívoca e que não muda. Isto é ilusório, uma vez que não reconhece o impacto de urbanização, o efeito de movimentos populacionais e a extensão do casamento interno. Em Gana, assim como em outros países, grupos migrantes cultivam suas identidades distintas ao se reunirem para cantar, contar histórias e dançar da maneira das suas “cidades natais”. Essas performances são, de algumas formas, mais abertas e de outras formas mais fechadas à inovação do que a convenção “lá em casa”.

Os elementos (que sempre mudam) que contribuíram para o desenvolvimento de uma tradição teatral distinta em Gana incluem danças, formas retóricas, símbolos e atos simbólicos. Mas talvez mais importante do que tudo e certamente mais fácil de identificar tem sido o impacto do ciclo de contos associados com

a figura trapaceira de Ananse, a aranha. Principalmente associadas com o grupo de idiomas Akan, estórias Ananse há muito tempo atraem folcloristas que as reduziram à escrita. “Reduziram” é um termo adequado, uma vez que o processo muitas vezes envolvia tirar delas os elementos – inclusive gestos e elementos musicais – que completam a apresentação. Os dramaturgos reverteram este processo.

Ananse inspirou vários dramaturgos locais, tanto Akan quanto não Akan, que transformaram os contos (*anansesem*) em peças (*anansegoro*) que se tornaram parte de uma tradição nacional de teatro narrativo. Nesta tradição nacional de drama narrativo pode-se encontrar a obra de Efua Sutherland (1927-1996) que se preocupava de forma apaixonada com as tradições e as convenções do estado-nação, Gana, que passou a existir quando ela fez 30 anos (1957). Sua criação e educação privilegiadas, inicialmente na Costa do Cabo, fez com que ela se afastasse dos moradores de vila que, de acordo com suas palavras, tinham “observado a cultura”. Tendo reconhecido sua distância das raízes da comunidade, ela tentou criar uma tradição teatral que combinou elementos de convenções locais distintas com experiências de teatro mundial que incluía, por exemplo, a tragédia grega, dramaturgos irlandeses, Bertolt Brecht e *Lady Precious Stream*. Seu pensamento encontrou expressão numa série de textos e duas construções importantes: o Estúdio de Drama (Acra) e o Kodzi dan (ou Casa de Contar Estória em Atwia Ekumfi, na Região Central)<sup>3</sup>.

---

3 N.E.: O Children's Park em Acra também foi rebatizado com o nome de Efua Sutherland *in memoriam*, no ano da sua morte. A apresentação de um seminário por Efua Sutherland sobre a centralidade da experiência infantil e exemplo ao corpus do dramaturgo africano constitui o capítulo 76.

## Teatro para comentário transcultural

A referência à tragédia grega estimula o reconhecimento de que parte da energia que impulsiona desenvolvimentos no teatro na Costa do Ouro/Gana veio da interação da África Ocidental com o mundo mais amplo. Enquanto existiam rotas comerciais através do Saara e enquanto se sentiam importantes influências islâmicas, os pontos de crescimento estavam ao longo do litoral onde a África fazia contato mais diretamente com a Europa. O nome dado ao primeiro forte que os portugueses fundaram no litoral, El Mina, indica a fonte das riquezas que atraíram os marinheiros para o que passou a ser conhecido como a “Costa do Ouro”. Os fortes e castelos europeus perto do litoral revelam a natureza dos primeiros contatos e a presença de masmorras onde africanos cativos eram mantidos presos até que navios negreiros ancoravam indicando outra base para interação. Com o comércio injusto veio o cristianismo e acabaram vindo missionários, sendo que alguns deles fundaram escolas e igrejas. Novamente a complexidade desta situação deve ser estimada e vale a pena observar as seguintes datas: 1683 – chegada de missionários católicos franceses em Axim; 1828 – chegada de missionários da Basileia em Christianborg; 1835 – chegada de metodistas wesleyanos na Costa do Cabo; 1847 – chegada de missionários de Bremen em Transvolta. Ao longo das décadas, as igrejas apresentaram suas próprias tradições de desempenho e seus próprios festivais anuais, tanto aqueles que representavam as “denominações da corrente principal” que acabei de mencionar quanto aqueles estabelecidos por grupos separatistas locais. Com o estabelecimento de uma comunidade europeia, igrejas e escolas, as circunstâncias que acabaram levando a uma tradição teatral que envolvesse apresentações agendadas, plateias pagantes, roteiros teatrais e outros elementos do “teatro europeu” tinham sido colocadas em prática.

Escolas de ensino médio, como a famosa Mfantsipim (fundada em 1876) e sua rival famosa Achimota (1927) acabaram desempenhando papéis importantes na ampliação da experiência teatral no país. Em 1918, a publicação londrina *West Africa* noticiou a apresentação de *The Blinkards* (1916) escrita por um dos alunos da fundação Mfantsipim, Kobina Sekyi. Em forma de episódios e composta numa mistura de inglês e fanti, a peça comunica o desprezo de Sekyi pelos cidadãos e cidadãs do seu país que imitam modos ingleses sem serem críticos. Sua sátira vívida é da mesma espécie que seu próprio etiopianismo determinado, que também encontrou expressão na obra amplamente reconhecida *Ethiopia Unbound* (1911), escrita pelo seu conterrâneo, Joseph Casely-Hayford. A peça exigente de Sekyi foi montada pela Clube Cosmopolita da Costa do Cabo, um grupo teatral que estava sujeito, ele próprio, a uma dose saudável da sátira de Sekyi. O texto de *The Blinkards* ficou num arquivo, em grande parte esquecido, até 1974, mas desde então ele foi produzido várias vezes, tanto em Gana quanto em outros países.

Dentro da sátira às vezes shaviana de *The Blinkards*, pode-se vislumbrar um humor local robusto e independente pois, apesar de ser formado pela Universidade de Londres, o dramaturgo Sekyi estava em contato com sua própria comunidade. Ele tocou notas que depois estouraram adiante numa tradição sincrética popular da Concert Party. Este híbrido surgiu em Sekondi-Takoradi a partir de uma fusão de tradições locais e importadas incluindo histórias de vigaristas (novamente Ananse), Entretenimentos do Dia do Império, cantatas de igreja, companhias de menestréis americanos de rosto pintado de negro, o cinema mudo e entretenimentos dos expatriados. Um estudo curto e altamente focado de origens da Concert Party realizado por Sutherland (1970) foi seguido de outros realizados por K. N. Bame (1985), John Collins (1994) e Catherine Cole (2001), cujas obras vigorosas estão

listadas na bibliografia. Eles fornecem relatos das bases econômicas e artísticas para os “trios” profissionais e semiprofissionais que se desenvolveram, principalmente ao longo do litoral, mas que viajavam pelo interior, arranjando seus itinerários para coincidirem com o pagamento de trabalhadores. Padrões de performance da Concert Party variavam, mas os shows frequentemente incluíam um prelúdio musical, uma série de mudanças cômicas, o “concerto” principal ou drama musical moralizante e uma sessão musical final.

Ao longo dos últimos 70 anos, a “Concert Party” tem sido um sinônimo de “Teatro” para centenas de milhares de ganenses. Inevitavelmente, e de maneira adequada, a forma reagiu a circunstâncias econômicas e políticas em transformação<sup>4</sup>. Por exemplo, pouco depois de Gana ter se tornado independente, o Primeiro-Ministro, Kwame Nkrumah, estimulou o dramaturgo nascido no Haiti, Felix Morisseau-Leroy, a reunir os melhores atores da Concert Party e a trabalhar com mulheres talentosas – até então só homens tinham atuado<sup>5</sup>. O treinamento era rigoroso e estava relacionado com a política de reter estilos existentes enquanto preparava artistas para usarem roteiros escritos por Morisseau-Leroy e passados para a “versão de Gana” pelos participantes veteranos da Concert Party, Bob Johnson e Bob Thompson. Pouco tempo depois, afirmou-se que uma companhia plenamente profissional “administrada de acordo com a teoria socialista” estava pronta para atuar e fez isso centenas de vezes – um exemplo notável, ainda que de curta duração, de relacionar ideologia política com uma convenção teatral popular. Um efeito duradouro desta obra foi o estabelecimento de mulheres nas profissões de atuação

4 N.E.: A transformação mais recente da *concert party*, para atender a interesses corporativos multinacionais para usarem Gana como um mercado de consumo em expansão, é o assunto do capítulo 77, de Jesse Weaver Shipley.

5 N.E.: Veja John Collins (2003). Mulheres de Gana pioneiras nas artes musicais são observadas por John Collins no capítulo 78 deste volume. As primeiras mulheres de Gana a se aventurarem no jornalismo são o assunto do capítulo 41, de Audrey Gadzekpo, no Volume I.

de Gana. As carreiras de Araba Stamp e Adeline Ama Buabeng mostram o impacto transformador da iniciativa de Nkrumah.

John Collins, escrevendo a partir da sua experiência de primeira mão com a Jaguar Jokers Concert Party, descreveu os testes realizados por atores em viagem, a variedade de locais onde eles atuam e as plateias exigentes que eles encontraram. Collins também chamou a atenção para os temas para os quais as *concert parties* retornam, em produções como *Orphan do not Glance* e a extraordinária variedade de música que enriquece suas apresentações. Desenvolvimentos recentes que estão moldando as expectativas das plateias incluem a acomodação de *concert parties* em grades de programação da televisão e nos programas de matinê no fim de semana no Teatro Nacional de Acra, conhecidos como Key Soap Concert Party. Estas influências são apenas os mais recentes de uma sucessão de fatores que afetaram essa tradição específica de Concert Party.

Como regra geral, *concert parties* costumavam funcionar a partir de ideias geradas dentro da companhia e moldadas pelo improviso e pela performance de grupo. Apenas se os pesquisadores mandassem as apresentações eram gravadas e transcritas. A “Tradição Sekyi” de dramaturgia, para a qual eu me volto agora, desenvolveu-se de maneira paralela a esta “convenção improvisada” por muitos anos. Ao rastrear o desenvolvimento do drama literário em Gana, três textos da década de 1930 merecem ser comentados: *The Woman in Jade*, de Mable Dove (Danquah) (1934), *The Third Woman*, de J. B. Danquah (1939) e *The Fifth-Landing Stage*, de F. K. Fiawoo (1937). Conforme Stephanie Newell (2002) já mostrou, o primeiro deles, publicado inicialmente no *Times of West Africa*, pode ser visto em relação a filmes e peças do período e é uma contribuição bem-humorada para um debate sobre morais e influências. *The Third Woman* inspira-se numa estória encontrada

em *Akan-Ashanti Folk Tales* de R. S. Rattray, chamada “In a Tribe There is no Person Wholly Devoid of Sense” e em *Prehistoric Man in Genesis*, do Reverendo F. de P. Castells. Filosófica e sem deixar de ter valor de entretenimento, a peça foi publicada em 1943, mas, talvez por causa da maneira tortuosa, imitativa e obscura em que ela foi escrita, somente tem sido produzida raramente.

*The Fifth-Landing Stage* tem tido um desempenho melhor em termos de apresentação, especialmente em Ewe, o idioma em que foi composta. Seu autor F. K. Fiawoo, que nasceu em Wusutu, perto de Kpandu, em 1891, não teve a oportunidade de começar o ensino superior até ele chegar aos Estados Unidos em 1928. Depois, durante os cinco anos seguintes, ele obteve três títulos e uma qualificação educacional. Através da sua escrita, ele se envolveu num debate cultural vigoroso e sua peça *Toko Atolia*, traduzida como *The Fifth Landing-Stage* (publicada em 1943), foi parte deste intercâmbio. O título é uma referência ao local de execução para malfeitores entre os Anlo-Ewe e chama a atenção para o fato de que a justiça e a compaixão eram conhecidas na África antes da chegada dos europeus. O vilão da peça, Agbebada, parece invencível, mas é finalmente exposto e condenado a ser enterrado até o pescoço na lama abaixo da marca da maré alta. No entanto, Kumasi, a personificação de virtudes sociais que tem motivo para querer ele morto, o resgata. Do começo ao fim, o drama episódico se envolve num diálogo com a Europa, especificamente com a condescendência de missionários em relação à sociedade africana, mas também com ideias aristotélicas ou neoclassicistas e Shakespeareanas do teatro. De acordo com Kofi Awoonor, o texto original capta as “cadências do Ewe falado” e se mantém “de maneira muito fiel aos padrões de expressão de um idioma mais antigo” (Awoonor, 1975, p. 136). Um marco na literatura Ewe, *The Fifth Landing-Stage* foi produzida em Ewe no leste de Gana em diversas ocasiões e foi apresentada em inglês em outros lugares.

## Teatro para liberação política

O período do pós-guerra e, especialmente, a década de 1950, viu o teatro em Gana envolvido na Guerra Fria e na luta pela independência. A expansão do Conselho Britânico e sua promoção do teatro em inglês vem deste período e, como se pode esperar, levou a uma resposta nacionalista. A influência de Nkrumah nas Concert Parties já foi mencionada. Seu tipo de governo centralizado, seu panafricanismo apaixonado e seu apoio à “Personalidade Africana”, tudo isso passou a ser muito significativo para o Movimento de Teatro Nacional de Gana. Ele estimulou Sutherland – que tornou-se tanto a principal historiadora quanto a luz principal da primeira fase do Movimento de Teatro Nacional de Gana. Ela estabeleceu a pioneira Gana Drama Studio Players (1958) e no ano seguinte os Gana Experimental Theater Players estavam prontos para executarem um *anansegoro* (“peça da aranha”) em Akropong. A apresentação, para a qual um texto foi meticulosamente ensaiado e um cenário foi construído, incorporou trocas formalizadas entre um contador de histórias e a “plateia” (pagante) e canções (*mboguo*) que foram executadas pelo elenco e por membros da plateia. A experiência mostrou que Sutherland estava começando a realizar seu sonho de trazer tradições nativas, especialmente aquelas relacionadas com histórias Ananse, em contato com convenções importadas relevantes.

Desde o final da década de 1950 até sua morte em 1996, Sutherland foi uma figura influente, às vezes dominante no teatro de Gana<sup>6</sup>. As experiências já mencionadas acabaram levando a *The Marriage of Anansewa* (trecho publicado em 1975), que se tornou um clássico do teatro africano. Ela também escreveu uma peça que fundia ideias de teatro de festival com teatro para o desenvolvimento da comunidade (*Foriwa*, que estreou em 1962) e

---

6 N.E.: Veja o artigo de Efua Sutherland sobre o teatro infantil, que aparece como o capítulo 76.



outra que explorava os paralelos entre o teatro de Gana e o clássico (*Edufa*, 1967). Sua curta biografia de Bob Johnson mencionada anteriormente constituiu um relato sucinto das origens de Concert Party (1979) e foi pioneira do estudo acadêmico de uma tradição popular. Sutherland também estimulou o desenvolvimento de um grupo de escritores e a publicação local, criou um periódico literário, ajudou a estabelecer o estudo das tradições da atuação africanas no nível universitário e foi a força motriz por trás de um grupo de teatro profissional (Kusum Agoromba) que encenou uma variedade impressionante de peças em inglês e akan. Além disso, ela foi a força motriz por trás da construção da primeira tentativa de transformar ideias locais sobre espaços de atuação em realidades concretas no Drama Studio. Parcialmente financiado pela CIA (apesar de provavelmente Sutherland não saber a fonte exata), a forma do Drama Studio foi inspirada pelos pátios ou complexos que são pontos focais para muita atividade criativa em Gana. Sutherland escreveu mais tarde que ele foi construído “como um símbolo cultural do despertar do nosso povo para a necessidade de se empenhar de maneira determinada para fazer cumprir nossos direitos culturais em todos os sentidos” (Sutherland, 1987, p. 1). De maneira significativa, ele incorporou um palco modesto com sua parte frontal arqueada de um lado e – também de maneira significativa – ele foi demolido no começo da década de 1990.

Na sua obra no Drama Studio e na Universidade de Gana, em Legon, Sutherland foi sustentada por Joe de Graft, que tinha inicialmente contribuído para o desenvolvimento do teatro no país através de produções escolares de Shakespeare, assim como da sua própria obra e de peças de James Ene Henshaw. Um progresso notável ocorreu durante os anos após a independência e, em 1962, podia-se dizer que o teatro em Gana estava se desenvolvendo. Naquele ano havia vários grupos de concert party viajando pelo país. O Workers Brigade Concert Party tinha começado a trabalhar

com temas socialistas, o Drama Studio foi aberto e produções feitas lá incluíram duas peças de nigerianos: uma delas de Henshaw e a outra de Wole Soyinka; duas escritas por de Graft: *Sons and Daughters* e *Visitor from the Past* (cujo título mais tarde mudou de nome para *Through a Glass Darkly*) e duas de Sutherland: *Foruwa* (mais frequentemente escrita *Foriwa*) e *Edufa*. Atuações estimuladas pelo Conselho de Artes de Gana para o mesmo ano incluíram *Antigone in Haiti* e *Dogucimi*, de Felix Morisseau-LeRoy e estavam sendo feitos preparativos para encenações de *The Fifth-Landing Stage*.

Para esboçar outras partes do quadro, deve-se observar que havia grupos de teatro baseados em comunidades, como a Sociedade de Jovens de Osu e igrejas, inclusive a Sociedade Bom Samaritano. Companhias Ga de “ópera popular”, concentradas em Acra, como o Coro Dumas (que mais tarde se envolveu em produzir *The Lost Fisherman*, de Saka Acquaye) tinham desenvolvido um estilo relativamente distinto e também havia produções de instituições educacionais, como a Escola de Ensino Médio de Winneba, que recebeu apoio do governo para sua produção de *The King and I*. Na Universidade, um Teatro de Estudantes de curta duração teve um sucesso notável com *The Dilemma of a Ghost*, escrita por uma estudante que na época se chamava Christina Ata Aidoo. Nesse texto pode-se reconhecer a sutileza da capacidade de escrever e encenar peças, o rigor de comentário e a força de diálogo que fizeram com que Ama Ata Aidoo se tornasse uma importante dramaturga de Gana. Nesta época, também houve um grande estímulo ao teatro de marionetes em que se seguiam padrões europeus, mas estilos musicais e de dança locais dominavam a apresentação.

No entanto, em meados da década de 1960, as circunstâncias mudaram na medida em que limitações financeiras foram sentidas e em que o culto à personalidade em torno do Chefe de Estado

sufocou a criatividade. Depois de Nkrumah ter sido derrubado por um golpe de estado no dia 24 de fevereiro de 1966, alguns artistas de teatro, como a Workers' Brigade Concert Party, se encontraram relativamente isolados enquanto outros, entre os quais estavam os Acquaye, versáteis e talentosos, sentiram-se libertados de pressões ideológicas. Nos anos restantes da década, *The Lost Fisherman*, de Acquaye foi regularmente revivida e os Freelance Players, muitos dos quais tinham se formado em cursos de teatro pela Universidade de Gana, em Legon, se estabeleceram como um grupo significativo. Nesta época, a influência de Soyinka foi fortemente sentida através de produções, algumas delas de George Andoh-Wilson, de *The Trials of Brother Jero*, *The Lion and the Jewel* e *Kongi's Harvest* que chamaram a atenção para a margem mais dura que os nigerianos trouxeram para o pensamento sobre o teatro africano e sobre como ele podia ser usado para comentar sobre desenvolvimentos políticos.

Sementes que Sutherland tinha plantado começaram a dar frutos e, na década de 1970, foi encenada uma obra de Martin Owusu (nascido em Agona Kwaman, 1943) e de Mohammed Ben-Abdallah (nascido em Kumasi, 1944), sendo que os dois tinham estudado em Legon<sup>7</sup>. Enquanto desenvolviam convenções de teatro narrativo e estavam muito conscientes da importância da escrita para crianças, os dois voltaram-se para assuntos históricos. Especialmente Ben-Abdallah – conforme pode-se observar a partir de peças como *The Trial of Mallam Ilya* – adotou uma estratégia arriscada incorporando máscaras, marionetes e dança. Obras mais recentes, inclusive *The Song of the Pharaoh*<sup>8</sup>, refletem um interesse em vínculos entre a África Ocidental e o Egito que inspirou o principal romancista de Gana, Ayi Kwei Armah.

7 Veja Martin Owusu (1970, 1973); Mohammed Ben-Abdallah (1987, 1989, 1993).

8 N.E.: Ben-Abdallah reflete sobre a origem e as intenções por trás da sua peça mais recente "The Song of the Pharaoh", no capítulo 75.

Depois que o tenente da aviação J. J. Rawlings tomou o poder em 4 de junho de 1979 e depois da sua “Segunda Vinda”, após o golpe de estado de 31 de dezembro de 1981, a política e as artes se entrelaçaram novamente. Os dramaturgos Asiedu Yirenkyi (nascido em 1946 em Akropong), Ama Ata Aidoo (não mais “Christina”) e Ben-Abdallah ocupavam altos cargos, muitas vezes em Ministérios da Informação, Educação, ou Cultura. Este período viu a promoção de festivais em diversos níveis, levando até o Panafest e a construção do Teatro Nacional. O Panafest e o Teatro Nacional levaram a “estória” do teatro de Gana até a década de 1990 e além, mostrando a interação de uma geração mais jovem com ideias que Sutherland tinha adotado.

De acordo com os termos de um acordo parcialmente negociado por Ben Abdallah, assinado com o Governo da China em 1985, o Drama Studio foi demolido até o chão e “reconstruído” no campus em Legon. De 1990 a 1993, no local aberto perto do centro de Acra, engenheiros chineses construíram um enorme, algumas pessoas diriam monstruoso, Teatro Nacional. As instalações que ele oferece incluem uma ampla frente de palco com um auditório imenso em que assentos espaçosos significam que muitos membros da plateia fiquem muito longe do palco. O design de todo o prédio exige uma despesa muito considerável em ar condicionado – um custo que tornou caro a ponto de tornar inviável alugar o teatro para muitos grupos. O simbolismo da sequência de eventos relacionados com o prédio não deve ser menosprezado, nem a força dos versos de um dos poemas de Aidoo (1992, p. 19). Ela escreve a um amigo:

*Mas o Drama Studio se foi, Robert,  
Destruído:  
Para dar lugar à noção de alguém sobre o tipo de teatro  
Que*

*Eu*

*Quero.*

Eu entendo que nos anos que restaram para ela, Sutherland nunca visitou nem o Teatro Nacional nem o Efua Sutherland Drama Studio “reconstruído” em Legon.

O Teatro Nacional agora é um fato da vida teatral em Gana. Ele foi inaugurado com uma produção que reuniu o National Dance Ensemble, a National Symphony Orchestra com a companhia de atuação Abibigromma. Ao longo dos anos, diretores, artistas cênicos e *designers* de iluminação assumiram o desafio representado pelo prédio. Por exemplo, durante 1994, Anton Phillips (diretor) e Larry Coker (iluminador) vieram convidados pelo Conselho Britânico para trabalharem em *Old Story Time*, de Trevor Rhone. No mesmo ano, Femi Osofisan<sup>9</sup> montou seu próprio roteiro *Nkrumah Ni [...] Africa Ni!* e Steven Gerald (Universidade do Texas, em Austin) dirigiu *The Playboy of the West Indies*, de Mustapha Matura. No entanto, apenas o National Dance Ensemble, coreografado por Nii-Yartey, conseguiu lidar com os amplos espaços abertos do palco e com a escala do auditório no Teatro Nacional. Alguns diretores locais ignoraram o grande espaço e, em vez disso, optaram por trabalharem num teatro ao ar livre ao lado do prédio.

Enquanto se afastava do modelo fornecido por Sutherland em relação a prédios de teatro, os Anos de Rawlings viram a realização do Primeiro Festival de Drama Histórico na Costa do Cabo que, os promotores se deram ao trabalho de observar, teve sua origem numa proposta que Sutherland tinha feito em 1980. O primeiro festival internacional ou pan-africano aconteceu em dezembro de 1992 e desde então uma grande variedade de grupos cênicos tanto da África quanto da sua diáspora têm se reunido em nome

---

9 N.E.: O artigo clássico de Femi Osofisan sobre literatura oral e poesia de performance aparece aqui como o capítulo 69.

do “Panafest”. Já ocorreram reuniões e intercâmbios produtivos sob a égide anual do Panafest, mas de maneira muito frequente os eventos foram desastrosos em termos de organização. Em algumas ocasiões, as plateias foram lamentavelmente pequenas apesar de um jogo de futebol organizado pelo Panafest entre Gana e Jamaica em 1996 ter atraído muito interesse. O jogo, justificado na imprensa sob a alegação de que o futebol foi introduzido na época colonial (ou seja, histórica) da Costa do Ouro, mostrou o quanto a razão de ser do festival tinha se afastado daquela que Sutherland tinha vislumbrado.

### **Teatro para o desenvolvimento**

Durante a década de 1990, houve um uso cada vez maior do teatro para o desenvolvimento da comunidade. Tinha havido precedentes para isto, por exemplo nos programas de Educação em Massa e de Previdência Social da década de 1940, mas um novo ímpeto foi dado ao trabalho pelo contato com o movimento internacional para o Teatro Para o Desenvolvimento e pelo apoio da agência doadora. Sandy Arkhurst, que serviu fielmente o teatro de Gana em vários cargos ao longo de uma carreira notável, lecionou cursos relevantes em Legon. Estes produziram um grupo de pós-graduados equipados para usarem o teatro para o desenvolvimento da comunidade em diversos contextos. Em diversas ocasiões, animadores de fora realizaram sessões práticas. Um destes foi Chuck Mike, mais conhecido pelo seu trabalho com o Performance Studio Workshop (Nigéria). Algumas ONGs – inclusive a Village Aid e a mais direcionada InterACT – continuaram esta tradição, às vezes preocupadas em tomar emprestado de figuras internacionais tão significativas quanto Augusto Boal e ansiosas para recorrerem a convenções locais de interação entre atores e membros das suas plateias. Artistas baseados no Teatro Nacional também têm se envolvido.

Em cinemas ao ar livre, complexos e armazéns de cacau, assim como no Teatro Nacional em encaixes em fins de semana do Key Soap Concert Party, as concert parties restantes continuaram a atuar. A referência a Key Soap apontou para a medida incômoda na qual o teatro de Gana tinha se tornado dependente do patrocínio de um tipo ou de outro. Produções de *Amen Corner* e *All My Sons*, sustentadas por dólares americanos, adaptações de Moliere com plateia francesa e o envolvimento contínuo do Conselho de Artes Britânico (*Yaa Asantewa* foi “enviado” do Reino Unido para Gana em 2001) forneceram uma prova ainda maior desta dimensão.

O final do milênio testemunhou alertas, baseados no pouco público no Teatro Nacional, de que “o teatro em Gana está morrendo”. No entanto, durante o mês de setembro do ano 2000 houve sinais de saúde, com ressurgimentos de textos de Gana e produções de trabalhos novos de escritores mais jovens, inclusive Yaw Asare (nascido em 1953 em Nkonya-Tayi, na Região de Volta). Grupos aguentavam firme, como Audience Awareness, GIPAS (a Sociedade Internacional de Artes Cênicas de Gana), Living Echoes, Pacesetters e Theatre Mirrors. Às vezes, conforme aconteceu com *King Lion's Law*, de Joris Wartenberg, eles realizaram produções muito ambiciosas. Alunos em instituições educacionais, especialmente na Faculdade de Artes Cênicas (Universidade de Gana, em Legon) e profissionais vinculados com a Faculdade ou com o Teatro Nacional, continuaram a desafiar os profetas da perdição. Entre aqueles que têm sido presenças vitais no teatro de Gana estão Kwaku Sintim Misa, David Dontoh e Efo Mawugbe. Misa (KSM) combina drama com comédia *stand up*, comentário político e diversos tipos de entretenimento, em espetáculos como *The Saga of the Returnee*, *Politically Incorrect*, *Pure Madness*, *Zero Tolerance*, *The Trial of Jesus Christ*, *Colonial Independence*, *Take Cover* e *Afia Siriboe*. David Dontoh é um ator que se envolveu em vários aspectos do teatro em Gana, inclusive direção e administração de um grupo de teatro. Efo Mawugbe é

um dramaturgo e diretor prolífico cujas obras incluem *The G-Yard People*, *Poverty Club*, *Luta Continua* e *In the Chest of a Woman*. Estes indivíduos deixaram sua marca e mostraram que têm muita coisa a dar para o desenvolvimento do teatro de Gana.

## Apêndice

### Breve bibliografia anotada de estudo sobre o teatro de Gana

(NB: Em algumas ocasiões as anotações referem-se a elementos importantes da cena teatral que não foram cobertos pelo ensaio anterior).

Anyidoho, Kofi e James Gibbs (eds).

(2002) *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian, Literature and Film, Matatu 21/22*, Amsterdã: Rodopi, 2000. Inclui documentos históricos, escrita criativa de Sutherland, material crítico e bibliográfico, entrevistas com Ben-Abdallah, Ansah e Marshall.

Arkhurst, Sandy.

(1994) "The Community Theatre Project: A Rethink," *School of Performing Arts Newsletter* (Legon) volume 2 (abril-junho), p. 4-6.

Asare, Yaw.

(1991) *Ananse in the Land of Idiots* (produzido, mas não publicado).

(1999) *Desert Dreams* (produzido, mas não publicado).

Asiedu, Awo.

(2001) "Interview with Mohamed Ben-Abdallah," em *African Theatre: Playwrights and Politics*. Martin Banham, James



Gibbs and Femi Osofisan (eds). Oxford: James Currey, p. 95-106.

Awoonor, Kofi.

(1975) *The Breast of the Earth*. Garden City, Nova York: Anchor Press/Doubleday.

Bame, Kwabena N.

(1985) *Come to Laugh: African Traditional Theatre in Ghana*. Nova York: Lilian Barber.

Banham, Martin, James Gibbs and Femi Osofisan (eds).

(2001) *African Theatre Playwrights and Politics*. Oxford: Currey. Artigos sobre de Graft e Ben-Abdallah. Entrevista com este último feita por Awo Asiedu. Notícia sobre o teatro de Gana em “Noticeboard”.

Ben-Abdallah, Mohammed.

(1987) *The Trial of Mallam Ilya and Other Plays*. Acra: Woeli.

(1989) *The Fall of Kumbi and Other Plays*. Acra: Woeli.

(1993) *The Land of a Million Magicians*. Acra: Woeli.

(2003) *Song of the Pharaoh*, trecho produzido. [Veja o capítulo 75 neste volume.]

Cole, Catherine.

(2001) *Ghana's Concert Party Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.

Collins, E. John.

(1994) *Highlife Time*. Acra: Anansesem Publications.

(2003) "Ganaian Women Enter Into Popular Entertainment," *Journal of the Humanities* (Ile-Ife), 3(1), p. 1-10. Inclui material sobre Adelaide (sic) Buabeng, Araba Stamp, o Workers' Brigade Concert Party e cantores – tanto de Gana (como Diana Akiwumi) quanto outros que não são de Gana (Miriam Makeba).

Deandrea, Pietro.

(2002) *Fertile Crossings: Metamorphosis of Genre in Anglophone West African Literature*. Amsterdã: Rodopi. O estudo tem um capítulo com 46 páginas sobre Ben-Abdallah e seções grandes sobre Sutherland, Aidoo, Addo e Yirenkyi. Deandrea leva em conta especialmente as experiências de Okai e Acquah como poetas de atuação e sua discussão de obras individuais se beneficia do uso de material de entrevista abrangente e original. Aspectos da vida teatral, prédios de teatros e assim por diante são incorporados.

Dogbe, Esi.

(2002) "Visibility, Eloquence and Silence: Women and Theatre For Development in Ghana". *African Theatre Women*. Jane Plastow (ed.). Currey: Oxford, p. 83-99.

Dove, Mable.

(2004) *Selected Writings of a Pioneer West African Feminist*. Stephanie Newell and Audrey Gadzekpo (eds). Nottingham: Trent Editions.

Gibbs, James.

(2001a) "Ghana: Theatre," *Censorship A World Encyclopaedia*, Vol. 2. Derek Jones (ed.) Londres: Fitzroy Dearborn, p. 951-2.

(2001c) "Noticeboard," em *African Theatre: Playwrights and Politics*. Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan (eds). Oxford: Currey, p. 191-203.

(2001) and Anthony A. Aidoo, "Mohammed Ben-Abdallah at Fifty", in *African Theatre: Playwrights and Politics*. Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan (eds.) Oxford: Currey, p. 84-88.

(2001b) "Joe de Graft: Theatrical Prophet With Strange Honours", *African Theatre: Playwrights and Politics*. Oxford: Currey, p. 72-73. Uma resposta ao perfil de Agovi (1979), apresentado pela primeira vez em Legon em 1994.

(2001) "Ghana: Theatre". *Censorship A World Encyclopedia, Volume 2*, Ed. Derek Jones. Londres: Fitzroy Dearborn, 2001, p. 951-2. (Considera o patrocínio e a proibição, observa a influência do Conselho Britânico, o destino de J. B. Danquah, a experiência dos Osagefo Players, *A Man for All Seasons*, etc.).

(2004) "Obituary of Yaw Asare". *African Theatre Southern Africa*. Ed. David Kerr, Oxford: Currey, p. ix-x.

Kirby, Jon P.

(2002) "A Cobra in Our Granary": *Culture-Drama and Peacebuilding, a Culturedrama Workbook*. Tamale: Tamale Institute of Cross-Cultural Studies. (Inspirando-se em atividades usadas no drama psicológico, Kirby e co-facilitadores realizaram uma oficina de construção da paz

em Nswam. A formação antropológica de Kirby vem à tona e há um relato profundo de tensões no norte de Gana. Kirby parece não saber de outros desenvolvimentos no teatro para a solução de mudança/conflito).

Lokko, Sophia.

(1980) "Theatre Space: A Historical Overview of the Theatre Movement in Ghana." *Modern Drama*, 23 (1980), p. 309-19.

Maduakor, Obi.

(2001) "Joe de Graft and the Ghana Cultural Revival," in *African Theatre: Playwrights and Politics* (eds) Martin Banham, James Gibbs and Femi Osofisan. Oxford: Currey, p. 65-71.

Mensah, Kweku.

(2001) KSM Interview. *Daily Graphic*. 11 de janeiro de 2001, 11.

Mawugbe, Efo Kodjo.

(2000/1) (?) "Uneek Person Interview." [www.africaonline.com/uneek/uneek%20person.html](http://www.africaonline.com/uneek/uneek%20person.html)

Nketia, J.H. Kwabena.

(1965) *Ghana - Music, Dance and Drama*, Legon: Instituto de Estudos Africanos, Legon.

Opoku, A.A.

(1970) *Festivals of Ghana*. Acra: Ghana Publishing Corporation, (Inclui relatos de Adae, Odwira, Akwambo, Homowo e de outros festivais) páginas 80+.

Owusu, Martin

(1970) *The Story Ananse Told*, Londres: Heinemann.

(1973) *The Sudden Return and Other Plays*. Londres: Heinemann.

Sutherland, Efua T.

(1965) “The Second Phase of the National Theatre Movement in Ghana”. Legon: Institute of African Studies. Reproduzido por Anyidoho e Gibbs (2000), p. 45-76.

(1967) *Edufa*, Londres: Longmans.

(1968) *Vulture! Vulture! Two Rhythm Plays*, Acra: Ghana Publishing House.

(1969) “Theatre in Ghana”. *Ghana Welcomes You*, ed. Janice Nebill. Acra: Orientation to Ghana Committee.

(1971) *Foriwa*, Acra-Tema: Ghana Publishing Corporation.

(1975) *The Marriage of Anansewa*. Londres: Longman.

(1987) *Edufa*. Harlow: Longman.

(1979) *The Story of Bob Johnson: Ghana's Ace Comedian*. Acra: Anowuo, 1970. (Pretendia ser o primeiro de uma série sobre os “Fazedores do Teatro de Gana”. No evento, era o único título).

(1980) “Proposals for a Historical Drama Festival in Cape Coast”. Inédito.

(1987) “Memorandum to the Chairman and Members of the PNDC on the Subject of Future Action for the Development of Ghana's Potential in Dramatic Art”. Inédito, 21 de março.

Sutherland-Addy, Esi.

(2002) “Drama in Her Life, Entrevista com Adeline Ama Buabeng”. Em *African Theatre Women*, Jane Plastow (ed.), Oxford, p. 66-82.

Yirenkyi, Asiedu.

(2003) *Two Plays: Dasebre e The Red Ants*. Legon: Departamento de Artes Teatrais.

Nota de Fim (04/07/2006): Em Agosto de 2005, uma conferência sobre Pesquisa do Teatro de Gana foi realizada no Instituto de Estudos Africanos, em Legon. Patience Addo, Kofi Anyidoho, Awo Asiedu, Africanus Aveh, Evans Oma Hunter e Esi Sutherland-Addy estavam entre aqueles que apresentaram artigos ou que participaram de um debate útil que chamou a atenção para a escassa consideração dada à herança teatral do país. O desprezo de arquivos e de efêmero teatral foi especialmente deplorado. *A.P.T.S.*, de Efo Mawugbe, foi apresentada para coincidir com a conferência. Durante os meses seguintes, o trabalho seguiu com planos de publicação e em 2006 *Ananse in the Land of Idiots*, de Yaw Asare apareceu por Study Ghana, Legon [sic].

\*\*\*

**James M. Gibbs** é professor sênior na Universidade do Oeste da Inglaterra, onde lançou um curso de Teatro Africano. Possui títulos de graduação e pós-graduação pela Universidade de Bristol e fez pesquisa de pós-graduação na Universidade Americana, em Washington, D. C. e na Universidade de Leeds. Trabalhou no Ministério da Educação em Cartum, no Sudão e lecionou nas universidades de Gana, do Maláui, de Ibadan (Nigéria) e em Liège (Bélgica). Tem diversas publicações sobre literatura africana em inglês, especialmente teatro e o que foi produzido nos países africanos onde trabalhou. Editou periódicos, peças teatrais e coleções de artigos e foi consultor para um documentário de televisão sobre Wole Soyinka (1987) baseado na sua monografia sobre o mesmo dramaturgo (1986). Gibbs trabalhou com editoras de literatura africana em diversas condições e esta experiência forneceu parte do conhecimento que ele trouxe para a edição de um *Handbook for African Writers* (1986).

---

Subsequentemente cumpriu diversas responsabilidades editoriais. Por exemplo, com a participação de Jack Mapanje, editou *The African Writers' Handbook* (1999) e atualmente é editor de críticas do *African Literature Today*. Com Martin Banham e Femi Osofisan, edita a série *African Theatre* publicada por James Currey de Oxford. Títulos desta série incluem *African Theatre in Development* (1999), *African Theatre: Playwrights and Politics* (2001) e *African Theatre: Soyinka* (2005). E com Kofi Anyidoho editou *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theater and Film*, uma edição dupla de *Matatu* que apareceu no ano 2000. Mais recentemente, contribuiu com uma edição de *Introduction to the Study Ghana de Ananse in the Land of Idiots* (2006), uma peça do seu falecido amigo Yaw Asare, um colega com quem ele dividiu um escritório em 1994.





## CAPÍTULO 75

### BOBOKYIKYI'S LAMENT: TEATRO E A EXPERIÊNCIA AFRICANA<sup>1</sup>

*Mohammed Ben-Abdallah*

*Quando Bobokyikyí surge debaixo d'água  
E proclama que o crocodilo está morto  
Não é inteligente discutir com ele.  
Provérbio Akan*

A colonização da África é um ato contínuo de violência. Ela ocorre na mente e na psique africanas – em toda a personalidade africana.

A “independência” política é um primeiro passo significativo no processo de libertação da África. Mas agora, mais do que nunca,

---

<sup>1</sup> Este capítulo aparece como o capítulo 18 em *Transcending Boundaries: The Humanities & Socio-Economic Transformation in the African World*, editado por Kofi Agawu e Kofi Anyidoho e publicado em 2009 como um projeto colaborativo do Conselho para o Desenvolvimento da Pesquisa de Ciências Sociais na África (CODESRIA em Dakar, Senegal), o Instituto para Estudo e Pesquisa Avançados nas Humanidades Africanas (Universidade Northwestern, em Evanston, Illinois) e o Programa de Humanidades Africanas CODESRIA (Universidade de Gana, em Legon).

está muito claro que a libertação do continente precisará de muito mais do que a simples criação de mais de 60 estados-nações com emblemas estatais simbólicos e coloridos, hinos emotivos, fronteiras nacionais e regionais que trazem discórdia e economias caóticas. A emancipação do africano deve evoluir em muitos outros níveis além do político e do econômico.

Isto não implica necessariamente qualquer defesa de uma rejeição total, em termos culturais, de tudo que for ocidental – mesmo que essa fosse uma proposição viável. De acordo com Sekou Toure:

[...] acreditar que a verdade não deva ser encontrada necessariamente em outro lugar que não seja na sua própria formação nacional, racial, ou cultural é uma Utopia e [...] que descobertas humanas, aquisições intelectuais e a expansão de conhecimento não pertencem exclusivamente a ninguém. Eles são o resultado de uma soma de descobertas universais, aquisições e expansão em que nenhum povo tem o direito de reivindicar um monopólio<sup>2</sup>.

O teatro foi e continua a ser uma das armas mais poderosas no arsenal complexo usado pelo imperialismo para devastar (em diversos níveis) a personalidade africana. Isto inclui o teatro no seu sentido mais amplo: inclusive o palco, o cinema, a televisão e todos seus outros adjuntos e periféricos. O teatro, independentemente de ser na forma de uma apresentação ao vivo no palco de peças escritas por dramaturgos, de Shakespeare a Shaw, de Moliere a Gilbert e Sullivan [...] ou na tela grande do cinema, de *Gunga Din* a *Under Sea Kingdom*, de *Tarzan* a *Bosambo*, do uso vulgar e arrogantemente insensível da dizimação de quase toda a população americana nativa como passatempo nacional para a caracterização

---

2 Ahmed Sekou Toure (1971, p. 3).

recente e não menos arrogante do rei africano em *Chaka Zulu* [...], de tipos negros ilusórios e sempre risonhos servis e bufões a gordas *Aunt Jemimas* [...], de negros a desenhos animados [...], de *J. J. Walker* em *Good Times* a *The Jeffersons* e várias outras famílias de seriados de TV (sem mencionar os cafetões, traficantes de drogas e drogados em séries como *Kojak*, *Police Woman*, *Starsky and Hutch* etc.). Cinema, televisão e outras mídias tenderam a minar psicologicamente a personalidade africana através do reforço de estereótipos negativos. Desta forma o teatro continua a ser uma ferramenta poderosa para a colonização da mente africana e para a perpetuação da mentalidade colonial e escrava.

O teatro ocidental, conforme ele costuma ser praticado atualmente, é construído de acordo com os princípios de “sistema coercitivo de tragédia”, de Aristóteles – um sistema que tem dominado a teoria teatral, a crítica e a dramaturgia há vários séculos.

De acordo com Augusto Boal:

Aristóteles formulou um sistema muito poderoso, cujo objetivo é eliminar tudo que não costuma ser aceito, inclusive a evolução, antes que ela aconteça. Seu sistema aparece em formas disfarçadas na televisão, no cinema, no circo e nos teatros. Ele aparece de várias formas e em várias mídias diferentes. Mas sua essência não muda: ela é projetada para frear o indivíduo, para ajustá-lo ao que já existe anteriormente. Se isto for o que quisermos, o sistema aristotélico funciona melhor do que qualquer outro. Se, ao contrário, nós quisermos estimular o espectador a transformar sua sociedade,

a se envolver numa ação revolucionária, nesse caso teremos que buscar outra poética<sup>3</sup>.

No entanto, é importante notar a observação adicional de Boal:

[...] de que para o sistema coercitivo de tragédia de Aristóteles funcionar, não importa se a sociedade for feudal, capitalista, ou socialista: o que importa é que ela tenha um universo de valores aceitos definidos<sup>4</sup>.

Também é importante entender que apesar de o teatro ocidental ter surgido a partir do teatro grego da época clássica, o teatro africano precisa estar mais atento a suas origens e buscar uma inspiração mais relevante do Egito faraônico, que os próprios egípcios antigos conheciam como Kemet.

Desde muito jovem, como criança crescendo no Zongo de Kumasi, em Gana, eu fiquei enfeitiçado por dois fenômenos fascinantes, especificamente, o cinema e o Antigo Egito ou Kemet. Os dois maiores cinemas em Kumasi estavam localizados muito perto de onde eu morava e onde eu cresci. Adjacente à nossa casa e do outro lado da rua em relação à Delegacia de Polícia do Zongo havia o Cinema Rex e a menos de 400 metros, descendo Roman Hill e do outro lado da rua em relação a Adum e da Estação Ferroviária de Kumasi, havia o Royal Picturedrome ou Ocansey, que era seu apelido (supostamente em homenagem ao seu dono original).

Os dois cinemas apresentavam três filmes de longa-metragem por dia (*Rex* às 12h15, 18h30 e 20h30 e *Royal Picturedrome* às 12h15, 17h00 e 20h30). E entre estes dois ótimos cinemas meus amigos de infância ávidos por irem a filmes e eu nos mantínhamos ocupados com a abundância dos produtos de Hollywood, dos

---

3 Augusto Boal (1979, p. 47).

4 Augusto Boal (1979, p. 46).

Estados Unidos, dos J. Arthur Rank/Pinewood Studios, da Inglaterra e de Bollywood, de Bombaim.

Foi nestes mesmos cinemas que eu fui apresentado ao Egito Antigo e sua civilização. Aproximadamente aos 10 anos de idade eu vi três filmes que despertaram em mim um interesse profundo e sede de conhecimento relacionada à história e à cultura keméticas. Os três filmes foram *Os Egípcios* estrelando Edmond Purdom, *Serpente do Nilo* estrelando Raymond Burr e Jack Hawkins e *Os Dez Mandamentos*, de Cecil B. DeMille.

A pesquisa realizada para produzir estes filmes (especialmente *Os Dez Mandamentos*) foi tão profunda e eu fiquei tão impressionado pela descrição da vida e da cultura do Antigo Egito que, a partir de então, eu li toda e qualquer coisa sobre o assunto a que tivesse acesso.

Quando eu acabei encontrando meu caminho para a Faculdade de Artes Cênicas da Universidade de Gana em Legon, eu fiquei muito decepcionado com a aparente falta de informações sobre as tradições de Teatro e Performance do Egito Antigo e da África. E como artista africano em desenvolvimento eu fiquei incomodado com as lacunas e os furos escancarados óbvios no meu processo educacional, especialmente no que diz respeito à arte e cultura do meu próprio povo, e acabei ficando ainda mais alarmado pela aparente cumplicidade das nossas próprias instituições nacionais no processo da nossa educação equivocada. Naturalmente, portanto, comecei a observar de maneira muito atenta as tradições das artes cênicas da África e buscar conhecimento e informações sobre sua natureza, origens e história em qualquer lugar que eu pudesse encontrá-los.

Minha odisseia educacional e espiritual levou-me à Região dos Grandes Lagos da África, à própria fonte da humanidade e do começo do ritual, da dança e da mágica simpática, às metamorfoses

da família em clã e de clã em tribo, ao povoamento do Vale do Nilo e à evolução de grandes reinos e civilizações. Eu viajei através de Kush, Núbia, Meroe, Etiópia e Axum e experimentei a reunião de várias províncias para formar Kemet. Eu encontrei o Mito de Auset e Auser (Ísis e Osíris) e entendi o relacionamento entre o remembramento do corpo desmembrado de Auser (Osíris) por Auset (Ísis) e a reunião das províncias para se tornar Kemet (Egito Antigo). Ficou claro para mim que a tradição da arte performática de Kemet evoluiu, entre outras coisas, a partir dos rituais, da música e do teatro relacionados aos diversos festivais e às diversas celebrações que comemoravam as grandes realizações daquela civilização.

A civilização kemética desenvolveu um “teatro” cuja função social estava claramente relacionada com a prática religiosa, a agricultura e a organização social e que culminou em ritos e festivais periódicos, inclusive na encenação anual da peça da paixão de Abydos e no festival comemorativo Sed dos Faraós. Toda a população, inclusive os padres, a família real e, de fato, o próprio faraó participavam destes eventos teatrais elaborados produzidos em massa. De acordo com o conceito básico de Ma’at, estes eventos eram uma celebração da vida e uma afirmação da civilização kemética e da continuidade cultural. É óbvio que a ideia foi tomada emprestada pelos gregos e, por sua vez, pelos romanos que a desenvolveram para o que acabou se tornando a fundação do teatro ocidental.

Desde o fim da Grécia e de Roma, a cultura ocidental avançou o desenvolvimento do teatro em várias direções diferentes e muitas vezes empolgantes e então fez contribuições muito importantes para o teatro mundial. Isto é especialmente verdade nas áreas da aplicação de ciência e tecnologia para as artes cênicas em geral. É necessário observar que a civilização ocidental também dirigiu

a compartimentalização de uma forma de arte cênica orgânica até então composta ao mesmo tempo em que aproximava a comercialização da arte cada vez mais do centro do teatro com a conseqüente explosão brilhante do *showbizz*: agora uma religião por mérito próprio com as “estrelas” como os deuses, os “fãs” como a congregação e o “teatro” como seu templo.

Sempre foi abundantemente claro que o verdadeiro teste do teatro africano novo e em evolução e dos seus praticantes é a capacidade de reconhecer as realizações potencialmente úteis do teatro ocidental e usá-las para o desenvolvimento de um Teatro Africano realmente vital, vibrante e necessário. Os ingredientes mais importantes deste teatro africano essencial, no entanto, podem ser encontrados no nosso próprio quintal. Na verdade, muitas pessoas já vieram e continuam vindo do outro lado do oceano para serem inspirados por esses ingredientes. O desenvolvimento do teatro ocidental em si foi caracterizado por um espírito de “revolta” promovido por rebeldes como Ibsen, Strindberg, Chekhov, Brecht, Pirandello, O’Neil e Genet, para mencionar apenas alguns. Entre os mais veementes destes “profetas” da perda e defensores de mudanças estava Antonin Artaud, que escreveu:

[...] o teatro me parecia um tipo de mundo congelado, seus artistas limitados entre gestos que nunca serão bons para nada novamente, entonações frágeis que já estão caindo aos pedaços, música reduzida a um tipo de aritmética cujos números estão começando a desaparecer, algum tipo de explosões luminosas, elas próprias congeladas e reagindo a vestígios vagos de movimento — e em torno de tudo isto uma agitação extraordinária de homens vestindo ternos pretos que disputam os recibos, no limite de uma bilheteria muito quente. Como se o mecanismo teatral fosse

reduzido a partir daí a todos que o cercam e como ele é reduzido a tudo que não é teatro, sua atmosfera cheira mal nas narinas de pessoas com bom gosto<sup>5</sup>.

Meu propósito ao citar Boal e Artaud não é necessariamente tanto me juntar ao coro de condenação da direção do teatro ocidental atualmente quanto é um reconhecimento da minha parte de um pequeno conselho a artistas africanos implícito na “rebelião” deles e na natureza das alternativas que eles propõem. Um pequeno conselho foi oferecido, implicitamente, de maneira mais completa, mais tarde por Peter Brook quando, de acordo com John Heilpern, ele diz:

Obviamente eu não acredito que o status quo seja saudável [...] eu não acredito nem mesmo que ele seja promissor [...] eu não vejo muita esperança em nada disto, porque eu não acredito que isso comece a lidar com o problema essencial. Como tornar o teatro absoluta e fundamentalmente necessário para as pessoas, tão necessário quanto comer e sexo. Eu quero dizer um teatro que não seja um anexo reduzido a força ou uma decoração cultural da vida. Eu quero dizer que se trata de uma simples necessidade orgânica – como o teatro costumava ser e ainda é em algumas sociedades. A imaginação é uma necessidade. É esta qualidade, perdida para sociedades industrializadas ocidentais que eu estou procurando<sup>6</sup>.

O que, para mim, completa o conselho implícito de Brook aos artistas africanos é onde sua busca acaba o levando e o que ele encontra.

---

5 Antonin Artaud (1959, p. 45).

6 John Heilpern (1977, p. 16).



Existe uma sensação que a pessoa tem quando sai de casa para ir ao trabalho ou a algum outro lugar e percebe pouco tempo depois que esqueceu alguma coisa, mas que ela não sabe exatamente o que é que ela esqueceu – uma certa sensação de vazio em algum lugar e algum canto remoto da pessoa, uma sensação desconfortável que cria uma sensação de desequilíbrio na personalidade total, uma sensação que alguns artistas negros americanos, caribenhos e a maioria dos artistas africanos colonizados e intelectuais já tiveram em algum momento. Essa sensação se expressa de várias formas. Às vezes ela vem à tona quando o artista africano se afasta da sua criação, olha longamente para ela, balança a cabeça e diz para si mesmo: “está faltando alguma coisa. Não sei o que é, mas está faltando”.

Na minha visão, Artaud, Boal, Brook, até mesmo Brecht e muitos como eles, fornecem dicas sobre qual é esse fator que falta – esse ingrediente esquecido. O cronista de Brook escreve:

Primitivismo não se aplica a nenhuma parte da África às quais nós fomos. Longe das cidades modernas, o africano tinha algo a mais para oferecer e era quase tão precioso quanto sua expansividade. A cultura tradicional de civilizações africanas não é apenas extremamente rica e completa, mas em relação ao teatro ela prepara a plateia de uma forma singular. Se você pegar uma caixa de papelão, ela é apenas um objeto. Mas se você colocar um ator dentro de uma caixa, ela passa a ser uma metáfora. Para a plateia ocidental, realidade e fantasia são coisas diferentes. Mas para o africano criado num modo de vida tradicional, elas são dois aspectos da mesma realidade. Para ele existe uma passagem livre entre o concreto e o abstrato, o visível e o invisível<sup>7</sup>.

---

7 John Heilpern (1977, p. 60-61).

Isto se aplica não apenas a plateias africanas, mas também às negras americanas e caribenhas. Ele se explica pela presença de uma essência básica que tem garantido o fluxo da força vital através do artista, da arte e da sociedade desde uma época distante. Uma essência que se tornou difícil de entender na arte negra americana como resultado da quebra violenta de continuidade cultural e quase extinta na arte ocidental porque:

O homem ocidental é separado e dividido em si mesmo, pois ele existe numa época em que mito e natureza como realidades vivas foram perdidos para o mundo científico moderno. Para Jung, ele foi responsável pela neurose do europeu branco<sup>8</sup>.

Então, qual é o conselho a artistas africanos implícito nas obras de Artaud, Boal, Brook e outros como eles? É que os ingredientes para o teatro africano moderno realmente essenciais e potencialmente bem-sucedidos serão encontrados nos nossos próprios quintais. Quais são estes ingredientes? Eles são os segredos guardados de maneira ciumenta dos contadores de estórias, dos padres, das sacerdotisas e dos médicos, dos ferreiros, dos escultores, dos percussionistas principais e dos dançarinos. Eles são as essências secretas que vitalizaram e sustentaram nossos rituais, nossos festivais, nossas canções e danças desde o começo da humanidade. Estes ingredientes estão muito vivos hoje no ritmo pulsante da vida quotidiana e no núcleo profundo dos nossos cultos e das nossas sociedades secretas.

Na sua busca pelo teatro na África, Brook encontra um destes cultos, o culto iorubá de posse:

Uma religião muito tolerante e atraente, que não carrega consigo nem o complexo de culpa do cristianismo nem o sacrifício próprio intenso do

---

8 John Heilpern (1977, p. 246).

orientes. Mais do que qualquer coisa, talvez seja um culto que enfatiza a unidade da vida e do universo: harmonia. Independentemente de espaço ou tempo, o passado e o mito estão vinculados à vida conforme ela é vivida. O mito, assim como os mortos, é visto como parte de uma realidade mais plena. A realidade torna-se Inteira<sup>9</sup>.

Este é um exemplo dos raros ingredientes que elevaram a arte em sociedades africanas além do nível do simples prazer, comércio, voyeurismo e conhecimento.

Não é necessário dizer que escrevo pensando numa plateia africana específica. Ao mesmo tempo que eu acredito na força de obras de mérito artístico para alcançar uma atração universal, eu não confio nos juízes e nos critérios de universalidade deles – critérios derivados de determinado desequilíbrio dentro da mente do homem ocidental em que, de acordo com Brook: “o bezerro de ouro do intelecto é glorificado ao custo de sentimentos e de experiência verdadeiros”<sup>10</sup>.

Crítérios universalizados – assim como muitos valores, normas, tradições e até mesmo instituições ocidentais – estão sendo enxertados de maneira rápida e indiscriminada para culturas africanas e outras pós-coloniais.

Até agora, toda a minha dramaturgia foi uma série de passos difíceis rumo à realização do teatro africano que eu vislumbro. Até agora essa busca me levou aos domínios da história, do mito, do festival, do ritual religioso e do conto como forma literária. A maioria das minhas peças evoluiu a partir de um processo experimental e preparatório em direção ao que agora eu considero como minha primeira grande obra teatral, *Song of the Pharaoh*,

---

9 John Heilpern (1977, p. 61).

10 Idem.

baseada na vida do “Faraó Herege” Akhenaten, que originou o conceito do monoteísmo kemético, marido de Nefertiti e pai de Tutankhamen.

A lenda de Édipo, o patricida que casou com sua mãe e adotou os filhos dela, tem mais de 2700 anos, pelo menos entre os gregos. Ela foi transmitida inicialmente por meio oral durante algumas centenas de anos e depois foi recitada como poema, do qual apenas alguns versos sobreviveram. Mais tarde transmitida na forma de peças escritas para a cidade ateniense Dionísia por Ésquilo, Sófocles e Eurípides e outros autores menos importantes, a lenda ganhou cada vez mais um lugar evidente na literatura clássica, medieval e moderna ocidentais. A estória capturou a imaginação humana e sua capacidade de atração não enfraqueceu apesar de já terem passado quase 3 milênios.

O nome de Édipo assumiu dimensões maiores quando apareceu de maneira monumental em *The Interpretation of Dreams*, de Sigmund Freud (1900). O famoso primeiro livro de Freud é tão conhecido que é desnecessário falar muito sobre ele, exceto para observar o fato de que, naquele livro, ele não assumiu nenhum substrato histórico, mas apenas uma compulsão oculta que todos nós temos, como a fonte de onde surgiu o enredo da antiga lenda de Édipo. No entanto, nesse pressuposto, o pai da psicanálise moderna errou.

Então, quem foi Édipo? Será que ele foi um produto da imaginação de algum gênio antigo? Ou será que sua estória foi inspirada, pelo menos, por eventos na vida de uma pessoa real que viveu e morreu em algum lugar, talvez aproximadamente 3 mil anos atrás? Qual é a verdadeira origem da lenda de Édipo? O historiador e escritor polêmico Emmanuel Velikovsky fornece de maneira ousada algumas das respostas a estas perguntas no seu livro *Oedipus and Akhnaton: Myth and History*<sup>11</sup>.

---

11 Immanuel Velikovsky (1960).

No entanto, trata-se de uma coincidência interessante que tanto Freud quanto Velikovsky tenham encontrado Akhenaton no cruzamento de dois caminhos diferentes, sendo que o primeiro deles numa busca das origens do monoteísmo e o outro na busca pelas origens da lenda de Édipo. E apesar de o livro de Freud se chamar *Moses and Monotheism*<sup>12</sup>, é Akhenaton, não Moisés, que surge como o herói do livro e como pai do monoteísmo. Freud começa um processo no seu livro que Velikovsky continua e acaba em *Oedipus and Akhnaton* ao rastrear de maneira muito profunda e detalhista as origens do mito de Édipo até a vida do Faraó Akhenaton. Enquanto Freud ponderava profundamente sobre seus dois heróis – Édipo em seu primeiro livro e Akhenaton no seu último livro – foi Velikovsky que realizou a pesquisa investigativa que chegou à conclusão de que os dois gigantes eram exatamente o mesmo homem.

Velikovsky confirma na primeira de todas as frases do seu prefácio a *Oedipus and Akhnaton* que:

Duas décadas atrás, no litoral do Mediterrâneo oriental, em algum lugar entre o Egito e a Grécia, eu li o último livro de Freud, *Moses and Monotheism* e fiquei tentado a ler mais sobre [Akhenaton], o verdadeiro herói daquele livro<sup>13</sup>.

Velikovsky, no entanto, não compartilha a crença de Freud de que Akhenaten tenha sido o primeiro monoteísta e que Moisés tenha sido um simples discípulo de Akhenaton. Ele manifesta surpresa com o que ele chama de omissão de Freud em usar “o bisturi da psicanálise em [Akhenaton]<sup>14</sup>” e ele fica igualmente

---

12 Sigmund Freud (1967 [1937]).

13 Immanuel Velikovsky (1960, p. 11).

14 Velikovsky (1960, p. 198).

[...] frustrado com a insistência de Freud em escrever e publicar como seu último livro – quase como seu último testamento – sua degradação de Moisés. Ele o rebaixou ao lhe negar originalidade. Ao mesmo tempo ele rebaixou o povo judeu ao lhe negar um líder da sua própria raça, pois ele tornou Moisés um egípcio e finalmente ele rebaixou o Deus judeu, tornando Yahweh uma divindade local, um espírito maligno do Monte Sinai. Na véspera da sua partida de uma longa vida ele teve que amaldiçoar o Deus hebreu, demover seu profeta e glorificar um apóstata egípcio como o fundador de uma grande religião<sup>15</sup>.

Essas realmente são palavras raivosas, mas assim como Velikovsky, meu interesse não reside tanto num debate sobre as origens do monoteísmo quanto na pessoa de Akhenaton, “o Faraó Herege”. A pesquisa investigativa de Velikovsky sobre o passado de Akhenaton realmente foi muito profunda. Ele escreve que ele deixou passar 18 anos entre a concepção da sua obra à sua nova escrita e sua preparação para ser publicada, acrescentando que:

O atraso foi muito benéfico para a obra. Nos anos desde então vários artigos importantes sobre o Faraó [Akhenaten] e sua casa foram publicados. Eles revelavam fatos arqueológicos a partir dos quais eu consegui derivar uma sustentação maior para a minha teoria<sup>16</sup>.

Ao longo da sua pesquisa, Velikovsky juntou uma quantidade suficiente de provas para permitir que ele comparasse lugares, eventos e personagens individuais do drama mítico grego de Édipo com aqueles do drama histórico da vida de Akhenaton e sua casa.

---

15 Velikovsky (1960, p. 198).

16 Velikovsky (1960, p. 11).

Ele resume isto tão bem e de maneira tão concisa no final do seu livro que eu a reproduzo aqui:

O herói lendário, ou seu protótipo histórico, marcado por extremidades inferiores inchadas, passando seus primeiros anos no exílio longe da sua casa em Tebas; seu retorno, com a morte do seu pai, à sua pátria e ao seu reino, que por pouco tempo tinha sido governado pela viúva real; sua falta de reverência pela memória do seu pai, cujo nome ele apagou e cuja lápide ele mutilou; seu casamento com sua mãe com quem ele teve filhos; sua popularidade entre seus súditos e a afeição deles pelo rei “que vive de acordo com a verdade” e que se achava que fosse sábio; a ocorrência de algum azar no reino cuja culpa foi atribuída à injustiça do rei; a cegueira do rei; sua abdicação forçada depois de 16 anos de reinado, sua prisão e sua partida para o exílio; o papel desempenhado nesta revolução no palácio pelo irmão da rainha; o acordo pelo qual dois jovens filhos do rei exilado deveriam governar sucessivamente; a recusa do mais jovem, ainda adolescente, a devolver o trono ao mais velho quando chegou a vez deste; o apoio e a orientação dados nesta questão ao príncipe que estava no trono pelo mesmo parente, o irmão da rainha morta; a guerra subsequente entre irmãos, em que o pretendente no exílio foi auxiliado por exércitos estrangeiros; a morte dos dois jovens irmãos na batalha na cidade sitiada de Tebas; a proibição pelo regente contra o sepultamento adequado do pretendente decaído e os ritos funerários esplêndidos dados ao rei jovem decaído; o sepultamento clandestino do rival decaído por uma irmã devota

e a profanação que se seguiu; a prisão na cova da princesa pelo seu ato de misericórdia; a tomada da coroa e do cetro pelo antigo regente, o parente que, durante todo o período, estava conspirando para este fim; o papel do oráculo aos quais foram feitos sacrifícios humanos e o papel igualmente importante de um velho profeta cego – todos estes elementos são encontrados tanto no drama grego sobre o que aconteceu na Tebas de sete portões na Beócia e na história egípcia do que aconteceu na Tebas de cem portões no Nilo.

Velikovsky também apela para eventos históricos de épocas diferentes fora dos textos teatrais para sustentar as analogias entre os arquétipos egípcio e europeu antigo:

Paralelos únicos entre dois conjuntos de eventos também podem ser encontrados em situações da história registrada em períodos muito distantes. Assim, Henrique VIII rompeu com a igreja católica assim como [Akhenaton] rompeu com o culto a Amon, para contrair um casamento proibido e estabeleceu sua própria igreja. Boris Godunov, um cunhado do Rei Feodor, filho de Ivan, o Terrível, conspirou pelo trono que ele obteve sobre o corpo de um herdeiro menino morto, igual a Creonte, ou Ay. Jorge III, cego e profundamente deprimido, foi um prisioneiro no seu próprio palácio, maltratado pelo seu filho, que usurpou o poder. Mas no caso diante de nós não existe apenas um paralelo único, mas a tragédia inteira de três gerações se passa em Tebas no Egito e na trilogia tebana dos gregos. Nós poderíamos ter acrescentado vários outros



detalhes paralelos à lista anterior. Nós poderíamos ter nos referido novamente a Laio, o homossexual e a Amenhotep III usando uma roupa feminina; ou a Creonte, cujos filhos com sua primeira esposa, que morreu no parto, eram amamentados por Jocasta, enquanto a segunda esposa de Ay amamentava o filho da sua primeira esposa que morreu jovem, também no parto; ou a Édipo sendo chamado de “filho de Hélio [sol]”, assim como [Akhenaten].

Velikovsky era consciencioso como acadêmico, observando detalhadamente onde as semelhanças que ele notava entre as lendas fracassavam:

Não existe nenhuma prova de que [Akhenaten] matou seu pai; no entanto, “A crítica severa do nome foi um verdadeiro assassinato [...] apenas os nomes de pessoas condenadas à morte, ou desgraçadas eram modelados” e, por outro lado, um acadêmico de destaque, Martin P. Nilsson, supõe que o patricídio possa ter sido uma adição posterior à lenda de Édipo.

A lenda divergia da história ao fazer com que o rei que vivia em incesto com sua mãe desconhecer o relacionamento de sangue entre eles [...].

A introdução deste elemento de ignorância no estudo explicava como eventos eram feitos para fazerem uma reviravolta e o drama foi helenizado e amplificado.

Em alguns dos casos nós também podemos entender a origem dos nomes na lenda grega: Laio significa efeminação insolente; Creonte – um governante; Édipo – pernas inchadas; Polinice - beligerante.

Agora temos uma explicação para a ausência de monumentos ou tumbas dos heróis da lenda de Édipo na Beócia e para a ausência naquela terra de qualquer culto relacionado com a memória deles na época clássica. Nós também entendemos o motivo para a lenda grega ter uma monstra cruel, chamada de Esfinge, olhando a partir de um penhasco vigiando Tebas. Nós também sabemos o motivo para a versão original da lenda ter Édipo casando-se com uma segunda esposa além da sua mãe e tendo filhos com as duas.

Por outro lado, nós entendemos o motivo pelo qual [Akhenaten], ao subir ao trono, não conhecia o estado de coisas do reino, conforme testemunham as cartas dos arquivos de el-Amarna; pelo qual ele apagou o nome do seu pai dos monumentos, mas não apagou os nomes de Amenhotep I ou o dele próprio contendo o nome divino Amon; e pelo qual ele foi tão hostil ao culto daquele Deus. Nós também descobrimos a razão pela qual a rainha viúva mantinha um harém para o rei; pela qual sua beleza, seu charme e sua amabilidade eram exaltados pelo seu filho, [Akhenaten]; pela qual potentados estrangeiros escreveram para [Akhenaten] sobre “a senhora da sua casa”, significando sua mãe Tiy; pela qual Beketaten, um “filho do corpo do rei”, pode ter nascido de Tiy mais de seis anos após a morte do seu marido; pela qual Nefertiti desertou [Akhenaten] e Tiy tomou o lugar dela; pela qual [Akhenaten], primeiro adorado pelos seus súditos, mais tarde foi proclamado que ele tinha sido um criminoso e um pecador e pela qual ele foi destituído do trono e depois

foi exilado; pela qual Tiy se matou, pela qual um local de sepultamento totalmente [inadequado para] sua posição foi preparado para ela e pela qual seu corpo foi removido de lá; e pela qual [Akhenaten] não foi enterrado na tumba real que ele tinha preparado para si próprio.

E não satisfeito em traçar os paralelos de superfície, Velikovsky penetra as motivações dos ícones egípcios e gregos:

E, finalmente, nós aprendemos por que o Rei Smenkhkare, filho de [Akhenaten], após um reinado de aproximadamente um ano foi substituído no trono por Tutankhamen, seu irmão mais novo; em qual guerra Tutankhamen lutou, conforme aparece num painel na sua tumba; por que os dois irmãos morreram tão jovens; por que Smenkhkare foi sepultado de maneira clandestina e por que algumas regalias, mas não uma coroa ou um cetro, foram colocadas no seu túmulo; por que Tutankhamen, um governante adolescente, teve direito a um sepultamento com pompa sem precedentes; por que seu sucessor, Ay, foi retratado como administrando a extrema unção na tumba do jovem rei; o que tornou Ay tão poderoso que ele conseguiu alcançar o status de um faraó; quem foi o prisioneiro emparedado na tumba no Vale dos Reis; por que e por quem os nomes de Amenhotep III, [Akhenaten] e Smenkhkare foram apagados ou mudados nos monumentos e por que a tumba de Ay foi demolida.

Esta foi a vida deles; este foi o destino dos seus corpos nas suas tumbas; esta também foi sua vida após a morte nas tragédias gregas que carregaram

através dos séculos a estória da sua perdição; esta, finalmente, é a estória deles conforme revelada por um autor moderno.

Inspirado pela obra de Velikovsky, eu consultei vários outros autores e visitei exposições de museus sobre o assunto de Akhenaten. Ao longo de um período de pesquisa e escrita, no entanto, minha ênfase mudou de uma preocupação com as origens keméticas da lenda de Édipo para uma profunda valorização do impacto poderoso de Akhenaten sobre a história kemética e o âmbito de vistas teatrais que são abertas pelos eventos dramáticos da sua vida trágica.

*Song of the Pharaoh* surgiu como um dos projetos mais desafiadores da minha odisseia teatral; ela forneceu oportunidades para fundir elementos de experiência passada em experimentação com o conceito de *Abibigoro* de uma forma vibrante através de uma interação orgânica de mito, narrativa, diálogo, música, dança e a máscara.

O panorama amplo da história africana é um importante depósito de material de recurso para o nosso teatro africano que está surgindo. Neste sentido, no entanto, não se pode enfatizar demais que a simples reprodução factual da história não é o objetivo principal – os contadores de estória e os historiadores da África têm essa responsabilidade para com o grau de coragem, especialização e dignidade que ela merece. No teatro, no entanto, fato e ficção – assim como realidade e fantasia – devem colaborar num empenho para esclarecer.

A tradição de festivais nas diversas partes da África, especialmente em Gana e na Nigéria, é um dos elementos mais vitais da nossa vida cultural. Apesar de a academia de artes cênicas ter pesquisado e documentado profundamente o festival e apesar da sua vitalidade como um fenômeno social, religioso, político e

até mesmo comercial moderno, a academia até agora se absteve de se envolver ativamente nele como uma chave para potencialmente novas formas ou gêneros do teatro moderno de Gana.

*Abibigoro*, um conceito dinâmico que propusemos e que continua a evoluir, fornece esclarecimentos sobre alguns dos amplos potenciais que devem ser abordados especialmente na colaboração de música, mímica e dança, assim como outros elementos de rituais e cultos como o conceito de sacrifício e posse – elementos que contêm muitas informações pedagógicas potenciais e material crucial para o treinamento futuro de artistas africanos.

No que diz respeito ao culto da posse iorubá, por exemplo, o cronista de Brook observa o seguinte:

Mas a posse iorubá na sua forma mais pura não deve nada às formas mais violentas e tradicionais praticadas no Haiti – ou Daomé, a próxima parada na nossa rota. Os cultos de posse fora da terra iorubá teriam nos levado pouco além do hospício. Eles são a forma exótica de vodu que costuma resultar em histeria bruta ou num tipo de transe. O indivíduo possuído desta forma não existe mais como si próprio. É como se ele estivesse sonâmbulo. Mas o que é tão fantástico sobre a posse iorubá é que ela faz o inverso. No ápice do culto à divindade, o iorubá alcança o estado em que a força do seu Deus penetra em toda sua existência. Mas a pessoa não perde a consciência. Na verdade, todas as capacidades são sintonizadas e ampliadas aos seus níveis máximos de consciência. O indivíduo não fica possuído da mesma forma que um homem empresta sua casa a um amigo. Ele convida o amigo para ficar com ele. Ele o recebe. É um fenômeno extraordinário de mudança

e foi exatamente esta qualidade que fascinou tanto Brook. A posse iorubá é uma forma suprema de agir. Assim como ocorre com o ator, o médium ou o espião, esta é outra área da vida em que o homem se transforma em outra pessoa. O iorubá continua a ser ele próprio. Mas ele se “transforma” no seu Deus. Então o ator assume o desafio de um papel maior do que ele mesmo. O papel é do seu Deus. O ator se estica ao máximo, até que o papel que ele está interpretando entre em todos os poros do seu corpo. Ele “passa a ser” o seu papel. Então testemunhamos algo que raramente acontece no teatro. O ator estará completamente de acordo com seu papel. Ele entende exatamente o que está fazendo. Mas ele será possuído. Nós sabíamos que talvez nunca pudéssemos nos aproximar da posse iorubá, pois os cultos valorizam seus segredos. Mas se apenas pudéssemos ver um pouco dela, nós teríamos visto um princípio – a forma de posse considerada como a mais misteriosa e poderosa do mundo<sup>17</sup>.

Apesar de o desenvolvimento desses elementos cruciais para o treinamento dos artistas do teatro africano exigir uma pesquisa profunda e experimentação sustentada, estou convencido de que o processo criará um vínculo vital entre o novo teatro africano em evolução e a espiritualidade africana – uma característica distintiva do antigo teatro africano que poderia ser uma grande contribuição da África para o teatro mundial como um todo.

É claro que o teatro africano é e continuará sendo parte da herança mundial de artes cênicas e, portanto, não consiga se isolar de todas as influências ocidentais – especialmente aquelas influências

---

<sup>17</sup> Velikovsky (1960, p.247).

técnicas que precisam ser adaptadas e usadas adequadamente. O teatro africano também não pode continuar a ser medido de acordo com critérios ocidentais, pois isto só levará ao caos e à perdição em algum momento. Como resultado do holocausto africano, a nossa busca é por um *teatro de necessidade*, o que alguns chamaram de “o teatro essencial”.

Teatro que pelo menos passaria a ser uma arte realmente popular: aberta para todos. Pois uma peça de teatro faria sentido totalmente, independentemente de idioma ou classe, não importa onde ela fosse no mundo encenada<sup>18</sup>.

O que Brook e muitos como ele procuraram e continuam procurando é muito importante. O fato de alguns deles olharem na nossa direção é ainda mais importante. Mas o que tem importância crucial é o conselho implícito na sua insatisfação com o que eles têm e que é tão fácil para nós reproduzirmos.

Daí o título desta apresentação: *Bobokyikyí's Lament*. *Bobokyikyí* é o nome akan para peixe que vive em águas lamacentas ou peixe-gato. Os akans também o chamam de *Adwene*. *Bobokyikyí* vive embaixo d'água e costuma compartilhar os pântanos lodosos com o crocodilo. Se ele sai da sua moradia aquática e anuncia para aqueles que vivem na terra que o crocodilo, seu vizinho perigoso, está morto, será que nós que habitamos a terra seca devemos discutir com ele?

Isto, para mim, também acrescenta peso ao significado do provérbio implicado em ‘sankofa’, o símbolo adinkra do pássaro que se estica para trás com seu bico para coçar sua própria cauda, um provérbio que diz:

---

18 Velikovsky (1960, p. 16).

Se você deixar alguma coisa para trás não é um tabu voltar para pegar.

O conceito de Abibigoro, portanto, é um importante cruzamento na evolução do nosso teatro. Ele ocorre na intersecção da palavra tecida, da poesia do corpo humano em movimento e da interação entre harmonia, som e ritmo. No seu melhor, Abibigoro é o filho da união orgânica destes elementos poderosos.

Trata-se de uma comunhão em que a plateia, envolvida como testemunha na presença de um evento tão convincente, tem uma sensação familiar, uma limpeza espiritual cujo poder de intoxicação é quase primitivo quando bate no plexo solar e transporta seu cativo para a fonte. Talvez daí surja uma teoria de atuação baseada em formas de artes cênicas africanas, que podem ajudar a redefinir e aguçar as condições de envolvimento entre o teatro e a sociedade na África.

Finalmente, é necessário observar que não originamos nem inventamos Abibigoro. Nós apenas continuamos a obra dos nossos mentores e dos nossos ancestrais. Nós apenas a infundimos com a força do seu próprio nome e com o fato da sua existência secreta mas duradoura.

### **Trecho de *Song of the Pharaoh***

#### **CENA:**

*AQUI E AGORA. Um palco pouco iluminado, sem mobília alguma, exceto por uma banquetta alta posicionada na frente, o mais perto possível da plateia. A característica mais extraordinária do palco é a multiplicidade de níveis em que diversas cenas ocorrem, às vezes simultaneamente. Em três áreas separadas, em níveis diferentes, três grupos musicais estão afinando seus instrumentos silenciosamente e estão se preparando para a apresentação. Eles consistem de:*



O ABIBIMAN NWONKRO KUO, *um* CONJUNTO AKPALU e *um* CONJUNTO KORA/GONJE.

*Os líderes dos três grupos: ADOWAHEMAA (uma cantora e dançarina alta e elegante) do Nwonkro Kuo, AMUZU (do Conjunto Akpalu) e SEKOU-BA (do Conjunto Kora/Gonje) estão reunidos perto da banquetta alta, obviamente em reunião.*

ADOWAHEMAA:

Meus irmãos e minhas irmãs, temos que começar agora pois já chegamos a um acordo. Vamos começar agora, Amuzu. O tempo não está do nosso lado.

AMUZU:

Então não vamos adiar mais. Vamos começar. As pessoas estão esperando.

SEKOU-BA:

Sim, mas não temos que começar conforme exigem o costume e a tradição, com uma oração?

ADOWAHEMAA:

Realmente você tem razão, meu filho Sekou-ba. Não é por acaso que eles o chamam de filho da sabedoria. Temos que começar com uma oração, uma libação de acordo com eles; uma invocação de Onyame, dos Deuses e dos nossos Ancestrais abençoados para que eles se juntem a nós. E talvez, se tivermos sorte, o próprio Escriba Amonhotep junte-se a nós. Talvez ele seja nosso convidado especial e nos empreste o poder do seu incrível conhecimento [...].

SEKOU-BA:

Amonhotep? Desculpe. Nana Adowahemaa, mas você certamente não quer dizer o Grande Amonhotep? O escriba do Faraó?

ADOWAHEMAA:

Exatamente ele, Sekou-Ba. É dele que estou falando.

AMUZU:

Amonhotep, Filho de Hapu? Bem, então temos que chamar Kumo-Ji. Pois se existe alguém que possa levantar Amonhotep, Filho de Hapu, e convocar o antigo escriba para que ele saia da bruma da história e entre em nossa presença miserável, este alguém é Kumo-Ji. Pois Kumo-Ji não é o único idoso vivo que nós conhecemos que atravessa regularmente o caminho que vincula a Vida e a Morte? Ele não costuma se sentar sob a sombra do Baobá no cruzamento da Vida, da Morte e da Eternidade para trocar sabedoria com os Grandes Ancestrais? Então o chamem! Batam os tambores falantes e deixem que eles digam o nome dele! Kumo-Jiiii! [...] Eu digo some o gongo e convoquem o velho Kumo-Ji aqui [...] Kuu [...] Moo [...] Jiiii! [...]

*(Tocadores de gongo e percussionistas tocam um chamado e um ritmo de resposta enquanto vozes passam de boca em boca o nome de KUMO-JI para uma corrente de pregoeiros nos bastidores. KUMO-JI entra. Ele é um homem alto, magro e velho com cabelo e barba grisalhos. Ele está vestido de branco, como os sacerdotes do Yeveh).*

Kumo-ji, você que diariamente anda pelo caminho, nós pedimos para você rezar por nós e para despejar libação [...]

SEKOU-BA:

Nós lhe imploramos Baba, que invoque humildemente a presença de Amonhotep, Filho de Hapu, para o nosso meio. Solicite a ele, sábio, que oriente nossos lábios com a força da sua grande sabedoria e tornem verdadeiras as palavras que sairão das nossas bocas hoje mais tarde [...]

*(Enquanto ele fala, começa o Ritmo da música de Nwonkro e ADOWAHEMAA lidera seu grupo numa versão de Yere Gu Nsa, uma canção de libação akan. O encantamento de KUMOJI ocorre após a canção de libação, como se as duas canções fossem uma só. Ele canta primeiro em Ewe e depois continua em inglês; os três conjuntos fornecem um acompanhamento solene enquanto ele canta).*

KUMO-JI:

O Maawu! Pai e Criador de tudo que vive e deve morrer, nós sabemos que Vocês estão aqui conosco. Nós também sabemos que, pela força do seu amor, os Deuses, nossos Ancestrais e nosso Futuro Que Ainda Não Nasceu estão atualmente reunidos aqui conosco. Pai, nós especialmente pedimos para que o Senhor autorize que um grande Ancestral, Amonhotep, filho de Hapu, escreva do faraó [...] nos lhe pedimos, Pai, para permitir que ele esteja aqui conosco pessoalmente. Amonhotep! Filho de Hapu! Escriba superior do Faraó Akhenaten! Das profundezas da história; do esplendor rapidamente retrocedente do nosso passado glorioso, eu o invoco! Nós pedimos para que o Senhor esteja conosco; que nos oriente e nos mostre os caminhos para o nosso passado. Amonhotep! Filho de Hapu! Em nome de Maawu e de todos os Deuses, eu lhe o chamo! Levante-se, Amonhotep, filho de Hapu! Levante-se! Venha, Amonhotep! Nós o chamamos! Ouça-nos e venha! [...] Venha! Amonhotep, filho de Hapu, venha! [...]

*Fade-out enquanto a música aumenta lentamente e preenche o auditório.*

*Fade-in lento:*

*(Luzes fracas realçam ABABIO enquanto ele entra e a música imerge em segundo plano. Ele é um homem alto e magro com olhos muito brilhantes e penetrantes e uma testa alta. Está imaculadamente vestido com terno escuro de três peças e uma gravata kente com um alfinete dourado de gravata em forma de cruz Ankh no centro do peito estreito. ABABIO é seguido por LEIDJA, uma mulher muito alta e robusta com trinta e poucos anos. LEIDJA está vestida com uma meia-calça e roupa de malha pretas, um penteado com tranças, um conjunto de contas de cintura com quatro fios e pingentes Ankh dourados: um em volta do pescoço, um na sua testa e um em volta o seu tornozelo esquerdo. Ela carrega roupas bem passadas e dobradas no antebraço esquerdo e uma cadeira de cana na mão direita. Ela segue ABABIO subindo os degraus até uma plataforma, põe a cadeira no chão e ordena cuidadosamente as roupas no encosto e no assento da cadeira. Eles ficam em pé um diante do outro, com as costas de ABABIO voltadas para a plateia e LEIDJA faz uma profunda reverência para ele. Ele agradece com um aceno de cabeça. Em seguida, com movimentos deliberados, ela sistematicamente o ajuda a tirar o terno e trocar de roupa para uma túnica africana longa e flutuante, um solidéu e um par de “ahenemma”. Então ela pega o terno e sai de cena enquanto ABABIO volta-se, lenta e deliberadamente, para ficar de frente para a plateia. Ele está completamente transformado. Ele parece muito mais velho, com sua barba mais cheia e mais grisalha. Enquanto ele desce da plataforma e anda para a frente do palco em direção à banqueta LEIDJA entra novamente carregando um kora. Seus movimentos são tão sincronizados que os dois chegam à banqueta juntos. Ela senta de cócoras, com seus joelhos no chão, apertando o kora entre suas pernas. Ela começa a tocar uma canção no instrumento. O Kora Ensemble reproduz a música e em pouco tempo o*

*auditório fica cheio com a música Kora. Depois de um tempo a música desaparece gradualmente para o segundo plano enquanto ABABIO fala [...])*

**ABABIO:**

*Meu nome é Ababio  
Estou aqui [...] e estive lá  
Nascido na alvorada  
Eu estive lá no limite do tempo  
Eu vi e ouvi e senti  
O Universo borbulhar e lamentar e tremer  
Enquanto ele desvenda seus próprios mistérios.  
Eu observei a Mãe Terra engatinhar de forma suave mas  
confiante  
Saindo da sua casca maciça e áspera  
No caminho do Destino  
No caminho para a Eternidade e o Dia do Juízo...  
E Além.  
Eu observei  
Enquanto impérios surgem e caem  
E civilizações e putrefações  
Brilham e apodrecem e fedem  
Enquanto a metamorfose sem fim da Humanidade  
Evolui do Animal para o Homem  
Do Homem para o Animal  
De trás para frente [...]  
De frente para trás.  
Eu observei os nascimentos de uma grande quantidade de  
Homens e Mulheres maiores e menores  
E observei eles viverem e morrerem.  
Eu observei por inúmeros milênios  
Enquanto das miríades de almas que não nasceram*

*Que habitam a grande expansão  
Da Atemporalidade...  
Multidões são convocadas  
E milhões de pessoas são escolhidas [...]  
Mas poucas reconhecem sua missão  
Neste Planeta [...]  
E ainda menos têm a força de vontade  
Para realizar a missão  
Que elas passaram a reconhecer!  
Eu mesmo realizei muitas missões  
Entre as quais muitas para outras pessoas  
Teriam parecido impossíveis ou até mesmo [...]  
Impensáveis!  
O que? [...]  
O que você está pensando?  
Pense mais alto, por favor!  
Eu posso ouvir seus pensamentos, sabe.  
De todos vocês!  
O filho de todas as mulheres e  
A filha de todos os homens aqui!  
Posso ouvir vocês pensarem!  
O que vocês querem saber?  
Oh! [...] vocês querem saber como é que  
Eu consigo viver de geração  
Em geração.  
Bem, essa é outra questão  
Eu lhes contarei isso no momento certo.  
Mas, por agora, se lhes perguntarem [...]  
Quem é o homem  
Este sábio sem idade  
Que transpõem com tamanha facilidade e graça  
A eternidade da nossa memória coletiva?*

*Só fala para eles como eu falo para vocês:  
O Faraó decidiu  
Cantar sua própria canção!*

*(A música do Kora aumenta novamente e preenche o auditório. LEIDJA fica em pé e toca o Kora. Movido pela música, ABABIO tira o Kora dela e toca, estimulando-a a dançar com mais abandono. O volume da música diminui enquanto LEIDJA dança para ABABIO e sussurra no seu ouvido. Ele acena concordando vigorosamente).*

Leidja me diz que eu estou começando a vaguear longe demais. Você está certa, minha irmã, A Canção do Faraó é comprida e não temos a noite inteira. Foi um antigo profeta desta terra de Kemet,

*Que olhou além do horizonte dos seus olhos e da sua época  
E profetizou que nossos predadores  
Roubarão nossa glória e negarão nossa história  
Nossa humanidade e a própria essência da nossa existência!  
Mas no momento adequado  
Quando for mais lucrativo para eles fazerem isso  
Eles se voltarão  
E se proclamam os intérpretes  
Da nossa autenticidade!  
Numa época tão precária nós agora estamos vivos  
Você e eu.*

(LEIDJA sussurra novamente no seu ouvido)

Sim, bela, estou te ouvindo. Devo dizer que hoje você está mais bela do que nunca [...] esses olhos [...] e esse sorriso [...]

LEIDJA:

Continue, velho! Apenas continue a estória [...]

ABABIO:

Você está certa, adorável, eu devo continuar a estória pois ela é longa. E como você disse, não temos a noite inteira... Nossa estória hoje começa com vida e morte.

LEIDJA:

A morte de um Rei [...]

ABABIO:

Um Deus, querida, a morte de um Deus, [...] e o nascimento de outro Deus.

LEIDJA:

Dois, sábio, o nascimento de dois Deuses [...] um Deus e uma Deusa [...]

ABABIO:

Não, minha irmã, um Deus e uma Rainha! O nascimento de um Deus e da sua Rainha. Uma morte real e dois nascimentos reais. Três grandes eventos numa noite fatídica [...]

LEIDJA:

Em Tebas, Cidade de Amon, na terra antiga de Kemet, a Grande Terra Negra dos ancestrais. Esse é o começo da nossa estória. Uma estória muito grande [...]



ABABIO:

Sim, minha irmã, você está certa. É uma canção para muitos dias e muitas noites. Sim meus filhos, o fardo desta canção exigirá as vozes tomadas emprestadas de gerações de encarnações de contadores de estórias e cantores e das línguas ágeis e das memórias dos guardiões da palavra sagrada e da nossa sabedoria coletiva [...]

LEIDJA:

Você precisa fazer isso? Você precisa convidar e tomar emprestadas as línguas e as vozes de várias gerações de contadores de estórias? Será que nós mesmos não podemos fazer isto sozinhos?

ABABIO:

Nós devemos, minha irmã. Na verdade, precisamos! A Canção do Faraó é uma canção pesada. Ouça, minha irmã, ouça! [...]

*(As vozes de ABIBIMAN NWONKRO KUO podem ser ouvidas cantando suavemente no segundo plano. Enquanto LEIDJA fala, a canção deles torna-se cada vez mais alta até preencher o teatro.)*

LEIDJA:

Abibiman Nwonkro Kuo Mma despertará o próprio espírito de Agoro para nós. Então eles suspirarão e respirarão a essência de Agoro para o cerne desta nossa execução da Canção do Faraó. Vejam, meus filhos, ABIBIGORO está vivo. Ele tem uma vida, um espírito e uma alma própria. Ele respira. E trabalha muito duro. Ele vive e muitas vezes morre [...] especialmente nas mãos cruéis dos ignorantes e dos sem iniciação, o impostor, o charlatão e o medíocre. Assim como qualquer pessoa que trabalha duro, Agoro

também se cansa, descansa e vai dormir e deve ser acordado de maneira adequada antes de cada apresentação [...]

*Abibiman Nwonkro Agofomma eeei [...]*

*Ye ma mo akwaaba ooo! [...]*

*Mo nyane Agoro no eeee!*

*Fade-in gradual.*

ABIBIMAN NWONKRO KUO, *liderado por ADOWAHEMAA. Eles executam o “Awakening of Agoro” ao final do qual ADOWAHEMAA emenda direto com “The Song Of The Pharaoh” [...].*

\*\*\*

**Mohammed Ben-Abdallah** é dramaturgo, diretor, acadêmico e ativista cultural. Atualmente é professor sênior do Departamento de Música e Teatro da Universidade da Costa do Cabo e leciona, em meio período, na Faculdade de Artes Cênicas da Universidade de Gana, em Legon. Estudou na Universidade de Gana, em Legon, e seus títulos de pós-graduação em artes teatrais foram concedidos pelas Universidades da Geórgia e do Texas, em Austin, onde mais tarde atuou como professor visitante de dramaturgia, em 1990. Recentemente, atuou como consultor cultural do Banco Mundial para ajudar a reorganizar o Conselho Nacional de Artes e Cultura de Gâmbia. Em Gana, foi o diretor fundador da Comissão Nacional de Cultura e teve um papel decisivo na criação do Centro Memorial W. E. B. DuBois de Cultura Pan-africana, do mausoléu e do parque memorial Kwame Nkrumah e do Festival de Teatro Histórico Pan-Africano (PANAFEST). Já ocupou vários cargos ministeriais nas áreas de cultura, turismo, educação e informações, além de ter sido um mediador crucial na produção do filme de Haile Geriam chamado *Sankofa*. Foi Acadêmico Residente, com bolsa Fulbright, na Universidade do Estado

da Califórnia. Suas obras teatrais incluem *The Trail of Mallam Ilya*, *Verdict of the Cobra*, *The Alien King*, *The Witch of Mopti*, *The Fall of Kumbi*, *The Slaves*, *Land of a Million Magicians*, e atualmente seu *Song of the Pharoah* está sendo produzido. Escreveu ainda duas peças infantis: *Ananse and the Golden Drum* e *Ananse and the Rain God*.



## CAPÍTULO 76

### A OPORTUNIDADE DO DRAMATURGO: NOSSAS CRIANÇAS COMO FONTE NA PRODUÇÃO DO TEATRO INFANTIL<sup>1</sup>

*Efua T. Sutherland*

O assunto atribuído originalmente a mim foi: a Dramatização da Literatura. Ainda que parecesse razoável o suficiente, não fiquei muito contente com ele por vários motivos. Ele traz consigo um cheiro distinto das nossas salas de aula em que a *dramatização* passou a ser um clichê de método de aprendizado que não atende principalmente ao interesse do *drama como arte*. Na sala de aula, a dramatização atende explicitamente a interesses pedagógicos. Está mais na natureza de um exercício que pretende testar até que ponto as crianças absorveram bem *a lição* sobre “Noé e a Arca” ou “A Chegada dos Portugueses”. Este uso desenvolve a tendência que muitos de nós temos de pensarmos que a dramatização é tudo que há no que diz respeito ao drama. Essa é a razão geral pela qual fiquei

---

<sup>1</sup> N.E.: Este capítulo é uma versão editada do texto datilografado original de “The Dramaturg’s Oportunity in Drama for Our Children”, que a autora apresentou no Seminário sobre Escrita e Produção de Literatura Para Crianças, de 5 a 10 de abril de 1976, no Instituto de Estudos Africanos, na Universidade de Gana, em Legon. Este material foi selecionado para publicação com permissão da detentora dos seus direitos autorais, a Dra. Esi Sutherland-Addy, do Instituto de Estudos Africanos, em Legon.

desconfiada do assunto no primeiro momento. Mas também existe uma razão específica e profissional mais diretamente responsável pela minha escolha de um assunto alternativo.

A dramatização da literatura é um conceito de prática teatral, que precisamos desenfaturar se quisermos ter a liberdade de aproveitarmos as oportunidades abertas para nós na África para expressamos plenamente a arte multidimensional que o teatro representa. Nossa introdução ao teatro na escola – mais precisamente, *peças* como literatura, definitivamente está tendo um efeito limitador ou restritivo sobre muitos de nós que queremos criar drama por nós mesmos. De maneira quase compulsiva, este conceito nos leva a sacrificarmos todas as outras maneiras possíveis em que nossa criatividade possa ser expressa. Consciente de que a peça *escrita* é vista até mesmo de forma comum entre nós como o ideal prestigioso e final, considerarei necessário usar esta oportunidade para chamar a atenção que a fixação é simplesmente desnecessária. O drama pode ser expresso sem recorrer a uma única palavra. Deixe-nos *escrever* peças, de todo jeito, mas deixe-nos entender que escrever roteiros é apenas uma das formas para compor drama. Vamos entender também que por melhor que uma peça possa parecer na sua existência *escrita*, é com a atuação que ela adquire sua verdadeira existência como drama.

Minha decisão de falar sobre a oportunidade do dramaturgo no teatro para as nossas crianças deriva da empolgação que eu mesma tive ao explorar suas implicações. Hoje em dia, os dramaturgos são um novo tipo de praticante artístico na África. Eles sempre são um produto de contato com a cultura. Os dramaturgos entram na prática deles com algum grau de remoção de parte das realidades sociais e artísticas da sua sociedade específica, por causa das influências alienadoras programadas para sua educação formal. Ao escolher se envolver com o roteiro de teatro, a pessoa efetivamente

se comprometeu a restaurar sua conexão com qualquer grau possível atualmente.

Para conseguir alcançar essa conexão, o primeiro passo para o dramaturgo é admitir que ele não sabe muitas coisas fundamentalmente importantes para as ideias estabelecidas da sociedade africana sobre a arte do teatro, em conceitos, formas e prática. O teatro é uma forma de arte cuja criação não se completa sem a presença viva de uma plateia que reaja a ela. Portanto, não se pode escapar do exercício de assegurar em que base uma plateia africana estará disposta a estar presente de carne e osso e prestar atenção artística na comunicação dramática de um dramaturgo. Eu pertencço à raça de africanos que precisa se envolver neste exercício de descobrimento. E assim, espero que a receita seja interpretada de acordo com o provérbio: *Se mampam fi nsuadze bâka kyerâ wo dânkÿâm n'ano pôw a, wônngye no kyim* (Se o jacaré sair de baixo d'água para lhe informar que o crocodilo tem uma boca grumosa, ele não deverá ser questionado).

### **Jogos e teatro infantis**

A primeira oportunidade para qualquer dramaturgo interessado em direcionar seu trabalho para o público infantil, que está universalmente disponível em qualquer lugar do mundo, está no fato de as crianças *brincarem*. No estágio da infância do indivíduo, o ato de brincar é tão instintivo que por mais conturbadas ou restritivas possam ser as circunstâncias da existência de qualquer conjunto de crianças, elas encontrarão tempo para a atividade de brincar – em condições pavorosas na favela conforme obtidas no nosso Nima, ou em Ashiaman, o desdobramento de Tema, ou numa situação de fome extrema, ou enquanto ocorre um funeral com um corpo estendido e pessoas cantando canções fúnebres, ou durante o trabalho, quando elas até mesmo temem as consequências que sua indulgência possam lhes causar. Brincar na sua conotação mais

pura é uma dádiva programada para a existência da criança e as crianças se envolvem não apenas em jogar, mas em trabalharem de maneira lúdica. O ato de brincar é o meio natural que as crianças têm de explorarem o ambiente humano e o natural da existência delas, de aprenderem a existirem com esses ambientes e dentro deles e para resolver os problemas que elas encontrarem no processo.

Psicólogos, educadores e estudiosos de arte escreveram vários tratados eruditos sobre este fenômeno fantástico, que você poderá ler se for conveniente. E todos os adultos inteligentes rejeitam isso profundamente quando experiências estressantes na idade adulta os obrigam a perceberem que realmente não existe nenhuma recompensa pela perda desta capacidade beneficente de resolver os problemas da vida por meio da brincadeira. Quantos de nós não tivemos a oportunidade de nos envolvermos em lembranças nostálgicas da nossa vida de brincadeiras como crianças e imaginarmos por que a vida adulta tem que nos privar da mesma capacidade de brincar de forma pura e catártica? No entanto, pulando as profundidades que poderiam nos ocupar nesta corrente de pensamento, nós nos limitaremos às oportunidades que a vida de brincadeiras das crianças oferece ao dramaturgo *per se*.

Uma característica fundamental da arte do teatro em qualquer contexto que se manifeste e em qualquer forma de apresentação, é que ela se manifesta pelo processo de simular ou imitar questões e preocupações da vida real. Isto é exatamente o que acontece quando as crianças brincam. No nível adulto, os processos de simulação ou imitação são, na maior parte, programados de maneira consciente. No nível infantil, até mesmo quando o ato de brincar significa o envolvimento num jogo de fórmula conscientemente programada, existe um frescor e uma espontaneidade de envolvimento impressionantes na simulação e na imitação. Isto ocorre de forma



tão vantajosa para o dramaturgo que ele se ajuda muito apenas respeitando isso e desejando investir em qualquer peça que ele crie, oportunidades artísticas que inspirem as crianças a se envolverem nestes processos dramáticos ideais que elas dominam de maneira tão suprema. O dramaturgo que cria obras teatrais para crianças precisa se decidir a proceder partindo do princípio que ele é um sócio num jogo infantil, com as crianças controlando o jogo e jogando-o de acordo com suas inclinações naturais e suas regras. Suas chances de realizar uma criação de sucesso serão melhores se ele conseguir considerá-la como um ideal, que as crianças compõem seu próprio drama, em todos seus aspectos. O ato de compor sua peça como se ele fosse um sócio ou companheiro de jogo no processo criativo de um jogo infantil é o que diferencia seu método daquele de um dramaturgo que cria peças para adultos.

Agora, a arte do teatro é tão influente sobre as sensibilidades da humanidade que ela inspirou muito pensamento analítico sobre suas origens e agora costuma ser aceito que suas origens possam ser buscadas em jogos infantis. Talvez não haja nenhuma herança mais comumente compartilhada por todas as sociedades do mundo do que as grandes lojas de jogos de fórmulas que cada sociedade herdou do seu passado distante e que é transmitida e mantida reabastecida em inspirações de suas experiências evolutivas. Acredito que estes jogos de fórmulas sejam, na verdade, protótipos de dramas de comunidade e eu vejo nisto dicas importantes para nossos dramaturgos.

Jogos de fórmula desfrutam de uma longevidade de sobrevivência de maneira universal, não apenas por causa da sua fascinação obviamente duradoura por crianças, mas também por causa do interesse dissimulado neles, do valor que a sociedade adulta atribui a eles por serem meios de apostarem nas descobertas que a sociedade faz de métodos bem-sucedidos para educar suas

crianças e promover seu desenvolvimento em termos físicos, intelectuais, emocionais e espirituais. Estes jogos expressam principalmente experiências de desenvolvimento e interesses de socialização da criança, especialmente ambientes geográficos, sociais e culturais. Portanto, eles carregam um acúmulo de todo tipo de dados sociais informativos dos quais se pode derivar muitos assuntos e ideias fundamentais para uso criativo. Mas, além de tudo isso, existe a dica de que muitos jogos de fórmulas efetivamente carregam consigo componentes e pensamento e sentimento adultos nos seus textos. Isto deveria ser de muito interesse para o dramaturgo porque ensina uma lição sobre o talento artístico para a composição. Sem descartar a possibilidade de que as próprias crianças possam ter criado alguns jogos desta descrição, podemos inferir a partir da prova textual, que adultos pelo menos participaram da criação de vários deles, ou criaram integralmente vários deles. Ainda assim, por mais que esses componentes possam refletir os interesses dissimulados de adultos, as crianças aceitam os jogos. Eles conseguem absorvê-los e inspirá-los a manifestarem plenamente seu instinto para a simulação e a imitação. Adultos que conseguem fazer isso precisam estar plenamente conscientes do princípio criativo que estou recomendando, capaz de usá-lo com grande sensibilidade em relação aos interesses do jogo infantil, e ser habilidosos no talento artístico para a composição que torna os jogos tão empolgantes para eles em termos dramáticos.

Os nossos dramaturgos têm a mesma oportunidade artística. Para começar, eles também podem aplicar seu talento a jogos de fórmula criativos, pois, como disse, estes jogos são dramas. Por menos que eles durem, eles possuem todas as propriedades básicas que devem caracterizar uma obra teatral e se manifestam por meio da ação dramática. Dramaturgos podem guardar modelos artísticos de jogos existentes e revisar ou aumentar seus conteúdos ou usá-los como transmissores de conteúdos totalmente novos para o

banco. Usando essa prática, eles farão novos depósitos no banco desta importante herança. Isso fará com que as milhões de crianças que estão aguardando tenham acesso a mais jogos de fórmula e mais atualizados. Especialmente para crianças pequenas, este tipo de material é o ideal. Peças escritas não são do que elas precisam nessa faixa etária. No entanto, no que diz respeito ao roteiro de uma peça, pode-se usar muitos jogos de várias maneiras como transmissores do esquema artístico do próprio dramaturgo. Jogos inteiros podem ser usados, por exemplo, para o desenvolvimento de enredo, caracterização, composição da cena, ou para criar um clima dramático.

Estou enfatizando a oportunidade do dramaturgo no que diz respeito a jogos de fórmula porque infelizmente é necessário estimular os *nossos* dramaturgos a conhecerem melhor nossos próprios jogos nativos em primeiro lugar. A necessidade surge por causa da terrível história de como a política educacional desestimulou, ou praticamente baniu estes jogos. Eles foram negligenciados ou desprezados em instituições educacionais. Esta prática muito desprezível tem uma analogia igualmente destrutiva. A política educacional também desestimulou os idiomas ganenses a tal ponto que se poderia visitar uma escola numa comunidade que falasse Fante, por exemplo e estar escrito em letras garrafais numa lousa: AQUI NÃO SE FALA FANTE. Agora, por acaso, todos os jogos de formulas de uma sociedade são compostos no idioma de origem. Estou juntando as duas práticas, portanto, porque juntas elas têm funcionado como uma espada de dois gumes que pode causar prejuízo nos dois sentidos. Ou, em outras palavras, elas literalmente formavam o proverbial *matar dois pássaros* culturais preciosos *com uma única pedra*.

Não precisamos perder tempo aqui analisando as razões pelas quais este erro incalculável foi feito para nossa sociedade.

Nossos dramaturgos deveriam simplesmente resolver dar o passo adiante de se livrarem dos efeitos alienadores destas duas práticas que são a causa do seu próprio conhecimento limitado de jogos nativos de Gana. Eles não precisam mais hesitar para aproveitarem as oportunidades criativas descritas. Os tempos mudaram e tanto aqui quanto em outros países africanos, existe uma nova consciência no trabalho, que os livra dessa restrição. Baseando-se nisso, eles podem ter liberdade de recusarem um desperdício ainda maior da sua oportunidade de participarem nos processos empolgantes lançados em vários países africanos independentes atualmente, para restabelecer propriedades culturais preciosas como estes jogos e idiomas.

Um tutor da Escola Nacional de Idiomas em Ajumako, Agya Blay, realizou um projeto de pesquisa sobre jogos infantis na área de Nzima no ano passado para o Projeto de Desenvolvimento de Teatro Infantil que está sendo administrado pelo Instituto de Estudos Africanos [Legon]. Ele não era um dramaturgo, mas sua experiência o inspirou a apresentar o esquema criativo abaixo citado como exemplo de como dramaturgos podem pensar sobre jogos e teatro. O esquema é recomendado por fornecer uma nova base para experiência em roteiros teatrais em Gana. Ele tem amplas possibilidades criativas e provavelmente originará várias peças imaginativas e dinâmicas, sendo que existem muito poucas delas.

No entanto, antes de encerrar esta discussão sobre jogos e teatro infantis, existem alguns argumentos que devem ser feitos sobre peças e roteiros teatrais espontâneos. Minha afirmação anterior sobre as crianças comporem seu próprio drama aplica-se num sentido mais absoluto no caso de brincadeira espontânea do que nos jogos de fórmula que, tendo estabelecido formas e regras, limitam a quantidade de criatividade nova que as crianças podem manifestar ao jogá-los. É na brincadeira espontânea que as crianças

mostram melhor originalidade criativa nos seus processos de pensamento, ação física, expressão verbal e seus padrões e atitudes relativos a coisas e pessoas. Portanto, se o dramaturgo conseguir administrar sua observação dessa brincadeira sem cometer o erro de se intrometer nos processos de qualquer maneira, o que ele ganhará será material criativo original na fonte. Se ele tiver o privilégio de observar toda a brincadeira, ou seja, desde como ela começa até como ela se desenvolve e acaba, observando cada aspecto da sua expressão, ele acaba, basicamente, com o roteiro de uma peça que ele sozinho nunca poderia ter criado. Em muitos casos, este tipo de material tende a não exigir nada mais dele do que ele tem o dever de fazer, como um secretário que anota num papel. Você admitirá que isso não pode ser chamado de roteiro teatral de forma alguma. No entanto, vale a pena o dramaturgo se envolver nesse exercício porque não existe nenhum método melhor do que esse para treiná-lo e desenvolver sua competência na delicada arte de criar peças infantis.

Fora do local da brincadeira espontânea num ambiente natural, existe outro em que um dramaturgo terá uma chance relativamente semelhante para aprender técnicas de habilidades e obter dados criativos semelhantemente novos das crianças na fonte. Isso está dentro do local de *dramática criativa* (uma definição recomendada como substituta para “dramatização”). Na dramática criativa, as crianças são estimuladas a se sentirem livres para se expressarem de maneira interpretativa, para a inspiração de determinada ideia criativa, uma narrativa, um poema ou alguma música. Elas são artisticamente levadas por um líder adulto a se relacionarem umas com as outras num processo de jogar e a desenvolverem o jogo até ele alcançar uma integridade que tenha um significado satisfatório *para elas*. Portanto, a situação da dramática criativa é controlada até aquele ponto. Mas, ainda assim, se o líder adulto respeitar o princípio de não interferir com a criatividade das crianças e elas

realmente se envolverem, muitas vezes elas se manifestam de maneira tão espontânea, com tanta espontaneidade quanto elas teriam no ambiente natural mais livre.

Todos estamos conscientes de que a brincadeira espontânea e natural das crianças nem sempre tem curta duração e nem sempre é programada com precisão. Muitas vezes, ela tende a ser ampliada com algumas das suas fases repetidas diversas vezes. Em alguns casos a mesma brincadeira terá várias fases com uma duração de vários dias ou até mesmo várias semanas e as fases podem não estar ligadas de maneira consciente. Mas um dramaturgo pode estar interessado em compor o material deste tipo de brincadeira espontânea na forma de um roteiro teatral por causa dos seus méritos dramáticos. Seu problema será que, apesar de dramático, o material como ele é dado não terá a organização rígida e consciente e a brevidade que um roteiro teatral precisa ter. Então, esta é uma das instâncias em que ele pode aplicar a experiência e a competência que adquiriu através do exercício da observação numa capacidade de roteirista. Com esse pano de fundo para orientá-lo ele pode selecionar a partir do material à sua disposição com o tipo certo de julgamento artístico e comprimi-lo sem sacrificar seus princípios e sua qualidade infantil.

O ponto restante sobre o valor da experiência da observação é feito no que diz respeito a peças existentes compostas para esquemas artísticos do próprio dispositivo dos dramaturgos. Várias delas não têm prova de que os autores se valeram das oportunidades abundantes para observar a brincadeira espontânea e livre das crianças. Especificamente, elas não têm o frescor, flexibilidade e imaginação de diálogo que caracterizam as expressões verbais autênticas das crianças e trocas naquele local. O diálogo em algumas destas peças é muito evidentemente e muito intrometidamente a

criação de adultos que não aprenderam a seguir o princípio de se considerarem parceiros ou companheiros num jogo infantil.

O desperdício de oportunidade que isto indica me faz lembrar de outra observação que fiz na área da pintura. Nossos pintores ainda não estão sendo justos com as nossas crianças apesar dos seus atributos físicos pitorescos e das atividades muito inspiradoras da sua vida de trabalho e brincadeira. A maioria das pinturas representando crianças não conseguem mostrar, assim como as peças teatrais mencionadas, que os pintores realmente as observaram. Pode ser apenas que a capacidade de pintura deles não tenha sido equivalente à visão deles, mas a analogia é feita para ajudar a enfatizar uma lição objetiva para dramaturgos. Um dramaturgo não consegue escapar dessa prática fracassada pois, diferentemente do pintor cuja obra pode escapar da censura pública através da sua existência independente e silenciosa em alguma parede isolada, a obra do dramaturgo deve necessariamente ser julgada em tribunal aberto por uma multidão – seu público de carne e osso e se sua obra fracassar no ponto da falta de expressividade autêntica, ela será impiedosamente condenada à morte.

Talvez as crianças sejam juízes ainda mais rigorosos e meticulosos do que os adultos nesta questão. Pode-se esperar que atores e plateias infantis sejam inflexíveis na sua rejeição ou condenação de uma peça que não represente fielmente essas crianças pelo seu esquema e sua expressão artísticos. O destino dessa natureza é que o dramaturgo aprenda a evitar ao tirar vantagem de tantas oportunidades quanto possíveis a desenvolver sua habilidade na escola de treinamento incomparável da brincadeira infantil espontânea. O que ele aprende não apenas desenvolve sua habilidade para compor, mas também expande sua visão ao abrir seus olhos para uma variedade maior de tópicos, temas e assuntos.

## Contos populares e teatro infantil

No que diz respeito a contos populares, não é necessário falar tanto quanto foi necessário indicar sobre jogos e teatro. Nossa herança de contos populares não foi desprezada. Muito ao contrário, os contos sempre tiveram um lugar na educação escolar. Eles continuam a fascinar nossa sociedade em geral. Eles têm a mais bonita história de continuidade e evolução criativa de quase todas as outras artes verbais nativas e até agora é para a herança dos contos populares que nossos dramaturgos parecem se voltar mais para obter material primário para peças infantis. Isto ocorre porque além das qualidades dramáticas evidentes das narrativas, eles sentem-se muito atraídos pelo método tradicional de *contá-las*, através de apresentações dramáticas ao vivo. O método é invariavelmente refletido na composição das suas peças. Um desenvolvimento tão natural no teatro é algo a se comemorar. Tendo estudado os contos populares e o drama da narrativa por alguns anos, descobri que o dramaturgo que adquire a capacidade correta de composição tem oportunidades criativas excelentes com essa herança artística realmente maravilhosa.

Então qual é a “capacidade correta de composição”? É necessário um curso inteiro de estudos para responder plenamente essa pergunta – um ponto que, espero, o livro que escrevi sobre a arte da narrativa em Gana provará<sup>2</sup>. Por enquanto, os comentários a seguir fornecem algumas dicas importantes.

Ao utilizarem material de contos populares para peças, poucos autores evitaram a tentação de fazer pouco mais do que dividir uma estória em pedaços e designá-los a um narrador e às personagens específicas. Isto não representa o ato de escrever peças. Trata-se apenas de uma prática preguiçosa que não deve

---

2 N.E.: Depois disso o livro de contos de fadas e folclore de Gana da autora foi publicado (Sutherland, 1983).



classificar nossa atenção na arte dramática. O melhor que se pode dizer sobre isto é que talvez represente uma concessão para o fato de que hoje em dia nós *escrevemos!* Em qualquer dia, em qualquer uma das nossas vilas, podemos encontrar até mesmo crianças pequenas que pelo processo normal da narração de estórias podem interpretar o conto popular como ele é, de uma forma dramática muito mais empolgante. A não ser que um dramaturgo realmente tenha mais alguma coisa para contribuir artisticamente, ele deve deixar este material que, por si só, já está lindamente programado para ser encenado. É uma pena que algumas *peças infantis foram escritas assim*, foram dignificadas pela aceitação em escolas, porque isto estimula uma prática que não vale a pena. Em nome das nossas crianças, que, se um conto popular tiver que ser convertido para a forma de uma peça teatral, podem lidar, elas próprias, com ama conversão num exercício de “dramatização”, os dramaturgos devem homenagear melhor a excelência da herança, especialmente para os padrões de composição e conceitos de desempenho que são parte da herança e dos meios pelos quais eles pressupõem uma identidade artística própria distinguível.

Eles estão lidando com uma tradição muito especial de comédia nesta herança. Uma tradição de comédia cheia de sutileza utilizada para enviar a mente em viagens inteligentes e imaginativas e empolgar o pensamento crítico até mesmo enquanto ele diverte. Se uma peça baseada na herança não for responsável pelo seu próprio conceito de comédia, em pensamento, palavra e atitude, a criatividade do dramaturgo estará sob pressão, juntamente com sua capacidade de compor. Ele tem uma oportunidade criativa importante ao enfrentar um princípio artístico que ele não pode desprezar, pois é uma característica que identifica a forma de arte com a qual ele está lidando.

A maioria dos autores parece ter pensado que é suficiente contornar o problema pelo único meio de usar a figura de um narrador que surge em diversos pontos ao longo da peça para *abordar* ou *informar* o público. O dispositivo é barato e insuficiente, especialmente quando é usado com tão pouca criatividade que a personagem nada mais é do que uma cópia mal feita do narrador na narração tradicional. Um narrador *poderia* ajudar a resolver a dificuldade se o dramaturgo compuser seu papel de forma criativa e habilidosa. Por outro lado, ele não precisa ser usado de forma alguma. Na arte da narrativa, o principal meio de comunicação é o idioma. Um estudo cuidadoso do idioma nos quais nossos contos populares são compostos mostra o quanto se investe no princípio de consciência do público. Na atuação, é necessário um narrador habilidoso para continuar o processo de composição, para ativar este tipo especial de idioma e fazer seu público sentir seu pleno impacto.

Se o dramaturgo aprender este idioma consciente do público e usá-lo de maneira tão habilidosa – não simplesmente em pequenos pedaços apresentados por um narrador – mas ao longo de toda sua peça, ele pode atrair um público para o processo criativo tanto quanto e compensar pelo limite que a situação da peça coloca no desempenho ativo.

Seria útil estudar de maneira crítica várias das peças infantis baseadas em contos populares que já foram escritas para ver até que ponto ou com que qualidade eles atendem aos requisitos discutidos. Uma das poucas que demonstram a habilidade correta de composição, recomendo *The Story Ananse Told*, de Martin Owusu e uma peça mais nova, *The Perpetual Stone-Mill*, de Sabastian Kwamuar. Na primeira peça, o dramaturgo usa a tradição da comédia de maneira bastante imaginativa e também usa a licença permitida na arte narrativa, de criar dentro da estória original,

renovando-a e expandindo-a. O segundo dramaturgo é criativo nestas mesmas maneiras, mas é seu idioma com consciência de público que merece mais atenção e na maior parte, seu uso de um narrador. *The Perpetual Stone-Mill* continua inédita, mas está sendo encenada neste momento no Gana Drama Studio como parte de um programa de peças infantis montadas para as Comemorações do Dia Internacional do Livro Infantil sob os auspícios da Gana Library Board. Na última sexta-feira e ontem, observei com muito prazer o efeito empolgante da habilidade de composição do seu autor sobre um público formado por muitas crianças e senti que seria para relatar uma experiência específica aqui.

Uma fome extrema é a circunstância específica da peça. Na abertura, seu narrador entra para se dirigir diretamente ao público da seguinte maneira:

“O que todos vocês vieram fazer aqui? Quero dizer, nessa hora não podemos continuar alimentando todos vocês. Olhem para mim. Vocês não conseguem ver meus ossos através da minha pele? Agora vocês entendem o que quero dizer? Existe fome extrema aqui. Não existe nem comida nem água. Nada. Vocês deveriam voltar para casa, todos vocês”.

E em seguida ele se senta, aguardando. Na sexta-feira, várias crianças na primeira fila acharam que elas realmente precisavam sair. Elas se levantaram, ficaram confusas por um momento e depois, ao verem que outras pessoas não tinham levantado dos seus lugares, sentaram novamente, rindo. Ontem, reagindo rapidamente à pergunta do narrador: “O que todos vocês vieram fazer aqui?” um menino gritou do fundo: “Eu paguei dez pesawas”. E assim que o narrador disse, “Vocês deveriam voltar para casa, todos vocês”, a voz respondeu diretamente para ele com: “Então me devolva minhas dez pesawas”. A interação espontânea gerou

empolgação em todo o lugar, criando uma atmosfera de expectativa para a peça e tornando o público muito atento de tal forma que quando o narrador se levantou e disse: “Vocês ainda estão determinados a ficarem?” houve um grande coro de “Sim!”

Para finalizar a discussão, gostaria de acrescentar que com peças baseadas em contos populares, o dramaturgo tem uma grande chance de expandir o horizonte das nossas crianças, além de abrir seus olhos em relação à própria sociedade delas. Ele pode selecionar material original a partir da herança de contos populares de todas as sociedades africanas, muitas das quais revelarão semelhanças importantes entre povos africanos. Escrevi uma peça chamada *Tweedledum and Tweedledee*, que se baseia, não num material africano, mas num episódio em *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, que apresenta essas duas personagens. Um diretor de teatro profissional muito interessado em peças africanas leu esta peça e um dos seus comentários foi: “Mas, meu Deus, esta é a peça mais não africana escrita por uma pessoa africana que eu já vi”. Foi um comentário de decepção, mas acontece que ele era um americano procurando peças africanas que pudessem ser encenadas para crianças americanas que precisam estar atentas em relação à África. Ele não estava preocupado com nossa necessidade então eu expliquei o que eu tinha feito da seguinte maneira:

*Alice através do espelho* é um clássico infantil universal e o livro está em circulação aqui, pelo menos nas nossas bibliotecas. Muito prazer pode ser derivado a partir dele, a maioria por uma experiência que eu sei que nossas crianças sentem falta por causa da característica inglesa do idioma. Eu quis tornar o episódio sobre Tweedledum e Tweedledee, que tem tanto humor, mais comunicável para elas. Ele foi selecionado porque eu acredito que estas duas personagens sejam muito folclóricas. A história delas é como um conto popular e por mais inglês que o tipo de comédia e de pensamento imaginativo contenha, estas qualidades

tornam a estória semelhante aos nossos contos populares. No que diz respeito ao ponto forte desses pontos semelhantes, vi a clara oportunidade de trazer este delicioso episódio de volta para nossas crianças através do teatro. *Tweedledum and Tweedledee*, então, é uma peça criada em reação a uma necessidade local, em primeiro lugar, tomando o cuidado de manter os elementos que ampliam o horizonte da fonte de material. Diante dessa explicação, a consternação do professor é desprezível. Estou me referindo à peça apenas para ilustrar o tipo de oportunidade que nossos dramaturgos também têm para estimularem nas nossas crianças um panorama universal e entendimento ao criar peças baseadas no material de contos populares de todas as outras partes do mundo.

### **O projeto de desenvolvimento do teatro infantil**

Para aqueles que estiverem seriamente interessados em desenvolverem sua habilidade para criarem peças infantis, fico feliz em anunciar que eles são bem-vindos a participarem do Projeto de Desenvolvimento do Teatro Infantil, que eu já mencionei. Ele foi estabelecido para a finalidade específica de auxiliar pessoas com o tipo certo de talento, em termos práticos, para criarem peças adequadas e outros tipos de peças teatrais às nossas crianças. O Projeto administra seminários para dramaturgos, um programa de pesquisa para reunir materiais informativos e criativos para alimentar os dramaturgos, assim como um *Children's Drama Workshop* com um programa de treinamento em drama criativo e teatro infantil. Os novos roteiros de peças teatrais criados por dramaturgos que participam do projeto, como *The Perpetual Stone-Mill*, são testados através da produção com crianças na oficina.

Nesta palestra eu não esgotei o assunto. Eu apenas me concentrei em duas das áreas em que a oportunidade para dramaturgos pode ser encontrada na produção teatral para nossas crianças, porque eu considero isto mais útil do que abranger mais

coisas de forma irregular. A chance está aberta para eles adquirirem mais informações através do Projeto totalmente patrocinado para que a maior quantidade de pessoas possível possa se beneficiar dele num período experimental de dois anos. Mais detalhes podem ser obtidos escrevendo para o diretor do projeto no Instituto de Estudos Africanos<sup>3</sup>.

\*\*\*

**Efua T. Sutherland** (Morgue de nascimento) é dramaturga, poetisa e autora infantil ganense. Foi pesquisadora bolsista em literatura e teatro no Instituto de Estudos Africanos na Universidade de Gana. Nascida em 1924 na Costa do Cabo, estudou no *Teacher Training College* em Gana e depois no *Homerton College*, em Cambridge, no Reino Unido, e na Faculdade de Estudos Orientais e Africanos (SOAS) da Universidade de Londres. Quando voltou à Acra, Sutherland ajudou a montar a revista literária *Okyeame*. Também fundou o *Ghana Drama Studio* como oficina para escritores de literatura infantil, que logo tornou-se um local de treinamento para dramaturgos ganenses. Agora, ela é membra (*Writer's Workshop*) do Instituto de Estudos Africanos, na Universidade de Gana, em Legon. Fundou a Sociedade de Escritores de Gana, o Teatro Experimental de Gana e um projeto comunitário chamado de *Kodzidan* (Casa de Estórias). Foi uma figura influente no estabelecimento do teatro ganense moderno e ajudou a criar o estudo de tradições de performance africanas em nível universitário. Nas suas obras, Sutherland experimentou a contação de estórias e outras formas teatrais de tradições nativas de Gana. Suas peças transformaram convenções folclóricas africanas tradicionais em técnicas de teatro dramático modernas. Suas peças mais conhecidas

---

3 N.E.: Após a morte da autora em 1996, o Drama Studio da Escola de Artes Cênicas da Universidade de Gana recebeu seu nome, assim como o único Parque Infantil nomeado oficialmente na capital Acra. Sobre o escopo amplo da obra de Sutherland, veja James Gibbs (2000) e seu capítulo 74. Sobre o legado mais amplo da influência de Efua Sutherland, veja Anne Adams (2000); Anne Adams e Esi Sutherland-Addy (eds) (2007) e Kofi Anyidoho (2000b).

são *Edufa* (1967), baseada em *Alceste*, de Eurípides, *Foriwa* (1967) e *The Marriage of Anansewa* (1975). Vários dos seus contos podem ser descritos como poemas em prosa. *The Voice in the Forest*, um livro do folclore e dos contos de fada de Gana, foi publicado em 1983.





## CAPÍTULO 77

### “A MELHOR TRADIÇÃO CONTINUA”: CONSUMO DO PÚBLICO E A TRANSFORMAÇÃO DO TEATRO POPULAR NA GANA NEOLIBERAL<sup>1</sup>

JESSE WEAVER SHIPLEY<sup>2</sup>

*Nosso teatro africano precisa ajudar nosso povo a apreciar a realidade da sociedade em processo de mudança, pois apenas quando existe uma fusão completa entre a cultura e a política africanas que sua personalidade encontrará sua maior expressão.*

*- Kwame Nkrumah, Presidente de Gana, 1963*

---

1 N.E.: Este capítulo foi originalmente publicado em 2004 com o mesmo título pela Brill Press, em Leiden, como o capítulo 4 na antologia *Producing African Futures: Ritual and Reproduction in a Neoliberal Age*, editada por Brad Weiss (p. 106-140). Ele está reproduzido aqui, um pouco editado, com o consentimento generoso do autor e a gentil permissão da editora.

2 Este ensaio é dedicado à memória de Yaw Asare, roteirista teatral, professor e amigo. Agradeço à Fundação de Pesquisa Wenner-Gren e à Fulbright-IEE por financiar a pesquisa para este ensaio e ao Instituto Carter G. Woodson de Estudos Negros Americanos e Africanos na Universidade de Virgínia por financiar seu escrito. Quero agradecer aos meus sócios de pesquisa Kelvin Asare-Williams e Sarah Dorgbadze pelas suas contribuições para este projeto. Também gostaria de agradecer à concert party *Union* de Gana, ao Teatro Nacional de Gana e à Faculdade de Artes Cênicas da Universidade de Gana pelo seu apoio. Sou grato a Mohammed Ben Abdallah, John Collins, Nii Quaye Hammond, David Dontoh, Y.B. Bampoe, Samuel Otoo, Ice Water, Judith Opoku Boateng e Diana Kofitiah, em Gana, além de John Comaroff, Andrew Apter, Nancy Munn, Anne Maria Makhulu, Paul Liffman, David Donkor, Hanan Sabea, Reginald Butler, Wende Marshall e Jeff Fleisher, nos Estados Unidos, por contribuírem para esta pesquisa. Também quero agradecer a Jemima Pierre pelo seu rigor intelectual e seu apoio especiais.

No dia 31 de dezembro do ano 2000, o Teatro Nacional de Gana presenciou uma reviravolta extraordinária. A plateia, de mais de 1500 pessoas em pé, tinha vindo assistir a uma apresentação do *Key Soap Concert Party*. No entanto, a multidão impressionante impediu, pelo uso da força, que a apresentação começasse, atirando mesas e cadeiras no palco, entoando canções de protesto e até mesmo empurrando a polícia quando esta chegou. As pessoas estavam irritadas com uma mudança no formato da apresentação. *Concert party*<sup>3</sup> – um gênero teatral eclético da África Ocidental, que combina comédia, música, dança e teatro – tinha sido encenado, ao longo de boa parte do século XX, por grupos marginalizados, independentes e itinerantes. No começo da década de 1980, por diversas razões, a popularidade deste gênero começou a diminuir. Em 1995, a Unilever Ghana Limited<sup>4</sup> – uma subsidiária local da empresa multinacional Unilever PLC – juntamente com o Teatro Nacional, começou a patrocinar um novo programa chamado *Key Soap Concert Party* para promover a venda do seu sabão com o slogan “A Melhor Tradição Continua”. O programa semanal no Teatro, no centro de Acra, também passava na Televisão de Gana e levou a um renascimento nacional desta variedade de teatro. No entanto, o patrocínio da Unilever também levou a transformações na festa, tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Como indício destas mudanças, o Teatro Nacional começou a realizar uma competição anual chamada “Quem É Quem” para selecionar os melhores artistas da nação. No ano 2000, os organizadores decidiram realizar a competição ao longo de dois dias e, pela primeira vez, separaram as apresentações de

---

3 “*Concert party*” se escreve em letras maiúsculas quando se refere ao programa específico *Key Soap Concert Party* no Teatro Nacional. Uso letras minúsculas quando me refiro a “*concert party*” no sentido mais geral de um gênero teatral.

4 *Unilever Ghana Limited* é uma subsidiária da *Unilever Overseas Holdings Limited* e da *CWA Holdings Limited*, sendo que as duas são subsidiárias da Unilever PLC, incorporada na Inglaterra. A Unilever é uma empresa multinacional que tem uma grande variedade de produtos em Gana, inclusive alimento, higiene pessoal e itens de cuidados domésticos.

teatro dos comediantes. Quando o público chegou e descobriu que os comediantes altamente populares só se apresentariam no dia seguinte, ficou lívido. Quais são as condições que tornam uma mudança contínua, aparentemente pequena, no formato do teatro, motivo de uma comoção tão intensa?

A apresentação da *Concert Party* coincidiu com um momento de aumento da ansiedade política em Gana. Durante as décadas de 1980 e 1990, Gana tinha passado por reformas liberais abrangentes, alinhando-as em termos políticos e econômicos com os interesses de agências de auxílio internacionais e ideias ocidentais de democracia e capitalismo de livre mercado. Na véspera das finais do *Key Soap Concert Party* do ano 2000, anunciou-se que o candidato de oposição do Partido Patriótico Nacional (NPP) tinha derrotado o Congresso Democrático Nacional (NDC), que estava no poder, no segundo turno de eleições para presidente<sup>5</sup>. Uma culminação das reformas econômicas liberalizantes, as eleições simbolizaram, para muitos ganenses, novas possibilidades de liberdade política e prosperidade econômica. O Presidente que estava saindo, J. J. Rawlings, que tinha supervisionado estas transições, simbolizou a turbulência política do passado e muitas pessoas achavam que uma mudança no governo já deveria ter ocorrido há muito tempo. Gana, no entanto, nunca tinha passado por uma mudança de governo através de eleições desde sua independência, em 1957. A ansiedade do público começou a aumentar porque ninguém tinha certeza como Rawlings, um homem sabidamente temperamental, reagiria ao fato de votarem para o seu partido deixar o poder. Coincidentemente, esta apresentação ocorreria

---

5 As primeiras eleições presidenciais e parlamentares ocorreram no dia 6 de dezembro do ano 2000, em que houve seis candidatos a Presidente. Nenhum deles obteve maioria absoluta, apesar de J.A. Kufuor, do Partido NPP ter recebido a maior quantidade de votos, obtendo 46% dos votos válidos e o Vice-Presidente John Atta Mills do Partido NDC, que estava no poder, chegou em segundo lugar com 38%. Uma eleição em segundo turno ocorreu no dia 27 de dezembro do ano 2000 entre os dois candidatos mais votados. O resultado de que Kufuor tinha vencido foi anunciado no dia 30 de dezembro do ano 2000 e a posse foi marcada para 7 de janeiro de 2001.

com o aniversário da Revolução de 31 de dezembro de 1981, que originalmente tinha trazido Rawlings ao poder. Na manhã do dia 31 de dezembro, para a grande surpresa e para o grande temor do povo, os soldados marcharam pelas ruas de Acra comemorando a Revolução e afastando rumores de que Rawlings não sairia do governo pacificamente.

Com estes dramas políticos se aproximando, milhares de homens, mulheres e crianças, vestidos com suas roupas de festa, dirigiram-se ao Teatro Nacional para assistirem às finais da “Quem é Quem” Key Soap Concert Party. Quando os extremamente populares comediantes não apareceram, a plateia rapidamente ficou agitada. As pessoas começaram a gritar o antigo slogan dos comícios políticos, “não vamos nos sentar para ninguém!” Um rapaz me disse, com empolgação, quando ele veio para o lado do teatro onde estava: “Nós não vamos deixar eles nos enganarem! Nós viemos ver os comediantes!” Talvez se inspirando na atmosfera politicamente carregada no país, a multidão parecia se divertir com seu poder de moldar a situação. As pessoas gostavam que suas vozes estavam sendo ouvidas no meio de uma instituição tão característica do governo central quanto o Teatro Nacional. Então até mesmo quando vários dos comediantes mais populares foram chamados por telefone celular e finalmente apareceram no Teatro para se apresentarem, a multidão se recusou a cooperar. Esta polêmica aparentemente pequena de programação invocou sentimentos de poder individual e coletivo que as eleições recentes tinham despertado. A administração do Teatro, por outro lado, ficou indignada com a reação desrespeitosa da multidão. Conforme um organizador comentou com raiva enquanto observava os protestos, “eles vão ver o que nós lhes mostrarmos!” A polícia de choque chegou com uma demonstração de força, mas hesitou em reagir ao antagonismo da multidão, o que só aumentaria o problema. Empurrando umas às outras e gritando umas com

as outras tanto no palco quanto nos corredores do auditório, as pessoas e a polícia perseveraram no desconfortável equilíbrio entre a agitação contida e a violência real.

Este momento potencialmente explosivo se espalhou de uma forma relativamente significativa. A frustração da plateia com os organizadores da *Concert Party* ficou evidente em termos dos direitos dos consumidores receberem pelo que eles tinham pagado. Os líderes improvisados da multidão decidiram que a única solução era receber seu dinheiro de volta. Temendo um dano permanente ao Teatro, os funcionários concordaram em devolver o valor do ingresso a qualquer pessoa que quisesse ir embora. Num primeiro momento, a multidão ficou contente com o resultado. Lentamente, a maioria das pessoas fizeram uma fila nos corredores do Teatro para receberem o reembolso dos 10.000 cedi<sup>6</sup> que tinham pagado pelo ingresso e irem embora. Para o Teatro Nacional, no entanto, esta era apenas uma irritação pequena porque havia mais outras milhares de pessoas esperando do lado de fora do Teatro para encher novamente o auditório. Quando os protestantes repentinamente mudos saíram pela entrada dos bastidores e lentamente se dispersaram, os espectadores perceberam, de maneira anticlimática, que ao conseguirem receber seu dinheiro de volta, eles tinham negado sua causa e deixado vagos seus lugares como atores no palco nacional. As pessoas – que tinham revelado na sua breve sensação de poder da massa num local de autoridade estatal – ficaram totalmente esvaziadas. Individualmente, elas tinham vendido sua participação coletiva no evento. O que pareceu um direito do cidadão de entrar na esfera pública como parte de um coletivo, na verdade era um direito do consumidor de comprar uma voz por tempo limitado. Na verdade, tornou-se possível avaliar o valor apenas em termos das práticas abstraídas de consumo. Ao

---

6 Na época a taxa de câmbio era de aproximadamente 7.000 cedis “antigos” por 1 dólar americano ou 1 cedi de Gana.

realizar suas exigências, a multidão tinha se transformado da presunção de ser uma plateia nacional em indivíduos consumidores, que poderiam ser facilmente descartados e substituídos.

Este capítulo mostra que a cultura popular na África é um local crucial através do qual a economia política liberalizante e global se articula com as experiências de pessoas locais. Analiso a transformação do teatro da *concert party* de uma forma teatral rude, rural, independente e itinerante num programa centralizado, patrocinado comercialmente, no Teatro Nacional em Acra e na televisão estatal. Crucial para esta mudança foi o marketing da *concert party* – anteriormente considerada marginalizada e infame – como encarnação da cultura tradicional de Gana.

Eu argumento que este processo esclarece mudanças recentes no relacionamento entre o estado africano (pós-colonial) e uma economia política neoliberal em ascensão. O que se apresenta como um estado de celebração da cultura e da tradição nacionais deriva, na verdade, de uma complexa mistura de estado e interesses corporativos em que uma filial local de uma grande empresa multinacional vende sabonete através da apropriação e reconstituição do que descreve o “tradicional”. A identidade nacional é indexada através de instituições culturais do estado que, por sua vez, naturaliza os valores e as práticas do capitalismo liberal global. Neste sentido, a *concert party* torna-se um produto primário e se rearticula em termos das formas de valor equivalentes do mercado. Na verdade, o capital corporativo se apropriou do nacionalismo cultural para vender produtos primários, enfatizando formas de consumo individualizadas. No estado neoliberal, o nacionalismo cultural descreve tanto o assunto de consumo quanto o cidadão nacional. Esta revolta no Teatro Nacional, portanto, é um ponto de partida para entender que, apesar de a *Key Soap Concert Party* produzir espectadores como

cidadãos nacionais, esta sensibilidade coletiva é apropriada em termos de noções individualizadas de apresentação, observação e consumo. Desta maneira, artes populares e meios como a *concert party* têm implicações importantes para a maneira como os ganenses configuram seus relacionamentos para os movimentos e as ideologias transnacionais do capitalismo.

Ao longo do século XX, o teatro e a música populares na África incorporaram formas africanas e outras formas expressivas de outras partes do mundo – inclusive filmes hindus e de Hong Kong, o *afro-beat* nigeriano, o *jazz*, o *soul* e o *hip hop* americanos – oferecendo eventos de apresentação complexos através dos quais os povos locais se articulam com práticas e desejos estrangeiros e os reinterpretam. Estas formas populares foram meios pelos quais povos africanos colonizados se envolveram com ideias de agência política e lutas de libertação estrangeiras, como a independência da Índia e o movimento americano pelos direitos civis. Estudos recentes mostraram que a dialética dos meios de comunicação de massa, recepção da plateia e cultura popular oferece espaço para a expressão local, discordância, comentário e conflito<sup>7</sup>. Baseando-se nesta literatura, enfatizo, no entanto, que estas formas locais de expressão são continuamente reapropriadas, incorporando povos marginalizados a ideologias institucionais centralizadas (Kruger, 1992; Hebdige, 1988). Portanto, em última análise, enquanto formas culturais populares sustentam manifestações e criatividade locais, elas também estabelecem as condições através das quais se exerce o poder estatal e o global. Neste sentido, entendo a *concert party* como um conjunto de práticas, meios, espaços e discursos públicos que vinculou de maneira dialética povos e práticas locais a ideologias estatais e corporativas – da autoridade colonial à centralização estatal à economia política neoliberal. Através destas formas teatrais, identificações sociais locais são reproduzidas em

---

7 Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin (eds.) (2002); Kelly Askew e Richard Wilk (eds.) (2002).

relação à nação e ao mercado, assim como o tradicional e o moderno – como estas são entendidas localmente.

Boa parte dos escritos sobre a cultura popular na África posiciona “o popular” como mediando o relacionamento do povo local com (o que costuma aparecer na literatura como) formas pré-existentes do tradicional e do moderno<sup>8</sup>. No entanto, formas culturais populares não podem ser entendidas simplesmente como reflexos “autênticos” de consciência popular. Na verdade, formas expressivas como a *concert party* costumam proporcionar as condições nas quais o tradicional, o moderno e o popular são continuamente contestados e redefinidos localmente. Desta maneira, as ligações entre a *concert party* e a Unilever Ghana Limited são simplesmente a manifestação mais recente de como a cultura popular africana habita o espaço ambivalente entre ideologias alternadas de modernidade e tradição. Na verdade, a reprodução de determinadas práticas e determinados símbolos – neste caso, do teatro na *concert party* – como tradicionais estabelece as condições pelas quais as ideologias da modernidade são negociadas localmente.

### Mudança política e neoliberalismo

Rawlings e o Conselho Provisório de Defesa Nacional (PNDC) chegaram ao poder através de um golpe de estado no dia 31 de dezembro de 1981<sup>9</sup>. Invocando críticas de corrupção do governo e economia neocolonial, a “Revolução de Rawlings” iniciou programas marxistas e populistas para o progresso nacional. No

---

8 Veja Karin Barber (1987); Johannes Fabian (1998); Catherine Cole (2001).

9 Rawlings assumiu o poder pela primeira vez como líder do AFRC num golpe militar, no dia 4 de junho de 1979. O AFRC supervisionou a eleição do Presidente Hilla Limann e a implementação da nova constituição da Terceira República antes de entregar o poder ao regime democraticamente eleito em setembro de 1979. No entanto, Rawlings liderou outro golpe no dia 31 de dezembro, argumentando que o novo governo tinha estimulado ainda mais a corrupção e não tinha conseguido fazer nenhum progresso no desenvolvimento político e econômico da nação.



entanto, em 1984 Gana estava em apuros econômicos por causa de uma queda nos preços mundiais do cacau, da seca, da volta de mais de 1 milhão de ganenses da Nigéria e de uma sufocante falta de recursos financeiros. Diante destas crises, Gana apelou para o Banco Mundial e o Fundo Monetário Internacional (FMI) para obter apoio financeiro. Gana tornou-se um dos primeiros países – e possivelmente o mais bem-sucedido – a colocar em prática um Programa de Ajuste Estrutural (SAP). Em troca de auxílio financeiro, Gana concordou em abandonar suas posições políticas radicais e “liberalizar” suas políticas. Através da promoção de reformas de livre mercado, do estímulo do investimento estrangeiro e da privatização de empreendimentos estatais (Nugent, 1995, p. 109-12), a liberalização parecia para muitas pessoas tão bem-sucedida na promoção de uma classe média crescente quanto no desenvolvimento de infraestrutura e tecnologia. Ao longo das décadas de 1980 e 1990, ideias liberais do livre mercado foram consideradas a solução para os problemas econômicos de países africanos e se tornaram cada vez mais hegemônicas no discurso político e popular. Quando as críticas ao neocolonialismo desapareceram da discussão pública, no entanto, uma lacuna cada vez maior apareceu na medida em que uma pequena elite se beneficiou de oportunidades de negócios crescentes e se envolveu em modos globais de consumo, enquanto a maioria das pessoas era cada vez menos capaz de ganhar um salário decente. Desta maneira, a situação de Gana tem indicado as situações difíceis que os estados e os povos no mundo todo têm sofrido.

Num sentido geral, o neoliberalismo refere-se a formações políticas e econômicas e suas manifestações ideológicas, caracterizadas pelo recurso ao livre mercado global, à descentralização e à abstração de empresas estatais, à privatização de funções anteriormente atribuídas ao estado e à natureza transnacional cada vez maior de divisões de classe. Conforme isto implica, relações

econômicas locais não são mais mediadas principalmente através do modelo do estado-nação centralizado. Na verdade, o estado torna-se alinhado com interesses capitalistas em termos do seu apoio estrutural e ideológico para a privatização e descentralização, de uma forma que legisla sua própria marginalização. O estado torna-se “intrusivo e indesejável, a não ser na medida em que ele desregula e/ou protege forças de mercado” (Comaroff e Comaroff, 1999, p. 14). Conforme Coronil (1997, p. 382) argumenta no caso da Venezuela, a liberalização na década de 1980 significou que “o setor de negócios mudou seu foco do estado para o mercado. Mas esta mudança tinha ocorrido através do estado”. O livre mercado global se desenvolve apenas através de níveis elevados de manutenção por organizações estatais e internacionais e um apagão ideológico simultâneo desta “mão invisível” por trás do mercado.

No neoliberalismo houve uma fragmentação ideológica presente da nação e dos relacionamentos do estado com indivíduos e grupos dentro das suas fronteiras geográficas. Neste sentido, ideologias de nacionalismo e cultura nacional foram reapropriadas em termos de patrocínio corporativo e processos de consumo individualizado (Guss, 2000). Isto acarretou uma mudança dos interesses sociais supostamente coletivos do estado centralizado para a valorização de realização, progresso e consumo individuais. “Se a busca do progresso tinha sido anteriormente apresentada como o objetivo comum de uma coletividade unida, obscurecendo suas divisões internas, isso agora parece uma meta individual, intensificando a polarização crescente da nação” (Coronil, 1997, p. 385). O efeito da “crise do estado protecionista e a abertura da economia dividiram a nação em duas: uma classe superior ligada internacionalmente e seus associados locais [...] e uma maioria empobrecida, que inclui uma classe média cada vez menor” (Coronil, 1997, p. 383). Em Gana, estas mudanças afetam profundamente a

formação de imaginários nacionais uma vez que os ganenses estão continuamente ligados a ideologias e práticas globais através da emigração, mídia de massa, o movimento de produtos culturais e a penetração corporativa de fronteiras estatais, enquanto, ao mesmo tempo, sendo cada vez mais reduzido a esferas localizadas de influência.

Enquanto o neoliberalismo é indicativo de novas economias políticas globais, especificamente no contexto africano subsaariano, deve ser entendido em termos das suas continuidades com a economia política imperial britânica. As tentativas de Gana depois da independência em 1957 para fortalecer sua posição dentro do sistema econômico e político mundial foram seguidas por várias décadas de infortúnios econômicos e instabilidade política. Finalmente, a nação permaneceu à mercê de formas ocidentais de extração e exploração. O que se descreveu tantas vezes como o “fracasso do estado africano” também pode ser visto como a reafirmação das relações econômicas, culturais e políticas globais rotinizadas sob o colonialismo do começo do século XX e redespertadas no momento neoliberal.

### **Uma breve história da *Concert Party***

*Concert party* é um teatro de variedade, altamente adaptativo, encenado especialmente em idiomas Akan, que envolve comédia, música, dança, teatro e improvisação. A partir do final do século XIX, artistas africanos começaram a juntar tradições de performance díspares africanas, negras americanas e europeias. Os primeiros concertos tiveram grande influência do vaudeville e de apresentações de menestréis, dos filmes mudos de Al Jolson e Charlie Chaplin e peças da igreja missionária (Cole, 2001; Collins, 1994b, 1997, p. 7). No começo, as apresentações eram em inglês para plateias britânicas e da elite da costa africana. À medida que grupos começaram a viajar por toda a Costa do Ouro e se apresentar

para públicos mais da classe trabalhadora urbana e rural, eles começaram a usar cada vez mais idiomas locais, especialmente diversos dialetos de Akan. Cada vez mais os concertos passaram a ter mais características mais Akan, inclusive adotando uma estrutura narrativa com a figura central do charlatão popular de *Ananse the Spider*. Grupos de concerto profissionais nas décadas de 1930 e 1940 se desenvolveram em trios de performance que contavam com três personagens comuns: o Palhaço, o Cavalheiro e a Dama (Collins, 1994b). O Palhaço tornou-se o contador de histórias comediante inspirado, em grande parte, em Ananse. Devido à sua associação cada vez maior com grupos marginais, agricultores rurais e trabalhadores analfabetos, a *concert party* era considerada rude, de má reputação e um pouco perigosa, o que explicava a ambivalência com a qual os ganenses mais de elite passaram a considerá-la.

A partir da década de 1950, grupos de *concert party* – refletindo a rápida urbanização e a revolta social e política daquele período – evoluíram para grupos maiores com diversas personagens, apresentando narrativas complexas, baseadas em música (Cole, 2001). Em vez de bandas de metais e ragtime que os primeiros grupos tinham usado, o foco dos grupos da *concert party* passou a ser música *highlife* tocada por bandas de violão “repletas de provérbios” (Cole, 1997, p. 370) – apesar de outros tipos de música, como rumba, jazz e funk serem usados. A maioria dos grupos de concerto foi construída em torno de uma banda popular de *highlife* e seus dramas giravam em torno das músicas originais do grupo. Estes dramas ofereciam mensagens morais sólidas dentro das formas filosóficas e metafóricas de provérbios e narrativa Akan. A *concert party* tornou-se uma das principais formas sociais através da qual povos da classe trabalhadora se envolviam em questões de mudança política, mobilidade social, urbanização e pobreza – não através de comentário direto ou crítica, mas sim através de uma

mistura indireta e bem-humorada de estilos, símbolos, narrativas e personagens. Desta forma, estas apresentações acarretavam uma estética de separação, justaposição e ironia, incorporando as contradições de “modernidade” conforme elas eram contestadas e experimentadas localmente (Cole, 1997).

A partir do crescimento do movimento de independência no final da década de 1940 e durante todo o governo do primeiro Presidente, Kwame Nkrumah, esta forma teatral foi um veículo crucial através do qual a imaginação coletiva da nova nação foi forjada (Cole, 1997). Desta maneira, pessoas díspares marginalizadas foram incorporadas a formas centralizadas de poder. Depois da independência do domínio britânico em 1957, o governo do Partido Popular da Convenção (CPP) usou a *concert party* como parte do estado cultural de orientação nacionalista e propaganda partidária. Por exemplo, a Brigada dos Trabalhadores, uma organização estatal paramilitar, tinha vários grupos de concerto itinerantes. O governo também fornecia equipamentos para grupos independentes que, por sua vez, apoiavam o governo ao se apresentarem em comícios do partido<sup>10</sup>. Além disso, a noção de Nkrumah do “Gênio Africano” postulava que a cultura tradicional ganense e Africana deveria fornecer a base para a unidade nacional, a modernidade africana, e finalmente a libertação continental<sup>11</sup>. Na década de 1960, o Movimento Emergente do Teatro Nacional<sup>12</sup>

---

10 N.E.: No capítulo 14 desta antologia, Kwame Ninsin detalha como o governo do NDC organizou e subsidiou várias associações de pequenos comerciantes, artesãos e artífices itinerantes, cooptando dessa forma a sindicalização da mão-de-obra durante o estágio SAP do declínio econômico de Gana e antes dele.

11 N.E.: O discurso de Kwame Nkrumah com este nome está reproduzido aqui como o capítulo 49 deste volume.

12 No final da década de 1950, a dramaturga Efua Sutherland liderou o Movimento do Teatro Nacional e a tentativa intelectual de redescrever a *concert party* numa forma nacionalista que refletiria artisticamente uma modernidade realmente africana. O Movimento obteve sucesso parcial em termos de atração popular, apesar de ter moldado a história das artes cênicas e dramáticas de Gana, conforme pode ser visto nas obras de dramaturgos como Mohammed Ben Abdallah, Martin Owusu e Yaw Asare. Seu legado se reflete no desenvolvimento dos Abibigomma (literalmente traduzido do idioma Akan como “atores africanos”), um grupo teatral patrocinado pelo estado fundado por

fez uma experiência com a *concert party* como a base folclórica “tradicional” para o desenvolvimento de uma arte “moderna” autenticamente africana.

Apesar de a *concert party* ter permanecido popular ao longo da década de 1970, no começo da década de 1980 – simbólica do clima político e econômico neoliberal em desenvolvimento – ela sofreu uma queda brusca. A escassez de combustíveis, os toques de recolher e as crises econômicas impediram a vida noturna vibrante em áreas urbanas e dificultaram para os grupos de concerto alcançarem o interior. A eletrificação cada vez maior trouxe a televisão e a música gravada às áreas rurais, fazendo com que o teatro itinerante e seu espetáculo de luzes, fantasias e equipamentos musicais parecessem menos empolgantes. A proliferação das tecnologias da televisão e do vídeo também levou ao declínio da popularidade do entretenimento ao vivo<sup>13</sup>. Além disso, a popularidade cada vez maior de novas igrejas evangélicas substituiu de várias maneiras a *concert party* como forma de reunião social. Enquanto estas igrejas “carismáticas” se caracterizaram por um foco na realização e no sucesso individuais e a rejeição explícita da cultura da religião “tradicionais”, suas formas de culto se inspiraram implicitamente no entretenimento popular e em expressões da *concert party*, incluindo o uso de música evangélica e highlife, percussão e dança e encontros que duram a noite inteira em atmosferas teatrais ao ar livre.

---

Mohammed Ben Abdallah em 1983 e o conceito dos Abibigro, que delinea uma teoria do drama africano como teatro total, incluindo música, dança e teatro.

N.E.: Para mais das suas respectivas reflexões sobre drama e teatro, veja o capítulo 75, de Mohammed Ben Abdallah e o capítulo 76, de Efua Sutherland.

13 No começo da década de 1990, cineastas locais – muitas vezes se inspirando em expressões da *concert party* – começaram a produzir filmes ganenses de forma barata em vídeo e a distribuí-los por todo o país.

## Nacionalismo, consumo e apresentação no Teatro Nacional

O Teatro Nacional de Gana foi inaugurado no dia 30 de dezembro de 1992. Um prédio imponente de concreto e azulejo, destacando-se em meio a escritórios novos e bangalôs da época colonial no centro de Acra, o Teatro tem um auditório principal para 1500 pessoas e vários espaços para apresentações menores, galerias de arte e salas para ensaio. A intenção do Teatro foi “promover o desenvolvimento de expressões tradicionais de formas de arte contemporâneas e preservar as raízes, o crescimento e a variedade das formas artísticas que representam Gana moderno”<sup>14</sup>. Muitas pessoas na comunidade de artes de Gana consideravam o Teatro Nacional como a realização da visão nacionalista cultural de Nkrumah para usar as formas de arte ganenses para a unidade e o progresso da nação – e para povos africanos, de maneira mais geral<sup>15</sup>. Diante de políticas do governo de desinvestimento e privatização ordenada pelo Programa de Ajuste Estrutural, esta visão nacionalista cultural teve que lutar contra o financiamento estatal limitado e a ordem de tornar o Teatro Nacional autossuficiente em termos financeiros.

Quando o Teatro inaugurou pela primeira vez sua companhia residente de teatro, *The Teatro Nacional Players* começou a encenar peças africanas intelectuais, especialmente em inglês, voltadas para espectadores de elite. No entanto, eles tiveram dificuldade

---

14 “National Theater in Retrospect: An Overview of the First Four Operational Years 1994-1997,” Agosto de 1998, p. 12.

15 A ‘Revolução de Rawlings voltou a despertar críticas voltadas para o socialismo do neocolonialismo e do neoimperialismo que tinham se destacado menos durante os regimes militares da década de 1970s. Assim como o primeiro Presidente de Gana, Kwame Nkrumah, tinha feito antes dele, Rawlings argumentou que para criar uma nação africana sólida e independente, Gana precisava recriar suas estruturas políticas, sociais e econômicas firmemente nas tradições culturais africanas e ganenses. Diante disto, o governo tentou se afastar da influência econômica e cultural ocidental (Nugent, 1995; Herbst, 1993). Especialmente sob a tutela do Diretor da Comissão Nacional de Cultura, Mohammed Ben Abdallah, houve uma volta renovada para o Pan-Africanismo e o nacionalismo cultural ganense.

de atrair público, parcialmente devido ao alto preço dos ingressos, mas de maneira mais significativa porque a maioria dos ganenses desconhecia a prática de ir a um teatro formal, de estilo ocidental. Apesar de os diretores do Teatro quererem promover o que eram consideradas como artes africanas “modernas” e não comerciais, eles perceberam que precisavam atrair uma plateia popular mais ampla para obterem sucesso financeiro<sup>16</sup>. Eles adotaram uma abordagem pragmática para a programação, trazendo eventos que geram dinheiro, como conferências de negócios, exposições profissionais e shows populares. Eles também sentiram que, apesar de a *concert party* permanecer fora da esfera do entretenimento de elite aceitável, ela poderia ser adaptada ao teatro com estilo ocidental e, com o tempo, ajudar a “desenvolver uma cultura de teatro moderno” em Gana<sup>17</sup>.

Funcionários do teatro se reuniram com membros do sindicato da *Concert Party* para ajudarem a organizar o programa, apesar de muitos artistas inicialmente desconfiarem de trabalhar sob os auspícios de uma instituição estatal. De acordo com um artista, eles sempre tinham funcionado de maneira independente e não achavam que uma instituição estatal centralizada fosse o local mais adequado para atrair “seu tipo” de público. No entanto, eles precisavam de dinheiro e divulgação. Então, eles finalmente concordaram em se apresentarem. As primeiras apresentações da *concert party* no Teatro Nacional aconteceram no *Folk's Place Theatre*, pequeno e ao ar livre, do lado de fora do auditório principal. Apesar da presença de alguns dos artistas mais famosos<sup>18</sup>, eles não eram populares no começo e os organizadores não acharam

---

16 Correspondências particulares com o Diretor Artístico e Diretor Executivo do Teatro Nacional, membros da Diretoria do Teatro Nacional e membros da Comissão Nacional de Cultura, entre 1999 e 2001.

17 “National Theater in Retrospect: An Overview of the First Four Operational Years 1994-1997”, agosto de 1998, p.12.

18 Opiah (Sr. Y. B. Bampoe), A. B. Crentsil, e Araba Stamp, entre outros, atuaram nos programas iniciais.



que o programa sobreviveria. “As pessoas locais” que gostavam da *concert party* ficavam intimidadas com o enorme prédio do Teatro Nacional, no centro de Acra. Por outro lado, pessoas mais educadas, de classe média e de elite muitas vezes se achavam acima da linguagem obscena de apresentações desse tipo. Na verdade, muitos moradores urbanos viam a *concert party* como uma forma fora de moda de entretenimento rural “colo”<sup>19</sup>.

O Teatro Nacional continua a ter dificuldade para atender suas obrigações financeiras e, portanto, em fevereiro de 1994 seus diretores abordaram a Unilever Ghana Limited<sup>20</sup> com uma proposta para que ela patrocinasse o programa da *concert party*. A Lever Brothers – que mais tarde passou a ser a Unilever – começou a importar sabonete para a Costa do Ouro pela primeira vez na década de 1920<sup>21</sup>. Após a independência, em 1957, sua subsidiária local começou a produção em Gana dos seus produtos populares de higiene. No entanto, durante a década de 1980, que foi turbulenta em termos políticos, a produção parou por vários anos em função do embargo econômico e de problemas de comércio exterior<sup>22</sup>.

---

19 “Colo” é uma gíria vernacular para algo que lembra a época colonial era. Ela conota fora de moda, desatualizada e tola.

20 Na Unilever, o Gerente de Marca do Key Soap é responsável pela *Key Soap Concert Party* e por ligações com a agência de publicidade do Teatro Nacional e da Unilever, a Lintas Ghana Ltd. O Gerente de Marketing de Home Care (ou seja, produtos usados no cuidado com a casa) é seu superior e o Diretor de Marketing supervisiona toda esta operação.

21 O colonialismo e o aumento das missões europeias na África ocorriam ao mesmo tempo que a penetração corporativa, a introdução de mercadorias ocidentais e a promoção das formas e práticas sociais que estes produtos indexaram. Burke (1996) argumenta que havia um relacionamento íntimo entre o marketing e a venda de produtos de higiene no sul da África colonial e as formas em que estas mercadorias remodelaram desejos e necessidades locais em termos de noções ocidentais de consumo e modernidade. Higiene e limpeza tornaram-se aspectos explícitos de esforços coloniais e missionários britânicos para reformar órgãos africanos em termos de ideias racializadas ocidentais de civilização e subjetividade moderna (Comaroff e Comaroff, 1997; Burke, 1996). O sabonete passou a ser um símbolo central em torno do qual novas práticas e formas sociais de estar no mundo foram naturalizadas. No contexto da liberalização pós-colonial, a sabonete enfatiza as conexões históricas entre formas neoliberais e coloniais de transformação em mercadoria e reforma corporal, desigualdade política e econômica global e formas de personalidade individualizadas voltadas para a personalidade.

22 Apesar de a Unilever Ghana Ltd. ser uma subsidiária da Unilever PLC, ela tem autonomia relativa em termos da tomada de decisões local. A grande maioria dos seus funcionários é composta de ganenses, enquanto alguns europeus ocupam cargos gerenciais superiores e de especialistas.

A Unilever decidiu patrocinar a *concert party* como veículo de marketing para seu *Key Soap*<sup>23</sup>, de uso generalizado, para ajudar a reviver a popularidade do produto. Conforme um executivo da Unilever me contou, “O *Key Soap* passou a ser parte da tradição e da cultura de Gana. Faz parte da família neste país [...] Então ter um programa tradicional [como a *concert party*] se adapta bem com a imagem que os consumidores [têm] do *Key Soap*”.

Como aspecto fundamental do seu programa de marketing, a Unilever fez um acordo com a Ghana Broadcasting Corporation (GBC) para televisionar o programa. Esta exposição nacional na mídia rapidamente popularizou o show e ele passou a ocorrer no auditório principal do Teatro. Muitos artistas, que no começo estavam incertos sobre atuarem no Teatro, ficaram mais empolgados quando perceberam o prestígio e a publicidade que poderiam ser ganhos ao aparecerem na televisão nacional. A mudança da *concert party* de vilas rurais para um local urbana central iniciou a transformação do seu status marginalizado num outro mais prestigioso e cosmopolita, especialmente através do prestígio institucional do Teatro Nacional e da televisão. Conforme afirmou uma publicação oficial do Teatro Nacional, “A tradição da *concert party* que estava morrendo [...] foi revivida e transformada num sucesso de bilheteria e num programa de TV popular”<sup>24</sup>. O público começou a vir ao programa parcialmente para que seus amigos e sua família os vissem na televisão. Na verdade, a *concert party* ganhou um novo ar de respeitabilidade e apelo cruzado, atraindo tanto a classe trabalhadora quanto um público mais elitista.

---

23 O *Key Soap* é um sabonete amarelo pálido vendido em barras de aproximadamente 30 centímetros ou em peças menores é usado para lavar roupas e louças assim como para a higiene pessoal.

24 “National Theater in Retrospect: An Overview of the First Four Operational Years 1994-1997.” Documento do Governo, p. 17.

## **O renascimento da *Concert Party*: publicidade, televisão e mudança formal**

A ideia da Concert Party é procurar e atrair o consumidor ao usar abordagens de palco integradas para alcançar comunicação total com o grupo que se tem como alvo<sup>25</sup>.

A *concert party* no Teatro Nacional foi transformada em termos das metas da Unilever, ideias de teatro “respeitável” e as estruturas do televisionamento. A Unilever e o Teatro Nacional mantiveram os elementos centrais e formais que tinham passado a definir a *concert party* como gênero distinto como o uso de uma atuação não naturalista específica e técnicas de encenação e o uso predominante de idiomas Akan. Estas características formais incorporaram a sensibilidade familiar “autêntica” do gênero da *concert party*, ao mesmo tempo em que permitiram que outras mudanças fundamentais ocorressem. Desta forma, as metas de publicidade e formação de marca da Unilever para o *Key Soap* se sobrepujam, ainda que de maneiras contraditórias, com a necessidade do Teatro Nacional de produzir formas de arte ganenses com apelo popular em nome da cultura nacional e da produção de plateias compostas de espectadores modernos.

Para as plateias, as cenografias para as apresentações deixam claro o novo relacionamento entre a Unilever e a *concert party*. As apresentações giravam em torno de uma barra gigante de Key Soap amarelo pendurado sobre o palco com “Key Soap” escrito na lateral, que sempre aparecia com destaque na retransmissão pela televisão. Os cenários variavam, mas eles sempre incluíam caixas e logotipos do Key Soap. Muitas vezes, os artistas usavam barras de Key Soap como objetos cênicos ou as mencionavam no diálogo.

---

25 Entrevista com executivo da Unilever, Abril de 2001.

A Unilever instalava até mesmo quiosques de vendas no saguão do Teatro durante algumas apresentações.

Também ocorreram outras mudanças estruturais. No passado, quando um grupo itinerante mais velho de *concert party* saiu em turnê por vilas e áreas urbanas remotas, ele montava um palco improvisado e começava a se apresentar tarde da noite com várias horas de música e dança antes do começo das apresentações de comédia e teatro. As apresentações eram eventos ruidosos e carnavalescos, envolvendo muita música e improvisação, muitas vezes avançando até as primeiras horas da manhã. Televisão e teatro formal, no entanto, exigiam padrões mais rígidos de formalização, roteiro e programação do que as apresentações itinerantes na área rural. Em contraste, para promover uma atmosfera familiar respeitável, a *Key Soap Concert Party* no Teatro Nacional começava pontualmente às 2 horas da tarde aos domingos, a cada quinze dias, o que atraía os frequentadores após a igreja.

No novo formato no Teatro Nacional, música, teatro e comédia passaram a ser altamente regimentados e separados uns dos outros<sup>26</sup>. Os programas começavam com uma rápida apresentação musical, depois um comediante se apresentava por 15 minutos e finalmente mostrava-se o esquete teatral, limitado rigorosamente a 45 minutos. Estas restrições permitiam que os shows fossem facilmente editados para caberem em segmentos televisivos de uma hora. O Teatro Nacional organizava a apresentação ao vivo e a GBC gravava o programa no Teatro Nacional. No entanto, a Unilever e a Lintas Ghana Limited – uma agência de publicidade

---

26 N.E.: Conforme vários artistas antigos reclamavam, os dramas no Teatro Nacional não eram suficientemente musicais e eram voltados demais para o diálogo. Collins (1997) referiu-se à *concert party* como “forma de ópera popular” em que as narrativas baseiam-se em torno da música. No Teatro Nacional, os grupos usavam uma banda genérica da casa com quem eles não ensaiavam e assim, a música não era integral para a atuação. Além disso, as rotinas dos comediantes e as peças dramáticas dos grupos eram completamente separadas e a música tornou-se um acompanhamento periférico para os dois. [Collins sobre a *concert party* e outros gêneros populares de Gana constituem o capítulo 78 neste volume.

privada contratada para fazer a propaganda do Key Soap – mantinha controle direto sobre cada faceta, editando as imagens brutas, acrescentando as propagandas do Key Soap adequadas e entregando as fitas para a GBC transmitir. Ao editar as imagens para a televisão, um assistente de produção da Lintas me disse,

A [Unilever] corta na edição partes de cenas irrelevantes que não estejam na narrativa em si. Palavrões que não são bons para a audiência da TV e para crianças também são cortados. Tudo que aprimora diretamente a imagem do programa e se concentra no Key Soap é incluído.

Aos olhos dos telespectadores, a GBC e o Teatro Nacional estavam sustentando uma forma de arte tradicional em nome da cultura nacional e da tradição africana. Com algumas exceções definitivas – especialmente novelas da África do Sul, dos Estados Unidos e da América Latina, como *Egoli*, *Sunset Beach*, *The Bold and the Beautiful*, e *Esmerelda* – os telespectadores ganenses tendiam a preferir programas locais, que eles sentiam que eram mais diretamente relevantes para as suas vidas. A *Key Soap Concert Party* era uma programação local que atraía espectadores em todas as divisões de classes, reforçando identificações culturais nacionais. No entanto, estes símbolos de cultura nacional eram definidos pelas necessidades publicitárias do Key Soap e o controle cada vez maior da Unilever sobre o programa.

### **Tomada de comando corporativo**

À medida que a *Key Soap Concert Party* tornou-se mais popular, começou a haver um ressentimento cada vez maior por parte de membros do Sindicato da *Concert Party* em relação ao acordo entre o Teatro Nacional e a Unilever. O Sindicato reclamava que as duas partes tinham negociado os contratos financeiros sem o insumo

dos artistas. A Unilever pagava o Teatro por todos os aspectos do programa, inclusive as taxas dos artistas, prêmios, televisão e equipes de apoio do teatro e manutenção do complexo, enquanto o Teatro lidava diretamente com os artistas e com a administração do programa. Indicativo do controle corporativo cada vez maior, não se dizia nada aos artistas e então, conforme um membro mais velho do Sindicato afirmou, “de repente o programa tinha se tornado *Key Soap Concert Party*”. Ele continuou,

gradualmente, à medida que o pacote de patrocínio cresceu, o papel do Key Soap também cresceu junto com ele e penetrou em todas as nossas atividades. Gradualmente, o Key Soap passou a ser um elemento inseparável da *concert party*.

A Unilever não apenas queria que sua marca estivesse associada com o programa, mas também queria que o Key Soap estivesse integrado com cada aspecto do programa. Apesar de não ser obrigatório os artistas debaterem os benefícios do Key Soap como parte das suas apresentações, ao fazerem isso os artistas ficariam “de bem” com os patrocinadores, tornando mais provável eles serem contratados para outros programas da Unilever. Alguns artistas continuaram a se apresentar, mas se recusaram a mencionar o Key Soap. Outros pararam de participar do programa em vez de colocarem em risco sua integridade artística e sua independência financeira. Um artista de destaque afirmou numa entrevista particular,

Não podemos nos ver escrevendo peças para encenarmos e mencionarmos o Key Soap nela só porque falaram para fazermos isso. Ela [a Unilever] não deve mandar incorporar alguma coisa na minha peça ou não me colocará no palco... Uma vez que a *concert party* for comercializada ao ponto em que ela

[a Unilever] ordene o que deve ser encenado, então isso deixa de ser arte. Torna-se apenas um apêndice da entidade corporativa.

Grupos mais novos e desconhecidos estavam especialmente dispostos a ganharem reconhecimento ao serem mostrados na televisão e, conseqüentemente, estavam dispostos a atuarem por menos dinheiro e a fazerem propaganda do Key Soap. O Teatro Nacional e a Unilever se comprometeram a promover estes artistas para minimizarem o efeito do conflito cada vez maior entre os artistas mais estabelecidos e o programa. Por exemplo, um jornal local promoveu a *Key Soap Concert Party* citando um artista que “manifestava sua gratidão à administração do Teatro e à Lever Brothers por tornar possível para alguns deles usarem seus talentos divinos de maneira econômica”<sup>27</sup>.

No começo de 1997, as tensões entre o Sindicato da *Concert Party* e a *Key Soap Concert Party* chegaram ao ponto crítico quando o Sindicato percebeu que estava recebendo menos de 20% do dinheiro do patrocínio dado ao Teatro Nacional. Os artistas sentiam que seus talentos estavam sendo explorados por interesses corporativos e estatais. Do ponto de vista dos funcionários do Sindicato, o programa foi iniciado para revitalizar a forma de arte da *concert party* e dar apoio financeiro aos artistas.

O Teatro Nacional ficou entre sua confiança no financiamento da Unilever e os interesses dos artistas. A meta de longo prazo do Teatro era promover a *concert party* como uma base viável e popular para atrair plateias de teatro. Seus representantes argumentavam que o Teatro estava sobrevivendo com dificuldade, o Sindicato não apreciava as despesas com produção e que eles não tinham condições pagar mais aos artistas. O Sindicato da *Concert Party*

---

27 “Bishop Bob Okalla – Man of the Moment” *People and Places*, 27 de março de 1996.

sentia que eles estavam sendo explorados e decidiu boicotar o programa.

Esta polêmica colocou em risco a imagem da *Key Soap Concert Party* como tradicional, que se baseava nos famosos grupos de concerto e era a base da campanha de marketing do Key Soap, assim como a promoção estatal de programação cultural nacional. O Teatro acabou conseguindo convencer vários artistas famosos a criarem o grupo *Efirite Concert Party* (literalmente traduzido a partir do Akan, *efirite* significa “em mantendo a tradição”), que fazia publicidade para o Key Soap, ao mesmo tempo em que mantinha o ar de autenticidade da *concert party* tradicional. Para criar um novo sentido de tradição sem a maioria dos artistas famosos, o Teatro Nacional compensou ao promover novos artistas e reestruturando o programa.

À medida que novos artistas passaram a ser reconhecidos nacionalmente através da televisão, a Unilever começou a usá-los para outros fins. Desde o começo do século XX, autoridades e missionários coloniais britânicos, assim como empresas (Burke 1996), usavam cinema, teatro e outras formas itinerantes de entretenimento como ferramentas educacionais para alcançar grandes públicos. Neste contexto, sob o programa *Direct Consumer Contact* (DCC), da Unilever, grupos teatrais, comediantes e músicos do Teatro Nacional passaram a viajar pelo país, promovendo produtos a consumidores potenciais. A *Efirite Concert Party* atuava em áreas que falavam o idioma Akan e outros grupos foram contratados para atuarem em áreas que falavam outros idiomas locais, inclusive Ewe, Ga e Hausa, no país inteiro. Estas apresentações eram planejadas para levarem em consideração diferenças linguísticas e culturais na estratégia de marketing. O Teatro Nacional, juntamente com os grupos, criou peças que giravam em torno de produtos da Unilever, que anunciavam seus



produtos de higiene e alimentares sob a rubrica de programas de educação rural. A abordagem da Unilever à educação cívica através do teatro popular baseava-se no relacionamento da *concert party* com provérbios africanos e contos de moralidade. Neste sentido, o teatro era usado, de acordo com um artista,

para ensinar as pessoas a usarem produtos selecionados da Lever [...]. Através do teatro [nós] ensinamos as pessoas a usarem Pepsodent [pasta de dente], Key Soap e Blue Band [margarina] e o que eles podem fazer por você.

Uma peça, por exemplo, contava a estória da tia de uma criança acusada de bruxaria porque o menino estava perdendo peso rapidamente. Quando a criança comeu a margarina Blue Band e recuperou sua saúde, eles perceberam que o problema não era bruxaria, mas uma dieta fraca. Os organizadores da Unilever consideravam esta peça duplamente educativa porque explicava tanto os benefícios nutricionais da Blue Band quanto que a ideia de bruxaria não é “real”.

Durante estas apresentações, vans cobertas com pinturas coloridas de imagens da Unilever e repletas de pasta de dente Close-up e Pepsodent, Key Soap, caldo de carne Royco, margarina Blue Band e vários outros produtos acompanhavam para venderem seus produtos para os habitantes das vilas. Para estimular as vendas iniciais, estas vans vendiam itens abaixo do preço que eles geralmente custariam no mercado. Apesar de os preços serem altos para pessoas vivendo em áreas rurais, o espetáculo de (o que eles viam como) artistas urbanos e cosmopolitas da televisão fazendo um show ao vivo, ajudou a convencê-los da necessidade de comprarem estes produtos e as pessoas costumavam atacar as vans depois das apresentações.

Com o público reconhecendo cada vez mais novos artistas, o Sindicato da *Concert Party* acabou ficando sem nenhum poder de barganha. A Unilever e o Teatro Nacional tinham ganhado controle institucional sobre o gênero, suas particularidades e valências sociais. No passado, “*concert party*” tinha se referido a um gênero musical e teatral descuidado ou a grupos de atuação específicos dentro dele. No final da década de 1990, ela se aplicava apenas ao programa do Teatro Nacional e seus desdobramentos que, por sua vez, mudaram a maneira em que o gênero agora era concebido de maneira popular. Alguns artistas reconheceram que *Key Soap Concert Party* tinha se tornado sinônimo do gênero e que, às vezes, voltavam ao Teatro Nacional por necessidade econômica<sup>28</sup>. Muitos artistas foram deixados sem nenhum meio financeiro ou estrutural para atuarem. Enquanto o Teatro Nacional, por necessidade financeira, estava em dívida com seu patrocínio empresarial, os artistas da *concert party* tornaram-se funcionários corporativos *de facto* que só podiam se apresentar através da legitimação institucional da Unilever.

### Produzindo e regulamentando tradição

*Cultura e tradição passam a ser as principais palavras operacionais. Temos que observar como o usuário potencial [do Key Soap] vive sua vida – com o principal grupo alvo sendo as classes baixa e média [...]*<sup>29</sup>.

---

28 “Cultural Splash” foi um programa da *concert party* encenado no Arts Centre, em Acra de 1997 a 1999 contando com a presença dos artistas da *concert party* que tinham saído do Teatro Nacional. Ele foi administrado pela Bristman Advertising Company e patrocinado pela ABC (Accra Brewery Company). O espetáculo foi gravado e mostrado na TV3, a primeira estação privada de televisão em Gana, estabelecida por uma empresa da Malásia, em 1996. De acordo com vários dos artistas envolvidos, quando o patrocínio acabou, a administração começou a ter problemas e o programa foi cancelado.

29 Entrevista com Gerente de Marketing da Unilever, abril de 2001.

A *Key Soap Concert Party* recontextualizou as apresentações musicais como marcadores nostálgicos do local e do tradicional dentro de espaços modernos universalizantes do Teatro Nacional e da televisão. Desta maneira, a campanha de marketing da Unilever produziu e manteve as ligações entre tradição, *concert party* e Key Soap. Especificamente, o que passou a ser visto como práticas artísticas tradicionais tornaram-se sinais de autenticidade. Neste sentido, através de mudanças na *concert party*, a Unilever tentou regular o que era tradição e que tipo de imagens e identificações de marca estas produziriam. Os interesses da Unilever correspondiam com as metas do Teatro Nacional de educar e estimular as pessoas que vão ao Teatro Nacional apesar de que, novamente, estas pessoas foram prescritas em termos de meios corporativos. Apesar das transformações regulamentadas da *concert party*, no entanto, as ideias prescritas de tradição tornaram-se articuladas de maneiras complexas e nem sempre produziram os efeitos supostos.

Para a Unilever, patrocinar uma forma local popular proporcionou à empresa a imagem de uma instituição benevolente e responsável. Numa entrevista para o jornal, um executivo afirmou que “a empresa estava orgulhosa de estar intimamente associada com o programa da *Key Soap Concert Party*, que pretendia estimular a revitalização das formas de arte locais da nação”<sup>30</sup>. Inicialmente, o mote do Key Soap era “A Tradição Continua”. Ao explicar o raciocínio para isto, um Gerente de Marketing da Unilever me disse,

Queríamos encontrar um jeito em que o Key Soap fosse diferenciado dos outros produtos concorrentes no mercado. Uma característica peculiar do Key Soap é o fato de que [...] ele já atendeu as necessidades dos seus avós. Ele foi repassado às suas mães. E agora eles estão usando.

---

30 “Bishop Bob Okalla – Man of the Moment”, *People and Places*, 27 de março de 1996.

No entanto, depois de várias polêmicas amplamente divulgadas, em que organizações cristãs criticavam instituições religiosas africanas tradicionais<sup>31</sup>, a Unilever percebeu que “tradição” podia ter tanto conotações positivas quanto negativas no discurso local. Os executivos de marketing estavam ansiosos para não ficarem associados com o que muitos ganenses cristãos de elite consideravam os aspectos prejudiciais e superados da “tradição”, como a bruxaria e o sobrenatural. Ao longo destas linhas, o mote mudou para “A *Melhor* Tradição Continua” para indicar que o Key Soap é tradicional, mas apenas no sentido positivo e nostálgico do termo.

Na verdade, a Unilever não queria que o Key Soap parecesse fora de moda e conservador. Ela percebeu que a autenticidade que se ganhava em função da sua associação com a *concert party* também poderia atrair a imagem “colonial” de pobreza rural e atraso que o gênero da atuação tinha tido. Portanto, o programa foi remodelado em termos do que ela considerava como as exigências das plateias atuais. Um Executivo da Unilever explicou:

Nós queremos fazer de tal forma que as pessoas considerem o programa relevante. O Key Soap é visto como tradicional [...]. É bom ser tradicional, mas se quisermos assegurar a estabilidade do Key Soap [no mercado] então teremos que modernizá-lo.

---

31 Especificamente, os templos de Trokosi na região do Volta passaram por escrutínio nacional e internacional em 1999-2000 quando foram acusados, inicialmente por organizações cristãs internacionais, de perpetuarem um sistema em que as mulheres eram dadas como escravas para atender a padres nos templos. Algumas pessoas na imprensa pediram a abolição do que se descrevia como práticas antiquadas inadequadas para a época “moderna”. Outras argumentaram que estas instituições tradicionais estavam sendo vistas fora do contexto e que estas práticas sociais e religiosas africanas estavam recebendo discriminação por grupos cristãos que estavam tentando a base cultural da vida africana. Num sentido geral, este debate público refletiu discursos de tradição e modernidade desde a época colonial e muitas outras controvérsias recentes em que práticas sociais “tradicionais” entraram em conflito com formas sociais, políticas e religiosas supostamente “modernas”. Desta maneira, muitos ganenses veem a tradição de uma forma ambivalente, muitas vezes sentindo que sua herança africana está em conflito com formas contemporâneas de bem-estar no mundo.

Teremos que fazer de uma forma com que a geração mais jovem não o considere como algo para a geração mais velha, mas algo com o qual eles conseguem se associar [...].

De acordo com esta visão, a Unilever e o Teatro Nacional começaram a regulamentar os assuntos usados nas apresentações. As antigas apresentações do festival muitas vezes se concentravam no humor étnico e religioso, além de temas sexuais e sobrenaturais, inclusive aqueles que envolvessem bruxaria e padres “fetichistas”. Elas tinham criado rotinas extravagantes com personagens usando fantasias estranhas que representavam criaturas espirituais, como Sasabonsom (diabo da floresta), demônios em forma de cobra e fantasmas. Os organizadores da *Key Soap Concert Party* tentaram fazer com que os grupos limitassem rotinas fantásticas, profanas ou sexuais, além de estereótipos étnicos e religiosos. O Teatro Nacional e a Unilever queriam promover o que seria considerado uma atmosfera familiar mais cristã e genérica. De acordo com um funcionário do Teatro Nacional afirmou, eles desestimulavam a ideia de que o mundo espiritual fosse culpado por preocupações do “mundo real” ao não mostrarem estes fenômenos. Eles também evitavam abordar questões relacionadas ao islamismo porque, apesar de o sul de Gana ser de maioria cristã, eles tinham medo de provocar conflitos entre cristãos e muçulmanos do norte do país. Um funcionário da Unilever explicou que eles não queriam que as apresentações “deixassem as pessoas contra a *concert party* ou a marca. Tanto quanto possível, nós queremos manter uma posição neutra”. Esta “neutralidade”, no entanto, descreviam formas específicas de estar no mundo associado com o consumo que, através da autorização estatal da GBC e do Teatro Nacional, eram retratadas em termos de identificação nacional.

A partir da temporada do ano 2000, o Teatro Nacional e a Unilever começaram a prescrever temas específicos para

apresentações, como gravidez na adolescência, educação sobre AIDS, saneamento e a importância de eleições pacíficas que eles consideravam relevantes para a vida contemporânea, educacional e não polêmicas. A Unilever e seus consultores criativos decidiam os temas para os programas e funcionários do Teatro os explicavam aos grupos que, em seguida, criavam apresentações em torno destas mensagens. Antes de uma apresentação, grupos ensaiavam várias vezes com funcionários do Teatro Nacional para aprimorarem sua peça musical em termos de padrões de produção profissionais, tema, estrutura narrativa, profanidade, adequação e limite de tempo. Neste sentido, as apresentações eram regulamentadas formalmente para proporcionar um entretenimento “neutro” e socialmente relevante. Por exemplo, como o ano 2000 foi um ano eleitoral, a Unilever proclamou que eles queriam “pregar uma mensagem de paz” através das apresentações. O grupo teatral vencedor na competição “Quem É Quem” para o ano 2000 foi o *Adikanfa Concert Party* que encenou uma peça chamada *Oman Ba Pa* (Bom Cidadão), que descrevia um menino que era um bom cidadão na sua cidade natal e no final se beneficiava das suas boas ações.

Estas tentativas de regulamentar as apresentações, no entanto, deixaram plateias reclamando que a antiga *concert party* tinha sido mais dinâmica, empolgante e relevante para suas vidas, enquanto a *Key Soap Concert Party* foi obviamente controlada e previsível. Na verdade, apesar de a transmissão pela televisão e o Teatro Nacional terem trazido uma sensação de respeitabilidade e popularidade renovada à *concert party*, muitos espectadores acharam que ela não gerou a mesma empolgação das apresentações mais antigas. Diante disso, o Teatro Nacional começou a se concentrar na concorrência entre diferentes grupos e comediantes para gerar interesse. Pouco depois do estabelecimento do programa do Key Soap, uma série de shows competitivos quinzenais, chamada

“Quem É Quem”, começou a ocorrer anualmente para escolher o melhor grupo teatral e o melhor comediante individual. Em cada apresentação, vários jurados – acadêmicos, artistas, ou figuras públicas famosas – comparavam os diversos grupos teatrais e comediantes, baseando suas avaliações num conjunto de critérios, inclusive até que ponto o grupo seguiu os temas sugeridos e se eles ficaram dentro dos limites de tempo estabelecidos<sup>32</sup>. Os artistas recebiam taxas fixas para se apresentarem, apesar de que, no final do ano, os vencedores também recebiam prêmios em dinheiro e oportunidades de se apresentarem em todo o país e no exterior. Um artista mais velho foi irônico ao afirmar que a *concert party* agora tinha se tornado um “negócio competitivo [...]”. A popularidade derivada de ser um campeão significa que sempre que a Lever precisar de uma apresentação [lançar novos produtos] ela o chamará”. Neste sentido, a transformação da *concert party* em mercadoria proporcionou um espetáculo de competição mediado institucionalmente.

A avaliação de apresentações baseava-se na prescrição institucional em vez de nas informações da plateia. Muitas vezes, os espectadores no Teatro Nacional expressavam veementemente a discordância deles em relação às decisões dos jurados. Muitas vezes havia acusações de julgamento injusto e tendencioso para favorecer grupos que tinham o apoio do Teatro Nacional. Por exemplo, um grupo musical mais velho com sede na cidade de Kumasi veio se apresentar na competição “Quem É Quem”, de 1999. Seu estilo lembrava dos grupos itinerantes mais antigos e

---

32 Para as finais da *Key Soap Concert Party* do ano 2000, os critérios eram Tema: cinco pontos, Humor: cinco pontos, Clareza de Linguagem: três pontos, Relevância das Canções: cinco pontos, Fantasia: dois pontos e Tempo: cinco pontos. Os comediantes que passassem de 15 minutos perderiam pontos, enquanto os grupos de teatro eram penalizados quando passavam de 45 minutos. Recentemente, o branqueamento da pele feito por artistas foi usado como uma forma de desviar das suas pontuações. Enquanto algumas pessoas consideraram isto como um comentário social positivo pela Unilever, outras viram como uma forma de a empresa promover seus próprios produtos de higiene relacionados com a pele (correspondência, David Donkor).

a multidão gritou fascinada quando sua apresentação começou. O grupo começou com três artistas parecidos com menestréis cantando e dançando, lembrando o estilo dos trios antes da independência trios. A narrativa da sua peça incluiu muitos desvios e antigas canções *highlife* e não se concentrou em questões sociais educacionais, como a Unilever tinha sugerido. Por causa destes desvios, da estrutura narrativa fraca da sua peça e do fato de que sua apresentação estourou o limite de tempo, ele recebeu uma pontuação baixa e foi eliminado da competição. A multidão reagiu gritando em protesto enquanto deixava o auditório decepcionada.

A importância cada vez maior na década de 1990 de igrejas evangélicas em Gana tornou a moralidade cristã central para a *Key Soap Concert Party* e suas transformações. Várias igrejas populares – especialmente Kristo Asafo e Missão Cristo Para Todos – patrocinavam grupos musicais inicialmente em função da publicidade que a televisão oferecia. A importância cada vez maior dos esquetes de comédia – promovida, especialmente, pela popularidade de dois comediantes, Nkomode e o Bispo Bob Okalla – foi instrumental na alteração do foco do gênero do estilo mais antigo de shows de variedade ecléticas voltados para a música para as apresentações de comédia facilmente segmentadas, vendidas e televisionadas. Na verdade, os comediantes como artistas individuais começaram a desempenhar um novo papel central, parcialmente como reflexo do aumento de pregadores evangélicos como figuras nacionais públicas. Ghana Boy, um comediante jovem e conhecido, por exemplo, descreveu explicitamente a afinidade entre as rotinas dos comediantes e os sermões dos pastores. Ele achava que sua comédia ensinava lições morais aos seus espectadores, apesar de muitas vezes isso ocorrer através de contos indecentes. Numa apresentação, ele descreveu um rapaz que adorava fumar maconha e fazer sexo. Um dia, ele se trancou no quarto para fumar e, infelizmente, sua casa pegou fogo. Ele



tentou pedir ajuda mas, como ele estava alto, ele foi entendido de maneira errada e ele morreu queimado. Apesar de a lição moral explícita ser que se você usar drogas e for promíscuo você pagará o preço, a maneira bem-humorada de descrever esta tragédia evocou muitos aplausos da plateia jovem e mostrou as contradições entre prescrição moral oficial e a vida cotidiana. Desta maneira, o comediante como pastor também ressoava com as figuras mais antigas do Coringa e do charlatão Ananse, mostrando todos os ângulos de uma questão e deixando os espectadores imaginando qual era o relacionamento pretendido entre uma mensagem direta e suas críticas.

Na verdade, apesar das regulamentações institucionais, nem sempre as apresentações eram voltadas para os desejos dos patrocinadores corporativos. Ao longo do seu desenvolvimento, a *concert party* foi caracterizada por sensibilidades estéticas contraditórias ou subversivas – muitas vezes proclamando ideias específicas enquanto ao mesmo tempo as minavam, abrindo, assim, espaço para revelar contradições sociais e políticas (Cole 2001, 1997). Diante disto, às vezes os artistas anunciavam o Key Soap ou abordavam os temas sociais estabelecidos pela Unilever, mas muitas vezes o efeito era irônico e contraditório em relação às finalidades da Unilever.

Por exemplo, o Bispo Bob Okalla, um comediante favorito da Unilever que costumava incluir anúncios nos seus esquetes cômicos, começou sua apresentação nas finais do “Quem É Quem” de 1999 elogiando o Key Soap enquanto ele subia no palco e se direcionava à plateia. [Aplauso] “Obrigado! Vocês fizeram a coisa certa. Vocês estão dizendo que engordei”. Okalla, um homem excepcionalmente alto e esguio, virou de costas revelando que suas calças de terno esfarrapadas estavam cheias de travesseiros fazendo com que seu traseiro se projetasse de uma forma exagerada e cômica. A multidão

explodiu de rir quando ele proclamou, “Obrigado. Tudo isto se deve ao Key Soap. Se ele o patrocinar e você for para a América, você também engordará”<sup>33</sup>. Ao mesmo tempo em que promovia o produto dos patrocinadores, este esquete também destacava as ironias do consumo de mercadorias e das formas de personalidade que eles acarretam. Na superfície, estes produtos pareciam ser associados com riqueza, caráter externo e modernidade. No entanto, a justaposição irônica de viagem e sucesso com a evidente ilusão de gordura e da roupa esfarrapada revelou as promessas do Key Soap, na melhor das hipóteses, como contraditórias.

### **Espectadores: recepção do teatro e da televisão**

*[...] Eu achei que fosse uma daquelas apresentações teatrais que nunca se tornaria popular, direcionada para o público rural*<sup>34</sup>.

Esta seção analisa como a *Key Soap Concert Party*, tanto no Teatro Nacional quanto na televisão, direcionava os espectadores para padrões uniformes de consumo, enquanto ao mesmo tempo reproduziam distinções de classe, étnicas e urbanas-rurais (Bourdieu 1984), através das diversas práticas de organização espacial, recepção dos espectadores e a política de marginalidade e inclusão/exclusão<sup>35</sup>. A recepção da *Key Soap Concert Party* pode ser entendida como um conjunto de práticas, discursos e espaços em que diversas *plateias* se apresentavam – no sentido de Austin<sup>36</sup> – produzindo de forma dialética sujeitos de consumo

---

33 Comediante Bispo Bob Okalla, 1º de janeiro de 2001, finais do “Quem É Quem” da *Key Soap Concert Party*. Traduzido a partir do idioma Akan por Emma Agyei Darko.

34 “Bishop Bob Okalla – Man of the Moment,” *People and Places*, 27 de março de 1996.

35 Conforme teorias de prática argumentaram (Bourdieu, 1977, 1984; Comaroff, 1985; Hanks, 1996), práticas (corporais, situadas) são centrais para a ação comunicativa que, ao serem encenadas, produzem dialeticamente os termos através dos quais se vive as subjetividades. Neste sentido, o assunto “se produz no espaço e também produz esse espaço” (Lefebvre, 1974, p. 170).

36 Austin (1962) argumenta a favor de mudar de considerar o idioma como prática referencial concebendo-o como ação social (Bauman e Briggs, 1990). Isto permite explorações da natureza

ordenados hierarquicamente, ainda que sob a rubrica de cidadania nacional. Neste sentido, práticas de consumo centralizadas, tanto de tradições teatrais embaladas quanto de produtos de higiene, estavam associadas com identificações “modernas” de elite, enquanto a “tradição” e os deslocamentos em relação ao centro indexava filiações étnicas de classe inferior. Este deslocamento de pessoas marginalizadas do centro, no entanto, acabou reforçando seu desejo de “modernidade” e suas formas de consumirem a subjetividade, incorporando-as nas próprias ideologias que estruturaram sua marginalidade.

### **O Teatro Nacional: visão centralizada**

Promover a *concert party* no Teatro Nacional envolvia uma tarefa dupla: por um lado, estimular os espectadores a se interessarem por programas locais que muitas vezes eles achavam que estavam abaixo deles e, por outro lado, educar plateias da classe trabalhadora em práticas de visão burguesas adequadas e os usos de espaços centralizados e institucionais. A *Key Soap Concert Party* juntou estes espectadores da elite e da classe trabalhadora enquanto, ao mesmo tempo, reforçou suas diferenças. Na verdade, estas diversas plateias usaram a *concert party* para colocarem em prática suas ideias diferentes do que significava ser moderno no contexto do estado ganense contemporâneo e do livre mercado global. Conforme afirmei, a maioria dos ganenses da classe trabalhadora via o teatro formal como um privilégio de elites e expatriados. Por outro lado, eles conheciam “concert”. A *Key Soap Concert Party* moldou plateias da classe trabalhadora num público que vai ao teatro que se identificava dentro de espaços burgueses não diferenciados, como o Teatro Nacional. Ao “modernizar” a

---

atuante do significado. Para Austin, a apresentação de um ato de locução é a apresentação de um ato “de dizer alguma coisa, ao contrário da apresentação de um ato de dizer alguma coisa”. (Austin, 1962, p. 99-100)

*concert party* e trazê-la para a localização central do Teatro Nacional, ele passou a ser um local que permitia que pessoas marginalizadas se imaginassem como “modernas”. Ao contrário, ao criarem a *concert party* como uma forma “tradicional” dentro de instituições “modernas”, as elites conseguiam valorizá-la nostalgicamente como parte da sua herança, considerando-se, assim, como modernos, em oposição. Plateias de elite, que depreciaram as apresentações da *concert party* como antiquadas, mas que gostavam de formas “modernas” mais explicitamente ocidentais de entretenimento, frequentaram o programa quando ele ganhou prestígio através da sua associação com a autoridade institucional da televisão, a Unilever e o Teatro Nacional. As práticas de tornar mercadoria – tanto do entretenimento teatral quanto de produtos de higiene – incluíram estas diversas plateias nacionais dentro de ideias liberais de consumo e o papel de indivíduos na esfera pública nacional.

A maioria dos espectadores da *Concert Party* era composta de pessoas jovens da classe trabalhadora de áreas pobres em torno de Accra, apesar de uma quantidade cada vez maior de elites de classe média e educadas ter passado a frequentar o programa e a vê-lo na televisão. Para ganenses da classe trabalhadora de Acra, além daqueles que viajavam desde as áreas rurais para frequentarem o programa, a *Key Soap Concert Party* era um evento através do qual os frequentadores podiam desfrutar do espetáculo do que eles consideravam modernidade. Muitos frequentadores de Acra vinham de áreas pobres da cidade como Nima e Jamestown, assim como bairros de periferia, como Adenta e Teshie-Nungua. Ganenses mais jovens da classe trabalhadora, vestidos na última moda urbana, desfrutavam do espetáculo da *Concert Party* como um evento social especial. Para eles, ir ao Teatro Nacional era uma ocasião para ver e ser visto, para apreciar os espaços monumentais do Teatro repleto de obras de arte africanas modernas, para relaxar e apreciar o domingo à tarde como tempo para lazer (burguês).

Algumas pessoas vinham de tão longe quanto a cidade de Cape Coast para assistir às atuações. Outros que vinham a Acra a trabalho ou em visitas curtas faziam questão de ir à *Key Soap Concert Party*.

Um motorista na casa dos 30 anos, da cidade central de Kumasi, explicou que ele adorava assistir à *Concert Party* na televisão, então que ele visitou Acra ele fez questão de vir ao Teatro Nacional para ver pessoalmente. Uma garota Ewe de 13 anos de idade veio a Acra vinda de uma pequena vila na região do Volta para trabalhar durante as férias escolares. Ela não falava muito inglês e apenas entendia um pouco de Akan. No entanto, ela veio ao Teatro Nacional com sua irmã mais velha, uma costureira que vivia em Acra e já tinha ido ao programa antes. Para ela, o evento era empolgante, ainda que um pouco opressivo. Ela não estava especialmente interessada nas apresentações específicas, mas sim no efeito do evento como um todo, pessoas usando vestidos sofisticados e os espaços imponentes do centro de Acra e do próprio prédio do Teatro Nacional, que antes ela só tinha visto na televisão.

No entanto, apesar do fato de que muitos ganenses pobres começaram a frequentar a *Key Soap Concert Party*, para outros o Teatro Nacional ainda representava um local de elite onde eles não eram bem-vindos – não apenas porque o preço dos ingressos era proibitivo, mas porque, como instituição social, ele era estrangeiro para eles. Especialmente durante apresentações populares, grandes grupos de crianças e adolescentes, assim como comerciantes e trabalhadores que não tinham condições de pagarem pelos ingressos, criavam espaços não intencionais carnavalescos de socialidade do lado de fora do teatro. Eles ficavam intimidados e não conseguiam “ler” o espaço moderno do teatro ou se moverem através dele de maneiras socialmente adequadas apesar de a *concert party* ser supostamente “a forma popular de entretenimento. O Teatro Nacional passou a representar urbanidade, caráter

cosmopolita e modernidade. Assim, o ato de ser excluído dele produziu ressentimento e frustração, assim como desejo de acesso aos símbolos e práticas de “modernidade bem-sucedida”. Neste sentido, a política de exclusão operava para reforçar identidades marginais baseadas em classes e suas existências em relação a marcadores de posições de elite. Este é um jeito em que formas hierárquicas de personalidade associadas com o estado neoliberal foram reforçadas.

Por outro lado, para frequentadores de elite, a *Key Soap Concert Party* invocava um senso de familiaridade e nostalgia pelo passado rural. Porém, no contexto moderno e urbano do Teatro Nacional, os ganenses da classe média podiam, ao mesmo tempo, se distanciar do que se consideravam estilos de vida rudes e antigos ao definir estas práticas dentro de uma noção vinculada e concretizada da cultura tradicional. Neste sentido, a cultura tradicional tornou-se uma coisa para ser circunscrita e vista como uma performance, um espetáculo de um mundo passado, não mais uma coisa para ser vivida, mas em vez disso lembrada de maneira nostálgica. Para acrescentar prestígio aos programas altamente visíveis em torno do Natal e do Ano Novo, figuras públicas populares foram convidadas e receberam lugares na frente do auditório. Cada vez mais, à medida que famílias e casais de classe média começaram a frequentar, usando roupas ocidentais mais conservadoras ou modas africanas contemporâneas, inclusive vestidos de renda nigerianos e camisas estampadas ganenses, elas viram no Teatro Nacional um local de exibição de lazer (Kruger 1992), uma prática associada com a vida moderna urbana e com a posição da classe de elite.

Os espectadores eram uma parte central das apresentações da *Concert Party*, tanto para o espetáculo ao vivo quanto para sua transmissão pela televisão, mas não necessariamente da forma participativa dos grupos itinerantes mais interativos. Estar

na plateia no Teatro Nacional tinha mais a ver com ser visto do que com se envolver ativamente com outros espectadores ou artistas. Muitas pessoas vinham à apresentação para serem vistas na televisão quando o programa fosse transmitido. Era uma chance para as pessoas locais realizarem práticas burguesas desconhecidas consideradas de elite, representar formas modernas de personalidade e de ficarem visíveis diante do aparato de mídia moderno. Portanto, para ganenses da classe trabalhadora e para aqueles que estavam subindo de nível social, esta visibilidade era um sinal de entrada no mundo moderno, uma forma de serem reconhecidos, exibidos publicamente através de meios modernos e, assim, assegurados como participando das práticas da modernidade.

Nas apresentações no Teatro Nacional, atores e espectadores eram rigidamente regulamentados tanto em termos espaciais quanto temporais. Conforme descrevi, os artistas seguiam estritamente apresentações ensaiadas e cuidadosamente cronometradas. Assentos fixos no auditório faziam com que a plateia ficasse voltada diretamente para o palco, que elevava e isolava os artistas dos espectadores. A disposição do auditório desestimulava, mas não eliminava, interações entre os espectadores e os artistas, além de ação entre os espectadores, como cantar e dançar. Por outro lado, apresentações itinerantes mais antigas eram caracterizadas pelo improviso e pelo desvio. Estes grupos montavam palcos e cenários improvisados em complexos de casas, pátios abertos, ou prédios comunitários e envolviam uma participação mais explícita da plateia. As apresentações eram continuamente remodeladas de acordo com insumos da plateia e com as especificidades de cada novo local e cada nova plateia. Os espectadores apreciavam estes shows como eventos semelhantes a festivais, focados em dança e música. Conforme um espectador antigo me disse, parte da graça da *concert party* antiga era sair para pegar alguma coisa para

beber, voltar e perguntar a algumas pessoas num banco perto de você o que tinha acontecido. A *Key Soap Concert Party*, por outro lado, indexou um tempo e um espaço genéricos, voltados para o consumidor.

### **Televisão: exibição dispersa**

*Apesar de termos começado com o palco, o verdadeiro alvo era [...] o espectador/consumidor de fora, cuja preferência deve ser solicitada e encenada usando a opção relevante do meio televisivo para alcançar um público mais amplo<sup>37</sup>.*

Na época de liberalização, os meios eletrônicos, em vez do estado, têm se tornado os “agentes de homogeneização” mais centrais e poderosos da África<sup>38</sup>. Para a *Key Soap Concert Party*, a televisão foi fundamental para a circulação e a recontextualização de símbolos e práticas (Spitulnick, 1996) que produzem públicos e identificações distributivos e dispersos. Conforme isto implica, precisamos entender as particularidades de como formas diferentes de meios de comunicação e sua recepção (Spitulnick, 1996) produzem dialeticamente plateias e no diálogo com ideologias corporativas e estatais. Neste caso, a presença tanto de plateias de teatro quanto da dispersão relativa de telespectadores operam em conjunto para rearticular relações de inclusão/exclusão incorporadas em identificações nacionais e de classe que, no final das contas, são reproduzidas como subjetividades consumidoras.

As câmeras de televisão passaram a ter um papel ativo e participativo na apresentação. A equipe de câmeras da GBC usava três câmeras: uma configurada para mostrar o plano geral no

---

37 Entrevista com executivo da Unilever, abril de 2001.

38 Veja Guss (2000, p. 92), Rowe e Schelling (1991) sobre sociedades das Américas Central e do Sul.



fundo do auditório, uma na plateia, logo abaixo do lado esquerdo do palco e uma efetivamente no palco, abaixo do lado direito. A presença evidente da câmera e do *cameraman* no palco enfatizava todo o evento como uma apresentação contínua em que a linha entre quem estava atuando e quem estava observando era tênue. Conforme isto implica, o papel da plateia como parte do espetáculo era fundamental para a apresentação ao vivo e para sua transmissão pela televisão. A presença da plateia em si, portanto, tornou-se uma parte fundamental da transmissão pela televisão. Durante as apresentações, as câmeras costumavam mostrar um panorama da plateia e, na edição da fita, suas reações ao show eram cortadas com planos reversos da ação no palco. Assim, as reações da plateia ao vivo passaram a ser uma parte fundamental da apresentação conforme o telespectador a experimenta. Então a transmissão pela televisão fez com que estar no evento – ou na plateia ou no palco – se tornasse um ato de participação. Alguém que fosse assistir à *Key Soap Concert Party* e se sentasse na plateia poderia mais tarde ser saudado pelos seus amigos depois que a apresentação fosse ao ar: “Ei Chah-lee<sup>39</sup>, você apareceu na TV, eu o vi na *Concert Party!*” Ao ver uma apresentação – e quando os outros observam que você estava vendo – os espectadores estavam participando ativamente de atividades de lazer, ou seja, práticas destrutivas associadas com formas neoliberais e individualizadas de personalidade.

Ao contrário, apesar do prestígio social cada vez maior da *concert party*, muitos ganenses educados e aqueles que aspiram a pertencer à classe de elite, não iam à concert party por *medo* de serem vistos lá. Várias pessoas formadas na universidade me disseram que gostavam do programa, mas que não queriam que outras pessoas as vissem na televisão por medo de serem ridicularizadas como sem educação e retrógradas com insultos do

---

39 “Charley” é uma expressão no vernáculo que costuma ser usada como chamamento na família para amigos e conhecidos, especialmente por parte de rapazes.

tipo “ei, garoto da vila”! Algumas nem queriam admitir que assistiam na televisão, mas então faziam isso na privacidade das suas casas.

Para os pobres, tanto rurais quanto urbanos, o ato de assistir à *Key Soap Concert Party* pela televisão era mais uma prática comunitária. Muitas vezes existem apenas poucas televisões num bairro ou numa vila – localizadas num quiosque de abastecimento, num salão de cabeleireiro, num bar, ou no quintal ou sala de uma família relativamente rica. Aqui, as pessoas se juntam para assistirem aos espetáculos favoritos, jogos esportivos e filmes, tanto locais quanto estrangeiros. Nestes espaços públicos e semipúblicos, vários rádios e televisões ficavam ligados ao mesmo tempo, cada qual dominando uma área específica. Alguém poderia ver parte de um programa enquanto comprava comida na beira da estrada e depois andar várias centenas de metros até um bar para ver e discutir outro pequeno trecho do programa com outras pessoas. Nestes contextos, os programas da *Key Soap Concert Party* estimulavam conversas sobre assuntos específicos nas áreas de política, viagem ou esportes. Num sentido geral, a presença e o conhecimento do *show*, assim como sua invocação e sua recirculação de símbolos, frases e imagens novos e conhecidos marcavam os espectadores como participantes de um público nacional. Estas plateias difusas e marginalizadas se identificavam com a natureza “tradicional” do gênero da *concert party* e das referências sociais contemporâneas nas apresentações e foram excluídas do acesso aos privilégios das identificações de elite “modernas” e atividades de lazer individuais indexadas pelo consumo de teatro (e sabonetes).

Uma apresentação cômica no ano 2000, que foi televisionada logo antes das eleições presidenciais demonstra brevemente meu argumento. Para começar seu número, um comediante dançou Adowa, uma dança Asante que todos os ganenses conhecem. No

entanto, como parte dos gestos sutis com as mãos desta dança “tradicional”, ele incluiu um movimento com o polegar apontando para baixo que, nos meses recentes, tinha passado a simbolizar o slogan de campanha, *Asee ho*<sup>40</sup>, para o candidato presidencial de oposição pelo NPP, J. A. Kufuor que, significativamente, era ele próprio um Asante, ao contrário do Presidente Rawlings, um Ewe, que estava de saída. No bar local em Acra onde eu estava assistindo a este programa, os espectadores, especialmente homens da classe trabalhadora foram imediatamente provocados para discussões calorosas sobre mudança política, rivalidade étnica e o papel de empresas como a Unilever em apoiar ou contribuir para as condições econômicas desesperadoras da nação. A indeterminação parecida com a de um charlatão da intenção do comediante em usar este gesto manual político e sutil – e os possíveis papéis do Teatro Nacional e da Unilever em aprovarem ou censurarem sua execução – aumentou ainda mais sua eficácia em gerarem polêmica. Desta forma, plateias dispersas foram incluídas em questões relevantes em termos nacionais como as provocadas neste debate. A identificação nacional foi difusa através da mídia de massa e as manifestações privatizadas e descentralizadas do estado. Estes espectadores participaram numa esfera pública nacional, apesar de ser uma delineada pela interpenetração de política étnica e estadual, as distinções de classe que os excluíram do Teatro e, no final das contas, a autorização empresarial do discurso político e cultural.

Num sentido geral, então, o fato de pessoas marginalizadas assistirem à televisão tanto dentro de Acra quanto de locais mais remotos geograficamente em todo o país, reforçou simultaneamente suas identificações com espaços e práticas centralizados

---

40 “Asee ho” pode ser literalmente traduzido como “Lá embaixo”. Ele se referia ao fato de o nome de Kufu Or aparecer embaixo da cédula de votação e pedia que os eleitores marcassem seus nomes “lá embaixo” para elegê-lo. Isso também tem conotações obscenas. Esta frase e o gesto associado a ela costumavam ser usados frequentemente em espaços públicos especialmente pelos jovens para indicarem sua filiação política tanto de maneiras bem-humoradas quanto sérias.

e sua exclusão deles. Mais especificamente, isso reforçou desejos para centros simbólicos imaginados – neste caso o Teatro Nacional, o consumo de entretenimento de lazer e produtos da Unilever, ao mesmo tempo em que enfatizou a exclusão/deslocamento contínuos dos espectadores destes centros. O fato de a *concert party* ser um gênero com o qual as pessoas se identificavam tanto significava que seu movimento de apresentações rurais para o Teatro Nacional trazia pessoas marginalizadas em contato com práticas individualizadas de visão e consumo. No reconhecimento contraditório da sua identificação com um centro nacional imaginário, mas de uma distância dele, os telespectadores da *Key Soap Concert Party* foram reforçados como sujeitos marginalizados enquanto ao mesmo tempo foram incorporados às estruturas difusas do estado neoliberal descentralizado e sua ideologia concomitante de consumo individualizado.

## Conclusão

Este estudo examinou alguns dos processos dialógicos através do qual o consumo, a transformação em mercadoria e posições de assunto associadas com a economia política neoliberal, entram em espaços locais e os remodelam. A *Key Soap Concert Party* voltou o público para padrões uniformes de consumo, reproduzindo cidadãos nacionais ao mesmo tempo que sujeitos de consumo. Conforme tentei mostrar, a descentralização e a privatização de empresas estatais e a valorização do livre mercado se expressaram como uma indistinção das linhas entre estruturas e interesses estatais e corporativos, entre discursos de consumo e identificação nacional. Através de diversas práticas, espectadores no teatro e telespectadores foram invocados como consumidores modernos e homogêneos, enquanto, ao mesmo tempo, diferenças de classe, étnicas e urbanas-rurais foram reinscritas. O que está em jogo, em última análise, é entender os processos em alteração através dos quais forças político-econômicas

globais – desde a época colonial até o presente – envolvem povos e práticas locais. Expresso de maneira global, o neoliberalismo articulou-se em termos profundamente locais.

\*\*\*

**Jesse Weaver Shipley** atualmente leciona no Haverford College, na Pensilvânia e é ex-diretor de Estudos Africanos no Bard College. Recebeu seu diploma de doutorado em antropologia sociocultural da Universidade de Chicago. Sua pesquisa se concentra em Gana e na recente religião africana da diáspora, na economia política pós-independência, na cultura popular, nos direitos humanos essenciais, na sexualidade, na raça, na mediação eletrônica, no cinema e no espaço urbano. Seu primeiro livro, *Speaking of Freedom: Performance and Public Authority in 20<sup>th</sup> Century Ghana*, explora a transformação da autoridade pública da política estatal em instituições privadas ao longo do século XX através do surgimento social e histórico da cultura pública em Acra, Gana. A obra analisa como os artistas ao longo de gêneros multimídia – incluindo cerimônia política pan-africanista, charlatões contando estórias, novelas de televisão e pregação carismática – se produzem como confiáveis aos olhos da população urbana de Acra. O projeto do seu segundo livro, *Living and Preaching the Hiplife: Afro-Cosmopolitanism and Moral Mediation in Ghanaian Popular Culture*, analisa o surgimento da música popular “Hiplife” e como a apresentação reflete a mudança na natureza da subjetividade econômica política para africanos jovens. “Hiplife” combina *hip hop*, *scratching* e o lirismo do *rap* com formas mais antigas de música popular (*highlife*, narração de estórias e oratória política e proverbial). Em 2007, lançou um documentário de longa-metragem chamado *Living the Hiplife*, distribuído pelo Third World Newsreel. Exibido em diversos festivais internacionais de cinema na Europa, África e América do Norte, o filme se concentra nas esperanças econômicas e nos sonhos musicais de

jovens ganenses à medida em que eles confrontam as realidades de raça, patrocínio empresarial e mudança política.

## CAPÍTULO 78

### ALGUMAS RAZÕES PARA ENSINAR MÚSICA POPULAR AFRICANA NA UNIVERSIDADE<sup>1</sup>

*E. John Collins*

Neste capítulo falo sobre a música popular de Gana com alguma referência à dança e ao teatro populares também. Por popular quero dizer estilos de apresentação comerciais, encenados e profissionais que surgiram inicialmente nas áreas urbanas e litorâneas de Gana no final do século XIX como uma fusão transcultural de elementos artísticos locais e importados.

Tratarei especificamente das diversas razões pelas quais os estudos da música popular são importantes nas faculdades e universidades de Gana. Isto ocorre apesar do fato de que, por muito tempo, tanto em universidades ocidentais quanto africanas, houve alguma resistência inicial ao ensino da música popular, uma vez que ela foi considerada efêmera demais, trivial demais e

---

<sup>1</sup> N.E.: Este capítulo foi originalmente ilustrado com slides e apresentado como a palestra de posse como professor pleno no Grande Salão, Universidade de Gana, em Legon, 17 de novembro de 2005. A versão original está disponível no site da *Scientific American*, em: <<http://www.scientific-african.org/scholars/jcollins/info72>>. Aqui ela aparece levemente editada.

de um status baixo demais. Esta atitude resultou em grande parte de noções elitistas importadas de belas artes no que diz respeito à natureza não intelectual, inconsequente e de curta duração da música popular em comparação com “obras sérias e imortais” dos grandes mestres.

Este elitismo convencional foi composto por ideias marxistas importadas. A principal influência duradoura e ampla foi a Escola de Frankfurt alemã<sup>2</sup>, que via a cultura da música popular e o entretenimento de massa como um passatempo frívolo ou “sedativo” usado por governos para exercerem controle hegemônico sobre suas populações ao desviar as massas em dificuldade de uma realização plena da sua exploração e do seu problema econômico.

Durante a década de 1960, esta atitude negativa em relação aos estudos de música popular e cultura popular no ocidente gradualmente começou a mudar através das obras de Antonio Gramsci (1971), Raymond Williams (1974), Stuart Hall (1979/1981) e do Centro de Estudos Contemporâneos na Universidade de Birmingham, sendo que todos reconheceram que a música popular, assim como a música folclórica anterior, representava uma voz legítima do povo e que, portanto, podia projetar ideais contrários à hegemonia que criticassem governos.

No contexto de universidades ganenses, a primeira prova de um interesse cada vez maior da universidade em estudos de apresentações populares foi descrita na obra pioneira dos palestrantes universitários Efua Sutherland, Professor K. N. Bame, e Professor Atta Annan Mensah, durante a década de 1960, sobre a música *highlife* e a *concert party* associada e no ensino da guitarra *highlife* “palmwine” por Kwaa Mensah, desde o final da década de 1980 – primeiro na Universidade da Costa do Cabo e depois em Legon. Depois, em 1995, comecei a introduzir a música popular

---

2 Isso incluiu Theodor W. Adorno (1944) e Herbert Marcuse (1964).



africana no Departamento de Música em Legon e, em 1997, estes tornaram-se oficiais através da reestruturação dos cursos que o Professor Willie Anku realizou<sup>3</sup>. Em 1995, também comecei a dar aulas de guitarra *highlife* em Legon – e, depois disso, a universidade empregou T. O. Jazz e agora Ebo Taylor para lecionarem guitarra. Quando comecei a lecionar em 1995 tinha apenas 10 estudantes de guitarra, mas agora são quase 100 por semestre.

Antes de me voltar para os vários benefícios dos estudos de música popular, vou contar-lhes uma anedota que meu pai, o falecido E. F. Collins<sup>4</sup>, do Departamento de Filosofia em Legon, sobre a atitude negativa nesta universidade na década de 1950 em relação a artistas de *highlife* – especialmente a bandas de guitarra itinerantes e artistas de *concert party* considerados bêbados livres e felizes. Como resultado do desdém geral da academia por esta música grosseira “do arbusto”, sempre que os estudantes organizavam um baile de fim de semestre eles empregavam bandas de dança com mais prestígio, como *Tempos and Black Beats* para entretê-los. Felizmente, um pequeno grupo de palestrantes, inclusive o Professor Nketia, Ephraim Amu, meu falecido pai e Robert Sprigge,<sup>5</sup> do Departamento de História, apreciava a música de bandas de guitarra e formou a Sociedade de Música Africana, que organizava noites especiais na Faculdade Achimota para grupos de *concert party* como os de Onyina, E. K. Nyame e Yamoah. Por sua vez, isto influenciou alguns estudantes, como o famoso filósofo Professor Kwasi Wiredu<sup>6</sup>, que tornou-se um guitarrista *palm-wine*

---

3 N.E.: Anku agora é Diretor da Faculdade de Artes Cênicas na Universidade de Gana. Suas contribuições à teoria da música africana aparecem no capítulo 79 desta coletânea.

4 N.E.: E.F. Collins ajudou a começar o Departamento de Filosofia em Legon, em 1952 e participou do primeiro conjunto, de Oxbridge e Londres, a presidi-lo.

5 Robert Sprigge tocava piano de vez em quando para a banda de *highlife* Red Spots na década de 1950 e também escreveu um artigo influente sobre *highlife* para o periódico do Instituto de Estudos Africanos da Universidade, chamado *Music in Gana* (1961).

6 N.E.: A contribuição de Kwasi Wiredu para esta antologia aparece como o capítulo 60.

adepto e Kojo Donkor que, apesar de se tornado um diplomata, continua a ter uma carreira na música *highlife* até hoje.

Hoje as coisas são muito diferentes da década de 1950 e, conforme será discutido de forma relativamente extensa neste capítulo, os estudos de música popular e teatro agora fazem parte do currículo da universidade de maneira sólida e são relevantes para áreas acadêmicas tão diversas como sociologia, ciências políticas, história, comunicações de massa, as ciências de desenvolvimento econômico, estudos das diásporas africana e negra e estudos sexuais.

No entanto, permita-me iniciar esta visão geral do valor de sustentar a música popular como assunto de estudo no ensino superior, voltando-me primeiramente para como esses estudos estão ajudando o Departamento de Música da Faculdade de Artes Cênicas na Universidade de Gana, em Legon.

### **No departamento de música: aspectos práticos do mercado de trabalho e da paisagem sonora de Gana**

Com o declínio do ensino formal de música nas escolas de segundo grau desde a introdução do Sistema JSS/SSS no final da década de 1980 e com o crescimento do setor de entretenimento comercial desde a década de 1990, é necessário que estudantes de música desenvolvam novas áreas de especialização para trabalho e emprego. Estas novas áreas incluem trabalho relacionado com música popular relevante para oportunidades de emprego contemporâneas, estações de rádio FM, sindicatos de música e órgãos de direitos autorais, estúdios de gravação digital, gestão de música e agências de promoção, bandas de igrejas evangélicas, empresas de filme e vídeo e música relacionada ao setor turístico em expansão de Gana e ao lucrativo mercado africano internacional e de “música mundial”.

Em segundo lugar, a análise musical que estudantes do Departamento de Música precisam realizar como parte do seu trabalho de curso foi baseada principalmente no estudo de partituras de músicas ocidentais – assim como transcrições de música tradicional e música de arte de Gana. Transcrições de canções de *highlife* ganenses também podem ser usadas com esta finalidade. Como nossos estudantes não tinham acesso a um caderno de partituras de música *highlife*, em 2004 completei esse caderno, com o auxílio dos compositores de música *highlife* Oskarmore Ofori, Art Benin e Ebo Taylor – e com algum auxílio financeiro do Setor de Negócios Públicos da Embaixada dos Estados Unidos.

Em terceiro lugar, em 1997, pela primeira vez o Departamento de Música de Legon adquiriu instrumentos e formou-se uma banda *highlife* na universidade para treinar estudantes em habilidades de apresentação, composição e arranjo e para exibir apresentações de *highlife* com qualidade tanto para pessoas locais quanto para estrangeiros. Ebo Taylor é o director atual. Então, assim como os Estados Unidos têm sua própria música de *jazz* nacional tocada por grupos de faculdades no país inteiro, agora nossa Universidade de Gana tem uma banda que toca a música popular nacional de Gana, *highlife*, tão antiga e bem estabelecida quanto o *jazz*.

Conforme mencionado, os estudos de música popular não são relevantes apenas para estudantes de artes cênicas na universidade, mas também para aqueles que estudam em outras áreas das humanidades e das ciências sociais.

### **No departamento de ciência política: a luta pela independência e a produção de uma identidade nacional**

Conforme a referência anterior ao *highlife* como a “música nacional” de Gana sugere, a primeira esfera acadêmica que pode se beneficiar positivamente de estudos de música popular é a

das ciências políticas. Especificamente, o foco de estudo para um cientista político seria o papel que a apresentação popular desempenhou no passado e desempenha atualmente na luta contínua de Gana pela independência e na produção de uma identidade nacional.

Toda a primeira geração de grandes líderes africanos, como Julius Nyerere, da Tanzânia, Sekou Toure, de Guiné, Presidente Keita, do Mali e Kwame Nkrumah, de Gana – reconheceu plenamente o papel importante que a apresentação de música popular e entretenimento de massa desempenhou na luta pela independência. Por exemplo, em Gana, durante o final da década de 1940, *concert parties* (ou seja, grupos teatrais populares), como o Trio Axim, encenou peças em apoio a Nkrumah e seus sentimentos de “Independência Agora”, como “*Nkrumah Will Never Die*”, “*Nkrumah Is A Mighty Man*” e “*Nkrumah Is Greater Than Before*”. De maneira semelhante, o grupo teatral de Bob Ansah encenou “*We Shall Overcome*”, “*The Achievement of Independence*” e “*The Creation of Ghana*” – e, em várias ocasiões, os britânicos o prenderam e o questionaram sobre suas peças. Aliás, esta importunação faz lembrar o que aconteceu na Nigéria colonial por volta da mesma época com o pai do teatro popular Iorubá, Hubert Ogunde, quando em 1946 ele foi multado e seu teatro foi banido pela sua produção de “*Strike And Hunger*”, que apoiou a Greve Geral de 1945, na Nigéria<sup>7</sup>.

Compositores de música *highlife*, como E. K. Nyame, Kwaa Mensah e E. T. Mensah, também escreveram várias canções a favor de Nkrumah ou se apresentaram em funções a favor dele. De maneira semelhante, a Tempos, de E. T. Mensah, tocava em comícios do CPP e, em 1957, lançou-se a canção comemorativa da independência “*Ghana Freedom Highlife*”, seguida de “*Gana, Guinea,*

---

7 Para mais informações sobre Ogunde, veja Eburn Clark (1979).

*Mali*” que comemoravam a união política entre estes três estados socialistas que tinham se tornado independentes pouco antes<sup>8</sup>.

A banda de *highlife* Tempos foi especialmente importante na medida em que sua fusão brilhante de melodias de dança ganenses e instrumentação de *jazz* ocidental tornou-se, na década de 1950, um símbolo de otimismo com a independência, não apenas em Gana, mas também em países como a Nigéria, Guiné e Serra Leoa, por onde esta banda ganense viajou. Em resumo, o uso, pela Tempos, de instrumentos importados sofisticados para tocar canções africanas, passou a ser o *zeitgeist*, ou “espírito da época”, para a época da Independência, quando ocorreu a africanização do sistema social e político europeu herdado.

Então, com todo este apoio de artistas populares, não é de se admirar que Nkrumah tenha estabelecido várias bandas e *concert parties* populares estatais – assim como os sindicatos de música, concursos nacionais e estúdios de gravação para sustentá-los.

A apresentação popular não apenas desempenhou um papel no começo da luta pela independência, mas também ajudou e continua ajudando a produzir identidades pan-africanas e nacionais atuais. Em Gana, canções *highlife* pan-africanas existem desde “Destiny of Africa”, de Onyina – que comemorou, em Acra, a formação da Organização da Unidade Africana (OUA), em 1958. Além disso, como gênero musical, o próprio *highlife* é parcialmente pan-africano, uma vez que as raízes das técnicas *highlife* de dedilhar a guitarra foram desenvolvidas pelos fuzileiros navais Kru, da Libéria, que as apresentaram aos músicos Akan cerca de 100 anos atrás.

As *concert parties* ganenses também desempenharam um papel importante na identidade nacional durante a década de

---

8 Para mais informações sobre o papel da música *highlife* na luta pela independência de Gana e na sua busca por uma identidade nacional, veja Collins (1992, 2005, 2008).

1960, na medida em que seu formato começou a ser usado por programas de Teatro para o Desenvolvimento (como divulgar princípios de planejamento familiar), assim como para fins de propaganda abertamente política (por exemplo, a *concert party* de Bob Cole).

Finalmente, em relação a este ponto de alimentar a identidade nacional, deve-se observar que a música *highlife* e a *concert party* são produtos transétnicos dos povos Akan, Ga e, até certo ponto, Ewe de Gana – e, portanto, são especialmente adequados para projetar sentimentos nacionais não tribais.

Nas universidades, já se reconhece como fato bem-estabelecido que a música erudita, as sinfonias, os corais e o pianismo africanos ajudam a promover uma consciência nacional e pan-africana. A música e o teatro populares também ajudaram a criar e divulgar estes novos ideais e estas novas identidades nacionais e africanos.

### **No departamento de história: comentário social e história do desarticulado**

Os textos de canções e peças populares são uma fonte valiosa de informações para estudantes e funcionários no Departamento de História da universidade. Diferentemente das obras “imortais” da música erudita “clássica”, canções populares costumam ter vida curta e ser efêmeras. Mas esta natureza fugaz também é uma virtude positiva, uma vez que as letras da música popular têm um imediatismo que facilmente reflete e articula os acontecimentos e os sentimentos atuais da sociedade. A música erudita imortal, por outro lado, diz respeito à visão de mundo e à estética atuais de uma época anterior e, nesse sentido, está presa naquela época.

Esta diferença entre arte e música populares na questão da longevidade pode ser comparada com a diferença entre jornais e livros. Jornais comentam sobre eventos imediatos, enquanto

livros têm uma duração maior na estante e costumam tratar de assuntos de uma natureza mais duradoura ou abstrata. Apesar de diferentes, entretanto, os dois são importantes para espalhar informações. Esta mesma divisão de trabalho se aplica à música erudita e à música popular. As duas apresentam tipos diferentes, mas igualmente importantes, de informações e de estética musicais.

Portanto, o argumento de que estudos de música popular são triviais e de pouca consequência em comparação com os estudos de música erudita é inválido – uma vez que os textos da música popular podem fornecer aos cientistas sociais os comentários atuais da rua urbana, dos oprimidos, dos marginalizados ou do que o músico nigeriano de Afro-beat Fela Anikulapo-Kuti chama de “cabeças sofridas”. Na verdade, textos antigos de apresentação popular podem até mesmo ser usados como fonte efetiva de informações por historiadores que queiram descobrir o que as massas coloniais analfabetas estavam pensando no passado – pessoas que nunca escreveram sua própria história, mas ainda assim a expressaram através da atuação e de antigas gravações. Esta abordagem de “história dos desarticulados”, como ela é chamada, foi usada por historiadores ocidentais para obter um vislumbre de pensamento camponês na Europa antiga, compilado a partir dos textos que ainda sobrevivem em canções folclóricas, festivais, provérbios e jogos. Estas informações fornecem uma visão bem diferente daquela das “histórias de reis” escritas pelos aristocratas e padres educados da Europa medieval. No contexto africano, o conteúdo de letras de canções populares e de roteiros teatrais pode ser usado para descobrir as visões e aspirações das massas coloniais analfabetas do passado<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Um exemplo desta técnica foi usado pelo historiador Terence O. Ranger (1975) para colher informações sobre o pensamento das massas da África Oriental sob o domínio colonial através da análise de que sua banda de metais “Beni” influenciou a música popular local da primeira metade do século XX.

Ainda outro uso do texto da atuação popular por historiadores é como dispositivo mnemônico ao entrevistar informantes idosos. Por exemplo, poucos anos atrás um pesquisador americano (Stefan Meischer) que estava observando os procedimentos do tribunal colonial em Kwahu, tocou antigos *highlifes* Akan da década de 1930 para ajudar a desencadear memórias orais dos homens idosos que ele estava entrevistando.

Finalmente, uma análise do conteúdo do texto de atuação popular pode ser feita ao longo de vários anos, de forma a assegurar as visões e humores do mundo que se alteram. Por exemplo, fiz uma análise de conteúdo de aproximadamente 300 canções desde a década de 1930 até a de 1970 a partir do acervo de discos da Fundação de Arquivos de Música Popular Africana Bokoer (BAPMAF), com a qual estou envolvido. Canções de amor representam aproximadamente 15% das canções, sendo que o resto era sobre assuntos como conselho moral, doença e morte, problemas de dinheiro, bruxaria, canções de louvação, prostituição, bebedeira, casamento ruim, canções patrióticas, viagem e migração.

No entanto, desde a década de 1980, houve uma mudança marcada nas letras das canções populares de “*Burgher Highlife*” ou “*hip-life*”, que se concentram em grande parte nos temas do amor romântico e do amor erótico “odo”, o que reflete uma mudança de atitude sobre a escolha ideal de cônjuge, passando de valores comunitários e familiares para considerações individualistas.

### **No departamento de sociologia: influência urbana, socialização, língua franca e identidade de geração**

Outra razão para condenar cursos de música popular nas universidades é que eles podem esclarecer estudos urbanos africanos. Por exemplo, os sociólogos falam do processo de



“influência urbana”, em que migrantes rurais são atraídos para os centros urbanos através de novas oportunidades de emprego e das atrações e do estilo de vida gerais da cidade grande. Estas novas ideias, normas e modas da cidade costumam ser espalhadas para áreas rurais por meio de gêneros de atuação popular. Por exemplo, as *concert parties* ganenses começaram a viajar pelas áreas rurais e provinciais na década de 1930, muito antes da introdução do rádio e da televisão. Nas décadas de 1950 e 1960, havia uma grande quantidade de *concert parties* apresentando as últimas modas da Europa e dos Estados Unidos às suas plateias rústicas<sup>10</sup>. Uma *concert party* especialmente famosa formada no começo da década de 1950 foi a *Jaguar Jokers*, cujo nome veio do carro “Jaguar”, elegante, caro e estiloso, que passou a ser um emblema da vida moderna e do sonho urbano importado na música popular, no teatro e na literatura ganenses (e nigerianos) na época<sup>11</sup>.

As *concert parties* também alertam e socializam suas plateias sobre perigos urbanos, ou o que Owusu Brempong (1984) chama de os “horrores” da cidade, como a prostituição, a bebedeira e a incerteza econômica. Por exemplo, o declínio de “prostitutas” e “playboys” urbanos é uma característica comum de peças de *concert party*. Outro tema de perigo urbano geralmente descrito tem a ver com a ruptura da família estendida tradicional, na medida em que ela se desloca para a família nuclear moderna. Isto costuma ser expresso em peças de *concert party* e em canções *highlife* que falam sobre lares destruídos e disputas de herança, ou acusações de bruxaria dentro da família, ou o problema da criança órfã e desprezada que são os produtos conhecidos da migração urbana.

---

10 N.E.: Para *concert parties*, veja Collins (1976), Barber, Collins & Ricard (1997) e Cole (2001). Veja Jesse Weaver Shiplely no capítulo 77 deste volume sobre como a mudança de conteúdo, assim como as características gerenciais e estruturais de uma versão televisionada da *concert party* atualmente reflete as pressões exercidas sobre a economia política em mudança de Gana contemporânea pela busca corporativa transnacional do capital.

11 Para uma discussão mais ampla e abrangente de *highlife* e urbanização em Gana, veja Collins (2004).

Conforme mencionado anteriormente em relação a identidades nacionais e pan-africanas, a música popular africana é transétnica e então ela proporciona uma ponte artística, uma “língua franca” ou língua comum que é tão importante para os novos centros urbanos, com suas populações étnicas e linguísticas misturadas. Exemplos de fora de Gana são o *jazz* do Congo e *Swahili* – cantados em *lingala* e *swahili*, os idiomas comerciais da África Central e Oriental. De maneira semelhante, algumas canções ganenses e nigerianas e *afro-beats* são entoadas no idioma comercial de toda a África Ocidental, o *Pidgin English*.

A própria *highlife* ganense é, em grande parte, produto dos povos Akan e Ga, então costuma ser cantada nos idiomas destas duas etnias – e é por isso que sempre que King Bruce lançava a música da sua banda Black Beats nas décadas de 1950 e 1960, um lado do disco era cantado em Fanti ou Twi e o outro lado era cantado em Ga.

As peças e a música *highlife* ou *concert parties* associadas também são transétnicas e retratam estereótipos étnicos ganenses e outros africanos de uma forma bem-humorada, que o falecido Professor K. N. Bame (1969 e 1985) acreditava que ajudava a reduzir a tensão étnica através da catarse teatral. Efua Sutherland (1970), no seu livro sobre o comediante pioneiro da *concert party*, Bob Johnson, dá um exemplo deste estereótipo étnico na sua peça da década de 1930 “Minnie the Mocher”, em que este comediante se veste de forma a parecer um estivador “Kroo Boy”, liberiano típico, e carrega colheres e tigelas imensas para comer arroz, o alimento favorito dos Kru.

Ainda outro fenômeno com o qual os sociólogos que estudam a urbanização lidam é o crescimento de subculturas de jovens, que geralmente estão associadas com gêneros distintos de música popular. Um bom exemplo é a dança percussiva Ga conhecida

como *kpanlogo*, criada por Otoo Lincoln e um grupo de “rapazes de área” de Bukom, na Acra Antiga, na década de 1960. Estes jovens também foram influenciados pelo *rock’n roll* importado e então combinaram características deste com *highlife* e com a música recreativa *kolomashie* das comunidades Ga. Por causa dos movimentos pélvicos exagerados da dança *kpanlogo*, tomados emprestados do *rock’n roll*, de “Elvis the Pelvis” e do *twist*, de Chubby Checker, a geração mais velha (inclusive executivos do Conselho Nacional de Artes) inicialmente era contra este gênero “tradicional” supérfluo, alegando que a dança era sugestiva em termos sexuais. A polícia até mesmo prendeu alguns artistas de *kpanlogo*, seus tambores foram apreendidos, eles foram golpeados com vara e colocados em celas por poucos dias. Como resultado da batalha que se seguiu entre os jovens Ga e alguns membros mais velhos do público de Acra, cinquenta grupos de *kpanlogo* organizaram uma exibição em 1965 para o público. Ela ocorreu na Black Star Square, em Acra, onde membros do governo do CPP, de Nkrumah, endossaram e legitimaram a *kpanlogo* como uma música “cultural” africana legítima<sup>12</sup>.

Desde a época da *kpanlogo*, outras subculturas locais surgiram que estão associadas com estilos distintos de música popular e modas jovens. Uma delas é a *Burgher Highlife* que combina música “disco” com caixa de ritmos e *highlife* (criada por ganenses que viviam na cidade alemã de Hamburgo). As estrelas deste tipo de *highlife*, como Daddy Lumba e Nana Acheampong, são caracterizados pelos seus estilos de penteado *jelly-curl*, pelo clareamento da pele e pelas roupas ostentatórias. Também existem os artistas de reggae locais, como Kwadwo Antwi, Felix Bell, Sons of Zion e Rocky Dawuni, que usam estilos de penteado *dreadlock*, sendo que muitos dos seus seguidores pregam a fé e o estilo de

---

12 Para uma entrevista com Otoo Lincoln sobre este assunto, veja meu livro *Highlife Time* (1996, p. 109-111).

vida rasta e, mais recentemente, temos a música *hiplife* de Reggae Rockstone, Tic Tac, Obour, Lord Kenya, Obrafour e outros que se vestem com os ternos folgados e os sapatos desamarrados de artistas de rap americanos e que apresentam nas suas letras em idioma Twi e Ga uma visão do amor de “machão” e até mesmo de aversão às mulheres<sup>13</sup>.

### **Estudos de gênero na universidade: mulheres no negócio musical**

Estudos de música popular podem ser usados para analisar a mudança de atitudes sobre as mulheres na sociedade de Gana. Conforme já foi mencionado, até um período relativamente recente, a atitude negativa em relação a artistas populares como livres e felizes e sem escrúpulos tornou especialmente difícil para as mulheres entrarem no setor musical comercial. Um exemplo logo do começo é o caso de “Yaa Amponsah.” O nome desta canção *highlife* é em homenagem a Yaa Amponsah, que era irmã de um dos músicos Fanti que compunham o Trio Kumasi e que, a partir de 1918, costumava tocar para a elite provincial rica devido ao cacau na área de Apedwua, em Gana. Inicialmente, a dança que acompanhava o começo do *highlife* era a osibisaaba, um dança de roda típica africana em que homens e mulheres não se tocam. No entanto, foi Yaa Amponsah que apresentou a este povo rústico a loucura urbana mais recente de usar passos de dança de salão para o *Highlife*. Para fazer isto, ela também tinha que segurar fisicamente os homens que ela estava ensinando, além de receber algumas moedas pelos seus esforços. Então, na época, ela foi considerada de moral baixa.

No entanto, as coisas começaram a mudar a partir da década de 1950 com a banda de dança Tempos, que teve a influência da

---

13 Para uma discussão mais completa sobre a música popular de Gana e identidade geracional, veja Collins (2002).

música dançante de *big-bands* de *jazz* americanas que também davam apoio a cantoras negras americanas que eram grandes estrelas, como Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan. Como resultado disso, E. T. Mensah recrutava cantoras no palco, como Julie Okine e Agnes Aryitey. Aliás, a grande cantora da África do Sul, Miriam Makeba, subiu ao palco mais ou menos na mesma época e da mesma maneira – como cantora para a banda de Johannesburgo, influenciada pelo *jazz*, chamada Manhattan Brothers.

Na década de 1960, quando Nkrumah estava estabelecendo várias bandas estatais oficiais de *highlife* e *concert parties*, ele também estimulava as mulheres a entrarem nas profissões de atrizes e cantoras. Desde a década de 1980, com o aumento da música dançante evangélica local, as mulheres ganharam um novo acesso a gravações comerciais. Na verdade, hoje são as mulheres que dominam em geral o setor *gospel* de vocais. Isto criou, inclusive, uma divisão interessante de gênero na cena da música popular: entre a música evangélica cada vez mais feminina, por ou lado, e o *rap* “machão”, avesso às mulheres, da *hiplife* (por exemplo, “Philomena”, do Tic Tac e “Abuskeleke”, de Sidney)<sup>14</sup>.

### **O departamento de ciência política: pesquisando protestos**

Além da relevância histórica discutida anteriormente da atuação popular para a luta pela independência nacional, a música popular às vezes fornece uma crítica social e até mesmo política do *status quo* – e neste sentido ela sustenta sua relevância nas ciências políticas por mais uma razão. As canções de protesto de Thomas Mapfumo, do Zimbábue e de Fela Kuti, da Nigéria – contra governos africanos corruptos, ineficientes ou ditatoriais – são exemplos confrontadores famosos de ameaças ao *status quo* político.

---

14 Para mais informações sobre gênero e música popular ganense/africana, veja Collins (2003).

Ao longo dos anos, canções *highlife* locais se voltaram contra diversos regimes de Gana, apesar de isto geralmente acontecer de formas disfarçadas e indiretas: através do uso de parábolas, provérbios e metáforas. Um dos primeiros exemplos é a canção *highlife* “Agyimah Mansah”, que K. Gyasi lançou em 1964, sobre uma mãe fantasma lamentando a luta dos seus filhos. O presidente Nkrumah questionou Gyasi sobre a letra e, apesar de o compositor ter alegado que esta letra era baseada num sonho e que não pretendia manifestar uma reflexão política da Mãe Gana sobre o estado lastimável da sua nação, a canção foi proibida de tocar no rádio. E. K. Nyame gravou várias canções de alusão que criticavam Nkrumah no último período do seu governo. Uma delas foi “Nsu Beto Mframa Dzi Kan”, que inclui os versos: “se a chuva cair o vento soprará primeiro [...] então estou te avisando, como o vento”. Este tornou-se o slogan do Movimento de Libertação Nacional anti-CPP contrário às políticas socialistas de Nkrumah. Depois disso, E. K. Nyame lançou “Ponko Abo Dam A, Ne Wura No Dze Ommbuo Dam Bi”, que se baseia no provérbio Akan que se traduz da seguinte forma: “se o cavalo está louco, isto não quer dizer que seu dono também esteja”<sup>15</sup>.

Então, no fim da década de 1960, veio a famosa canção dos African Brothers “Ebi Te Yie” ou “Alguns Sentam Bem”, que eles também transformaram numa peça musical. Esta canção *highlife* fala sobre animais grandes empurrando animais menores para longe do calor de uma fogueira, enquanto estes últimos protestavam. Apesar de velada como uma parábola animal, o público interpretou a canção como falando sobre a distribuição desigual de riqueza e poder em Gana após a independência, em resumo, um protesto contra a estratificação social moderna. Então

---

15 Veja meu artigo sobre censura na música popular de Gana (2006) e o artigo de Agovi (1989) sobre *highlife* e política.

“Ebi Te Yie” é um equivalente musical do famoso livro de George Orwell sobre o totalitarismo chamado *A Revolução dos Bichos*<sup>16</sup>.

### **Estudos africanos e da diáspora negra: vínculos do atlântico negro**

Outro aspecto importante dos estudos da música popular baseados na universidade é que eles ajudam a entender o relacionamento de longo prazo e os vínculos transatlânticos entre a África e a Diáspora Negra nas Américas – o que John Storm Roberts (1974) chama de “Black Music of Two Worlds” e o Professor Atta Annan Mensah descreve como (1971/2) o “Homecoming” musical, Paul Gilroy (1993) descreve como o “Black Atlantic” e eu mesmo descrevo (Collins, 1987) como “Black Trans-Atlantic Feedback”. Em resumo, a música africana foi levada para as Américas durante a época da escravidão – mas foi devolvida à África no século XIX. Um canal da viagem de volta foi através da música de banda regimental com instrumentos de metal de 6000 a 7000 soldados coloniais das Índias Ocidentais baseados no Castelo da Costa do Cabo que tocavam música afro-caribenha no seu tempo livre. Na verdade, e de acordo com o musicólogo Professor Atta Annan Mensah, a melodia da antiga canção *highlife* “Everybody Loves Saturday Night” baseia-se num calipso das Índias Ocidentais. Como resultado disso, os habitantes das Índias Ocidentais catalisaram o surgimento da primeira forma de “proto-*highlife*” na década de 1880, a música “adaha” sincopada e polifônica de bandas de metais locais<sup>17</sup>.

Depois veio a música de *ragtime*, *jazz and soul*, sambas e rumbas, calipsos e *reggae* e assim por diante – através de discos, filmes e

---

16 Para uma discussão mais completa desta canção, veja Kwesi Yankah (1984).

17 Estas informações vêm do artigo inédito do Professor Mensah (1969/1970) “Highlife”, sendo que uma cópia dele está nos Arquivos de Música Popular Africana J. Collins/BAPMAF, em Acra.

visitas ocasionais – completando assim um ciclo transatlântico de música da África para as Américas e depois de volta para a África.

Aliás, o absolutamente primeiro caso documentado deste retorno musical para a África ocorreu quando os britânicos assentaram escravos foragidos libertados da Jamaica em Freetown, Serra Leoa, em outubro de 1800. Eles trouxeram com eles sua música de pandeiros goombay/gumbay que, ao longo dos anos, se espalhou para vários países da África Ocidental. Em Gana ele se chamava *gome* e foi recolhido por carpinteiros e ferreiros Ga trabalhando juntamente com artesãos de Freetown no Congo Belga por volta de 1900<sup>18</sup>. Esta data antiga de outubro de 1800 para a introdução do gumbay jamaicano na África Ocidental coloca o vínculo artístico transatlântico negro muito adiante da influência nacionalista negra – ou seja, muito antes do impacto na África de pensadores políticos negros americanos como Blyden, Cesaire, Garvey, Padmore e Dubois.

### **Comunicação de massa e teorias de desenvolvimento**

O papel das massas sociais na criação da cultura africana contemporânea e o relacionamento complexo entre atuação popular e tradicional são características importantes de mudança social e artística que seriam ignoradas se o estudo da música popular fosse desprezado.

Estudos de atuação popular desafiam teorias desenvolvimentistas que sugerem que todas as mudanças na inovação cultural e na criatividade artística são prerrogativas das elites educadas. A pesquisa sobre a música popular africana mostra, ao contrário, que seus artistas se originam em grande parte das classes “intermediárias”<sup>19</sup> e das massas urbanizadas localizadas

---

18 Para mais detalhes sobre goombay e sua disseminação para Gana, veja Collins (2007).

19 Para uma discussão mais completa sobre este termo, veja Barber (1987).



economicamente entre as elites nacionais, por um lado e os agricultores de subsistência tradicionais, pelo outro. Estes intermediários incluem trabalhadores e artesãos, agricultores de safras para venda, servidores domésticos, novos migrantes rurais, funcionários burocráticos e trabalhadores de colarinho branco de nível médio, motoristas de caminhão, mensageiros e assim por diante. Apesar do seu status social supostamente baixo, foi dessa camada da sociedade que surgiram muitos dos grandes artistas populares de Gana e, ao estarem no meio das coisas, digamos assim, eles têm plenas condições de agirem como pontes culturais e artísticas – entre o alto e o baixo, o urbano e o rural, o antigo e o novo, o local e o estrangeiro.

A maioria dos atores ganenses de *concert parties* e músicos de *highlife* tem esta origem intermediária. Por exemplo, os membros da *Jaguar Jokers concert party* com quem trabalhei de 1969 a 1973 tinham sido alfaiates, sapateiros, carpinteiros, eletricitas, mordomos, construtores, lenhadores, policiais de fronteira e auditores. Voltando-me para alguns notáveis músicos de *highlife*: Kakaiku era mineiro, Yebuah, alfaiate, Onyina, sapateiro, Kwaa Mensah, carpinteiro e fabricante de relógios de pulso e C. K. Mann era marinheiro.

Na verdade, os marinheiros têm sido especialmente importantes para o desenvolvimento das artes cênicas populares africanas. Por exemplo, foram os Kru (ou Kroo), do litoral da Libéria, mencionados anteriormente, que desenvolveram as primeiras técnicas das guitarras africanas em alto-mar. Por terem uma tradição marítima de pesca de longa distância em canoas, eles foram empregados em navios europeus já no século XVIII. Em resumo, eles se tornaram extremamente móveis e estabeleceram muitos assentamentos “Kru Town” na África Ocidental – que, por sua vez, não influenciou apenas o desenvolvimento precoce

do *highlife* da banda de guitarra de Gana, mas também a música maringa de Serra Leoa e a música juju da Nigéria ocidental.

Em algumas ocasiões, às vezes os artistas populares de Gana “sequestraram” a música de elites locais. Por exemplo, Bob Johnson e o Trio Axim sequestraram o vaudeville e o auditório importados da elite africana litorânea durante a década de 1930. O Trio disseminou este gênero de teatro com música popular ou *concert party*/ópera para áreas do interior, onde em seguida ele tornou-se nativo através do uso de idiomas locais e da incorporação de motivos ananse Akan tradicionais e aspectos caracteristicamente nativos de artes cênicas, como a grande participação da plateia. As *concert parties* também sequestraram a arte da elite durante a década de 1950 ao tomar emprestadas ideias musicais e instrumentos das bandas de dança de maior prestígio.

A cunhagem do próprio nome *highlife* esclarece a estratificação de classe que estava surgindo na área urbana de Gana. A palavra *highlife* foi cunhada no contexto das orquestras de dança de salão e ragtime de alta classe da década de 1920. Os pobres urbanos não podiam pagar os caros ingressos dos locais luxuosos aonde estas orquestras tocavam, então eles faziam festas de rua do lado de fora, com qualquer pessoa e todo mundo dançando ao som das valsas e foxtrotes que tocavam do lado de dentro para os casais da elite de cartola e vestidos de noite. Quando, em meados da década de 1920, as orquestras de elite (como a Excelsior, a Cape Coast Sugar Babies e a Rag-a-Jazzbo) começar a tocar de vez em quando uma canção local como uma novidade africana, as pessoas pobres do lado de fora usavam o dito popular “High Life” para estas versões orquestradas das suas próprias melodias locais osibisaaba, adaha e outras de rua<sup>20</sup>. Depois disso, a palavra *highlife* passou a

---

20 A primeira de todas as referências escritas ao nome *highlife* apareceu na brochura de 1925 para uma *grand soirée* no Hamilton Hall, no Cabo da Costa no dia 11 de setembro de 1925, organizada pela Associação Literária de Cape Coast, que contava inclusive com Casely Hayford, T. Hutton-Mills, A. J. E. Brew, Ofori Attah e A. J. E. Bucknor.

ser o nome genérico para todas as variedades de música popular ganense, tocadas ou por bandas de guitarras, por bandas de metais locais ou pelos conjuntos de *jazz* dos Tempos, de E. T. Mensah e das outras bandas dançantes de *highlife* da década de 1950.

Além de enfatizar o papel criativo das classes intermediárias em implementar uma nova cultura africana, o estudo da atuação popular africana ajuda a entender e avaliar a teoria de desenvolvimento socioeconômico. Esta significância surge ao se considerar o relacionamento complexo da música popular transcultural para atuações étnicas tradicionais como danças percussivas que ocorrem dentro de um contexto comunitário em vez de comercial.

Uma vez que na África o estilo de atuação tradicional coexiste lado a lado com o popular, estes gêneros constantemente interagem uns com os outros. Por um lado a música popular africana se inspira em ritmos, melodias e danças locais, enquanto, por outro lado, a música popular também influencia o ato de fazer música tradicional, o que leva a estilos de música percussiva novos ou neotradicionais. Um bom exemplo de um grupo de atuação popular sendo influenciado pelo tradicional é a chamada “Música Cultural Ga”, que teve como pioneiro o grupo Wulomei, no começo da década de 1970 através da iniciativa do seu líder Nii Ashitey. Anteriormente, Ashitey tinha sido percussionista em várias bandas de dança *highlife*, mas então ele decidiu que o Wulomei deveria abrir mão da maioria dos instrumentos (exceto a guitarra *highlife*) – usando percussão Ga local em vez da bateria de jazz, o *gome drum* gigante em vez do contrabaixo elétrico e as flautas atenteben em vez de uma seção de metais de uma banda dançante.

Um exemplo desse gênero neotradicional que foi influenciado pela música popular local é o *kpanlogo* Ga da década de 1960, mencionado anteriormente, que utiliza um ritmo de *clave highlife*.

Aliás, o mesmo se aplica à música percussiva recreativa *borborbor* do povo Ewe que surgiu na área Kpandu na década de 1950, na medida em que ela também incorpora alguns ritmos *highlife*.

Exemplos mais antigos de música neotradicional incluem a música *simpa* da área Dagbon e a música *konkoma* ou *konkomba* dos Akan, sendo que as duas evoluíram na década de 1930. A música *Simpa* é recreativa e neotradicional de Dagbon no nordeste de Gana que evoluiu como uma fusão da música local com estilos de atuação de *highlife* do sul de Gana. Na verdade, o nome “*simpa*” dá uma pista a respeito desta influência do sul uma vez que se trata do nome tradicional da cidade litorânea de Winneba ou *Windy Bay*.

*Konkoma* era uma versão do homem pobre da *adaha highlife* da banda de metais que abriu mão de instrumentos caros e importados e passou a usar apenas vozes e tambores artesanais. Ela foi desenvolvida pelos jovens Fanti, que o Professor A.M Opoku me disse que eram considerados “rapazes violentos” e “rapazes nada bons”<sup>21</sup>. Entretanto, esta música recreativa influenciada pela *highlife* tornou-se imensamente popular e se espalhou tanto ao leste que chegou até a Nigéria, onde influenciou o começo da música *juju* Iorubá.

Portanto, o relacionamento de influência mútua entre o popular e o tradicional em Gana (assim como, na verdade, em outras partes da África) é circular ou recíproco. A música tradicional influencia a música popular e, ao contrário, a música popular influencia a música percussiva dançante tradicional. Em outras palavras, existe um relacionamento de *feedback* dinâmico entre o antigo e o novo, o rural e o urbano, o tradicional e o popular. Isto expõe a falácia de teorias desenvolvimentistas “eurocêtricas” de

---

21 Entrevistei o Professor Opoku várias vezes entre 1972 e 1992. Chrys Sackey (1989) refere-se aos tocadores de *konkoma* como tendo “abandonado a escola”.

mudança social e artística que, excessivamente simplistas, tratam a tradição e a modernidade como inerentemente antagônicas. Os dados também contestam o pressuposto tácito de que a tradição sempre coloca um freio à modernidade. Prestar atenção adequada à música popular corrige o pressuposto errôneo de que existe apenas uma única trajetória, em linha reta, da tradição até a modernidade.

\*\*\*

**E. John Collins** é professor e ex-chefe do Departamento de Música da Universidade de Gana, em Legon. Ativo no cenário musical de Gana e da África Ocidental desde 1969 como violinista, percussionista, tocador de gaita, líder de banda, ativista do sindicato dos músicos, escritor e produtor de artes cênicas populares. Obteve título de bacharel em sociologia e arqueologia pela Universidade de Gana, em 1972, e doutorado em musicologia étnica, em 1994, pela Universidade Estadual de Nova York, em Buffalo. Atualmente, é diretor da ONG Fundação Bokoor de Arquivos de Música Popular Africana (BAPMAF). É patrono do MUSIGA (Sindicato dos Músicos de Gana), e do grupo de percussão de terapia musical *Afrika Obonu*, além da Companhia Teatral de Basil Yaabere King. Já atuou como consultor para um projeto do Banco Mundial para auxiliar o setor musical africano e, desde 2007, é membro do conselho do Fundo Cultural da Embaixada da Dinamarca em Gana. Já trabalhou, gravou e tocou com várias bandas e músicos de Gana e da Nigéria, inclusive: *Jaguar Jokers*, Francis Kenya, E. T. Mensah, *Abladei*, Fela Anikulapo-Kuti, Koo Nimo, Kwaa Mensah, Victor Uwaifo, Bob Pinodo, *The Bunzus*, *The Black Berets*, T. O. Jazz, S. K. Oppong e Atongo Zimba. Na década de 1970, comandou sua própria banda Bokoor de *highlife* que lançou 20 músicas na década de 1970. Durante as décadas de 1980 e 1990, dirigiu o Estúdio de Gravação Bokoor. Collins publicou na Europa, Estados Unidos, Japão, Nigéria, África do Sul e Gana, mais de cem obras jornalísticas e acadêmicas (incluindo sete livros) sobre música popular e neotradicional

africana. Seu livro mais recente *Fela: Kalakuta Notes*, sobre a vida e a obra do criador nigeriano do *Afro-beat*, foi lançado pelo Instituto Tropical Real Holandês, em 2009. Já concedeu várias entrevistas no rádio e na televisão, inclusive mais de quarenta para a BBC. Em 1978, escreveu e apresentou a primeira série da BBC (em cinco partes) de programas de rádio sobre música popular africana chamada “In The African Groove”. Atuou também como consultor de cinema e mediador para a BBC, a IDTV, de Amsterdã, a Huschert Realfilm, da Alemanha, a Loki Films, da Dinamarca e a USA Films for the Humanities and Sciences, de Nova Jersey. É um dos líderes, juntamente com Aaron Bebe Sukura, da banda de *highlife* *Local Dimension*, que fez turnê pela Europa em 2002, 2004, 2006 e lançou um CD em 2003 chamado *N’Yong* pela gravadora French Disques Arion. Juntamente com o Professor J. H. K. Nketia e com o violinista folclórico de Gana Koo Nimo, em 1987, tornou-se membro vitalício honorário da Associação Internacional para o Estudo de Música Popular (IASPM).

## CAPÍTULO 79

### ONDE ESTÁ O COMPASSO? EM BUSCA DA MÉTRICA NA MÚSICA AFRICANA<sup>1</sup>

*William Anku*

Este capítulo avalia a estória dos conceitos de ritmo de metrificação e ausência de metrificação na música africana. Sua finalidade é examinar perspectivas e *insights* analíticos expressos por diversos autores no que diz respeito a perspectivas e *insights* analíticos holísticos e isolados. Como o ritmo continua a ser um assunto de muito interesse no estudo da musicologia africana (Kauffman 1980), costuma-se concordar que atualmente não exista nenhum consenso sobre como isto deve ser feito. Cada teórico individual tentou interpretar o ritmo africano em contraste com a música e a teoria ocidentais (Agawu, 1995).

Ao examinar o ritmo africano, é importante em primeiro lugar distinguir entre duas categorias amplas de estilo musical na África: aquelas estritamente marcadas (metrificadas) e geralmente

---

<sup>1</sup> N.E.: Este capítulo é uma versão editada do primeiro capítulo do que se esperava que fosse um futuro livro sobre sua teoria do conjunto estrutural da música africana, antes de o autor sofrer um acidente de carro fatal no dia 1º de fevereiro de 2010.

adequadas para dança e as que não têm qualidades de dança e que, portanto, são chamadas (geralmente de maneira inadequada) de “ritmo livre”. Boa parte da música africana é voltada para a dança, portanto é na música dançante que a África encontra suas melhores manifestações musicais. Apesar de a vida comunitária Africana prever que se faça música individualmente, a música costuma ser organizada como um evento social e tende a envolver muita participação da comunidade (Nketia, 1974).

Portanto, a dança na África é uma manifestação coletiva de alegria, tristeza e medo, além de uma parte importante do culto. A música para dança pode ser tocada num único instrumento ou num coro de instrumentos, que podem ser tambores, xilofones, flautas, instrumentos de corda ou combinações específicas deles. Invariavelmente quando se trata de dança, a métrica (ou sua ausência) é o principal ingrediente que proporciona um entendimento mais profundo da estrutura musical.

Por outro lado, a métrica tem sido uma das questões mais ambíguas e amplamente contestadas no discurso da musicologia africana. Para W. E. Ward (1922), Erich Hornbostel (1928), A. M. Jones (1949), Simha Arom (1976), David Locke (1982), James Koetting (1970), Hewitt Pantaleoni (1972) e Doris Greene (1983), entre outros, a métrica tem sido apresentada como uma questão de opinião individual sem o suporte de descobertas empíricas ou de outros dados. Consequentemente, ela passou a ser, de acordo com Kofi Agawu (1995), “uma fonte de fantasia e de ação imaginativa”<sup>2</sup>.

O problema também pode ser atribuído a uma ausência geral de (ou a uma falta de ênfase em) uma abordagem holística. De acordo com Koetting (1970, p. 139):

---

2 NE: “How Not to Analyse African Music”, de Kofi Agawu, está reproduzido como o capítulo 80 deste volume.



Analisar os padrões de uma peça de um conjunto de tambores individualmente é não perceber as principais características da música, que é a totalidade do som produzido pela inter-relação das diversas partes. Isto é especialmente verdade quando se vê a relação entre o tambor principal e o resto do conjunto [...] O que se precisa é de uma análise abrangente que possa incluir semelhanças e diferenças como componentes do todo [...] Uma exploração mais profunda da música – envolvendo tanto detalhe quanto o começo exato de padrões do tambor principal, possíveis significados verbais em padrões de subgrupo ou de auxílio individual e associações de dança – teria que ser feita antes de se poder alcançar quaisquer conclusões confiáveis.

Apesar de endossar a formulação que Koetting faz do problema, questiono duas perspectivas específicas que surgem a partir da sua afirmação:

- a. por um lado, a consideração holística do conjunto; e
- b. por outro lado, a perspectiva analítica de elementos compostos.

Obviamente as duas são complementares, com a perspectiva analítica de elementos individuais e subgrupos derivando do entendimento holístico. O problema está no fato de que nenhuma dessas distinções foi seguida claramente e, como resultado disso, os dois níveis são considerados divergentes, irreconciliáveis e antitéticos. Ainda assim, não podemos olhar para a questão da distribuição métrica de ritmos compostos individuais sem resolvermos o problema métrico abrangente da obra como um todo. Koetting (1970) refere-se “[...] à relação entre o tambor principal e o resto do conjunto” e “[...] ao começo exato de padrões do tambor

principal [...]”. Antes de mais nada, estes devem originar de uma avaliação do entendimento holístico geral “antes que possam tirar quaisquer conclusões confiáveis”. Tendo reconhecido o problema de forma tão clara, o próprio Koetting infelizmente não conseguiu resolver as questões de maneira adequada, mas encontrou refúgio no uso do denominador métrico comum ou do “referencial de densidade” como uma saída.

Em retrospecto, podemos observar que esta contradição entre as duas perspectivas pode ter começado com os primeiros relatos de viajantes, funcionários do governo e missionários ao litoral da África ocidental, desde 1705. Mas é preocupante que estes primeiros testemunhos, alguns dos quais são fontes muito úteis, geralmente tendam a ser ignorados em discussões acadêmicas. Desde a publicação em 1705 do primeiro manuscrito registrado que continha uma descrição significativa da música subsaariana, *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea*, de Willem Bosman (1705), uma onda de novos relatos registrados se seguiu (Gaskin 1965). Thomas Bowdich, um funcionário holandês (além de artista e músico amador) publicou, em 1819, seu relato num manuscrito intitulado *Mission to Ashantee*. Outros relatos incluem *Journal of a Residence in Asante* (1824, p. 70-71), de Joseph Dupuis; *Ashantee and the Gold Coast* (1835, p. 167-169), de John Beecha, Brodie Cruickshank (1853, vol. 1, 345; vol. 2, 269), Alfred Burden Ellis (1887, p. 345-430); Richard Freedman (1898) e, mais recentemente, W. E. Ward (1922) e R. S. Rattray (1923). Apesar de estes relatos terem sido apresentados como parte de relatos maiores com pouca relação com o assunto de música, eles conseguiram pintar um quadro histórico geral da música subsaariana na época pré-colonial através dos olhos dos seus respectivos autores. Certamente, estes escritos merecem um lugar importante na historicidade da musicologia africana, tendo chamado a atenção do mundo para as “complexidades” da música africana.

Uma coisa evidente sobre a abordagem geral das contribuições que acabei de mencionar é a frustração aparente destes primeiros escritores em tentarem entender os princípios de organização na música em si. Eles tendiam a relegar suas observações a simples descrições de contexto, instrumentos musicais, técnicas para tocar e às vezes comentavam sobre procedimentos isolados de atuação. Bosman escreveu (1705, p. 38-140):

[...] aqueles com pele comum (qualquer outra pele que não seja de leopardo), são tocados com baquetas na forma de pausa de semínima; os maiores são carregados na cabeça de um homem e tocados por um ou mais seguidores. Os menores são pendurados no pescoço, ou ficam no chão. Neste último caso, eles costumam ser tocados com a parte interna dos dedos, em que os nativos são muito especialistas: entre estes tambores existem alguns com pele de leopardo (parecido com um véu), tocado por apenas dois dedos, usados para raspar, como o dedo médio no pandeiro, mas produzindo um som muito mais alto [...].

No entanto, alguns relatos notáveis se concentravam em referências musicais específicas. Bowdich (1819, p. 361-369, 449-452), por exemplo, apresentou várias transcrições de canções Akan em compassos binários e ternários (2/4, 3/4, 6/8, ou 4/4) com as barras de compasso equivalentes. Apesar de talvez estas transcrições não serem totalmente precisas, nós nos beneficiamos com algumas dificuldades encontradas na sua percepção da música Akan.

Ellis (1887) se concentrou no texto percussivo. Ele citou uma ocasião em que dois ritmos percussivos combinaram para produzir um texto resultante como se segue: *Dondo-i dd m'ahtum. On esseh.*

Melhor escrito como: *Donkor didi matem. Oh sei?* (literalmente significando: “Escravos me abusam. Por quê?”) que implica: “Um escravo me abusou. Por quê”? Ellis escreveu (1887): “A primeira frase sendo produzida num tambor grande e a segunda num tambor menor”.

Esta observação é de especial interesse porque Ellis chama a atenção para um conceito importante de integração de ritmo que não existe na maioria das outras contribuições. De maneira semelhante, Richard Freedman (1898) escreveu:

O concerto percussivo da África ocidental é bem diferente em princípio do que qualquer outra apresentação instrumental que eu conheça, exceto a praticada por tocadores de sinos. Na maioria das apresentações das quais participam vários instrumentos, todos os instrumentos são tocados ao mesmo tempo, ou a maioria deles, mas nestes concertos percussivos, cada tambor é tocado separadamente e cada tocador tem uma parte designada e precisa bater no seu tambor em determinados intervalos definidos, da mesma maneira que tocadores de um conjunto de sinos precisam puxar suas cordas numa determinada ordem de sucessão [...].

O efeito produzido, um som quase contínuo, é extremamente complexo e curioso e quando o ouvido se acostuma com o som e reconhece a perfeição dos ritmos e a precisão extrema da apresentação, não é desagradável (Freedman 1898).

Freedman refere-se aqui ao conceito de hoqueto do conjunto. A prática do hoqueto sugere integração em vez de coexistência de

partes de tal forma que “quando o ouvido se acostuma com [...] os ritmos e a precisão extrema [...] não é desagradável”.

A contribuição importante de W. E. Ward *Music in the Gold Coast* (1922) se concentrou em quatro características principais. Ele observou:

“**Ausência de compasso ternário**”. Na sua discussão, Ward foi muito claro sobre se referir ao tempo ternário e não ao compasso ternário. Apesar de aparentemente ambíguo, ele falou de um duplo sentimento oculto, mesmo quando o próprio ritmo dá a sensação de ser três: “A melodia soa como se fosse em compasso ternário, mas a batida do tambor ou a palma é a mesma ao longo de toda a música – um compasso 1: 2: 3: 4 constante com vibração. Até agora não encontrei nenhuma exceção para esta regra”. Na verdade, esta é uma observação fascinante pois, na minha opinião, o compasso ternário também está inquestionavelmente alheio à experiência musical africana.

Sobre a segunda característica, Ward refere-se à “importância do compasso fundamental”. Portanto, de acordo com sua alegação:

Este compasso regular profundamente florescente é o compasso fundamental da obra e estabelece o compasso para os outros ritmos e instrumentos. Os outros ritmos podem não ter nenhuma semelhança possível com ele e absolutamente nenhuma ligação, mas na primeira batida do grande tambor todos devem coincidir.

The image displays a musical score with five staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. Below it are four staves, each labeled 'Tambor' on the right side. These staves show rhythmic patterns consisting of vertical stems and horizontal lines, representing the beats of different drums. The patterns are aligned with the melodic line, illustrating how the fundamental beat of the drums coincides with the first beat of the melody.

Existem duas questões contraditórias nesta afirmação. Obviamente, por um lado, Ward refere-se ao conceito do compasso regulador, ou seja, “o compasso fundamental da obra [...] [que] estabelece o compasso para os outros ritmos e instrumentos [...]” (um conceito que Nketia (1974, p. 131) ampliou e esclareceu depois. O conceito deriva da sua percepção holística do conjunto). Por outro lado, ele não conseguiu resolver a ligação importante entre a “batida regular florescente” e o resto dos ritmos compostos. Portanto, de acordo com as palavras de Ward, “os outros ritmos não podem ter nenhuma semelhança possível com ele e absolutamente nenhuma ligação [...]”. Claramente esta confusão aparente o leva a especular sobre a organização interna de um nível analítico.

Na sua terceira observação, Ward refere-se ao conceito de compassos múltiplos – “uso simultâneo de compassos diferentes”. O trecho inteiro é o seguinte:

Quando dois ou três ritmos acontecem ao mesmo tempo, cada um deles é quase totalmente independente dos outros, mas, em intervalos regulares, todos precisam coincidir. Esta coincidência dá o efeito de um compasso, mas não há nenhuma restrição à liberdade de cada instrumento dentro do “compasso”, que costuma ser muito maior do que na música europeia. Esta independência é característica da música africana. Na prática, os instrumentos separados só precisam ter a certeza de começarem com a mesma velocidade. A partir daí, eles seguem seu próprio caminho e variam seus ritmos conforme queiram, sabendo que eles se juntarão regularmente, desde que mantenham um ritmo regular.

Aqui, ele tenta proporcionar alguma solução para sua confusão ao recorrer hipoteticamente à ideia de polímetro. Portanto, Ward

alega que “cada um deles é quase totalmente independente dos outros [...] mas não existe nenhuma restrição à liberdade de cada instrumento dentro do compasso”.

Finalmente, cada percussionista tem “plena liberdade de improvisar variações”, acrescentando que, “desde que eles se mantenham na quantidade de tempo permitido para sua figura”. Ward reconhece que cada instrumento mantém uma amplitude rítmica ou um padrão definido dentro da percepção geral, mas supõe que cada parte se baseie no que ele chama de “variação improvisada” em vez de ritmos especificamente prescritos. Em geral, as afirmações de Ward sobre a percepção do conjunto como um todo descrevem seu encontro subjetivo com a música. Acredito que estas afirmações tendam a ser mais reflexivas e representativas. Por outro lado, sua racionalização das questões analíticas dentro do todo resultou numa especulação espantosa. Entretanto, suas observações estão entre as mais sucintas e reveladoras.

Uma visão geral de contribuições posteriores de A. M. Jones, James Koetting, David Locke e Simha Arom, reflete problemas semelhantes. As transcrições e teorias do Reverendo Jones, por exemplo, geraram muita discussão ao longo dos anos. Um bom exemplo é que sua experiência com Desmond Tey, um percussionista principal Ewe nativo, foi limitada enquanto Jones trabalhou num ambiente “estrangeiro”, em que o conjunto de tambores não estava disponível imediatamente. Além disso, o uso da sua máquina de transcrição (com o auxílio do seu informante) limitou as observações de Jones a uma parte isolada do conjunto de cada vez. Como resultado disso, ele não lidou de maneira adequada com a organização holística vertical dos seus materiais e não conseguiu revelar adequadamente o inter-relacionamento de todo o conjunto.

15 17

GANK

AXAT

CLAPS

SONG

mi, Uu ps - wo ha med - si ge na mi, Ton - ye ga ku - (o) med - ye s - so do gle lo - ho, A - de - vu na - va

CHORUS

ATSI

· YA M<sup>1</sup> KI - DE KI - YA GAZE KRBBE KI - YA, KI - YA KI - YA KI - GA KRBBE KRBBE GA KRBBE KRBBE KI,

SGO

KIDI

KAG

Koetting, por outro lado, entendeu a disposição holística do conjunto. No entanto, ele teve grande dificuldade para racionalizar o inter-relacionamento dos ritmos compostos individuais com a percepção geral e então decidiu ser cauteloso. Não é necessário dizer que ele não conseguiu reconciliar sua visão isométrica de todo o conjunto com sua visão polimétrica derivada do discernimento analítico. A única saída foi recorrer ao referencial de densidade. Foi por esse motivo que ele argumentou a favor de usar seu Sistema de Caixa de Unidade de Tempo (TUBS) “não métrico”.

Baseados na evidência, concluiríamos que, enquanto um compasso simples ou múltiplo pode ser visto na percussão jongo, esse ritmo seria mais bem descrito como ambigualmente métrico ou não-métrico. Ele é mais bem caracterizado como uma resultante que surge da densidade rítmica ou da pulsação mais rápida (Koetting, 1970, p. 115).

Cada um dos padrões de ritmo que soam ao mesmo tempo tocados por todo o conjunto costuma ter um ponto inicial específico contextualizado, mas os



pontos iniciais dos padrões de diversos instrumentos podem não coincidir. Usar as mesmas linhas de medida para todas as partes, como numa partitura, destrói a individualidade de cada parte e usar linhas de medida diferentes para cada parte destrói a unidade do todo<sup>3</sup>.

gankogui	H		H		H	H		H		H		H
sogo	o		o	/	/	/	o		o	/	/	/
kaganu		o	o		o	o		o	o		o	o
kidi	o			o			o			o		
axatse	D			D			D			D		

De maneira semelhante, as transcrições de Locke refletem uma percepção isométrica geral do conjunto, mas sua análise dos procedimentos rítmicos depende muito da criação de compassos múltiplos internos.

[...] as figuras “he re be ge den” estabelecem um ritmo cruzado 2:3 em comparação com os compassos múltiplos de tempos 4/4 (6/8:4/4) que se repete quatro vezes ao longo de três medidas 4/4. O exemplo mostra o ciclo completo de um ritmo de 3:4 num tempo 3/4 (Locke, 1987, p. 98).

Além disso,

O trecho IV começa com uma variação esparsa da Frase Um em contraste com o trecho denso anterior. Após uma batida *kpa* no ritmo três para moldar a peça THE TIME, outra frase de compassos múltiplos - 21 4, 2/4, 3/8, 3/8, 2/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8 - que leva de volta ao começo de todo o estudo. (Locke, 1987, p. 99).

3 Koetting em Titon (ed.) (1992, p. 88).

da ge den ta ta ta ge den ta ta

ta ge den ha re be ge det da ha re be ge det da ha re be

ta ha re be ta ha re be ha re be ha re be ge de ha re be ha re be de

Estes conceitos lineares implícitos de “modulação métrica” (também chamada de heterometricidade) são a marca do seu modelo analítico.

Simha Arom (1976) reconhece a presença do conceito de “batida” (carregando a mesma conotação que o “tactus” medieval) na música da África Central. No entanto, ele acredita que “todas as batidas que abrangem o período tenham o mesmo status”. Portanto, Arom argumenta que o conceito de medida não exista na música da África. Em vez disso, ele valida a independência de células padrão de acordo com sua recorrência e agrupamentos morfológicos dentro “da figura mais comprida”. Os pontos de coincidência destes agrupamentos morfológicos individuais têm relevância estrutural importante para Arom:

A execução simultânea de diferentes figuras rítmicas gera um bloco polirítmico ou uma fórmula

polirítmica. Como cada figura tem seu próprio período, mas todos os períodos substituem razões simples, o período de uma fórmula polirítmica sempre será o período da figura mais longa. Como as marcas que definem as diferentes figuras ocupam posições específicas dentro delas, temos que encontrar um jeito fácil de localizá-las no que diz respeito a toda a combinação polirítmica. Para fazermos isto, precisamos determinar o total de posições na fórmula, que será a quantidade de valores operacionais mínimos que ela contém.

The image shows four staves of musical notation, each representing a different African rhythm. The rhythms are labeled on the left as *è.ndòmbà*, *ò.kpàkpà*, *ngué*, and *ò.kérs*. Above the staves, there is a tempo marking 'J. = 144'. Vertical bar lines are placed across all staves at regular intervals, indicating specific positions within the polyrhythmic structure. The notation uses various rhythmic symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams to represent the patterns.

A posição de Arom não é tão diferente da de Koetting no sentido de que, enquanto Koetting enfatiza a importância do referente de densidade como o denominador comum (veja também Pantaleoni 1972 e Greene 1983), Arom considera o *tactus* como o elemento unificador ou referente comum. Assim, nos dois casos, o compasso simplesmente não existe e compassos ou medidas são completamente destruídos.

A avaliação de John Chernoff esclarece o problema da excentricidade na concepção da organização da métrica. Ele afirma:

Na música africana *sempre existem pelo menos dois ritmos acontecendo*. Nós consideramos os ritmos complexos porque muitas vezes nós simplesmente

não sabemos qual é “o” ritmo de uma peça. Não parece haver nenhuma batida unificadora ou principal. A situação é desconfortável porque se o compasso básico não for claro, não podemos entender como duas ou mais pessoas podem tocar juntas ou, de forma ainda mais desconfortável, como qualquer pessoa pode tocá-la em termos absolutos. Num nível superficial, talvez nós consigamos descrever a batida como “fanática” ou ao nos referirmos ao “gênio rítmico” do povo africano, mas esses comentários explicam muito pouco e é claro que eles são imprecisos porque eles apenas indicam nossa percepção do que a música africana parece exigir ou despertar em nós. Como estamos acostumados a ouvirmos um conjunto de tons se movimentarem ao longo do “tempo”, nós não esperamos nenhuma distração de um músico que toque “fora do tempo” ou “desafine”. Expostos à música de um conjunto de tambores africanos, até mesmo os músicos ocidentais de maior sucesso manifestaram perplexidade (Chernoff, 1979, p. 42).

Tendo alertado suficientemente o ocidente sobre estes problemas, suas soluções simplesmente ressonam a posição musicológica étnica geral da diferença comparativa.

A música africana costuma ser caracterizada como de compassos múltiplos porque, ao contrário da maior parte da música ocidental, a notação da música africana não pode ocorrer sem a atribuição de compassos diferentes para instrumentos diferentes de um conjunto [...]. Sem discutirmos ainda a forma complicada de tocar o tambor principal ou as possibilidades de variação e improviso na percussão,

nós olharemos apenas para o sino, Kagan e Kidi [...]. Deve ser aparente que atribuir ou barras de compasso ou assinaturas de tempo seria relativamente arbitrário e se seguirmos nossa tendência a colocar barras de compasso no início de frases diferentes, então poderemos nos confundir em relação à batida principal (Chernoff, 1979, p. 45).

É claro que os comentários de Chernoff foram direcionados principalmente para atender às expectativas de uma plateia ocidental curiosa e que seu ponto de vista ecoa o de Koetting<sup>4</sup> antes dele.

O texto de David Temperley (2000) sobre o compasso e o agrupamento africanos apresenta uma visão muito diferente do problema. Suas análises buscam uma posição de encontrar aspectos comuns no sentido básico do compasso entre as estruturas rítmicas ocidentais e africanas. No entanto, ele apresenta o compasso na música africana como algo que se pode inferir, de acordo com um conjunto de regras como as que Lerdahl e Jackendoff (1983) desenvolveram num nível de *ética*. A afirmação final de Temperley chama a atenção para duas perspectivas importantes que devem complementar uma à outra nesta determinação fundamental do compasso:

Enquanto a teoria musical pode informar a musicologia étnica ao explorar e entender aspectos individuais do quebra-cabeças musical, aquela precisa que esta mostre como todos se encaixam. (Temperley, 2000, p. 93).

Parece haver algum desejo consciente ou inconsciente no ocidente de preservar a música africana da contaminação com o pensamento e a síntese ocidentais. Quanto mais o pêndulo

---

4 Em Titon (1992, p. 67-105).

oscila em direção a uma visão “orgânica” da música africana, mais adequados e críveis parecem os conceitos, ao mesmo tempo em que quanto mais a análise se aproxima da lógica ocidental, mais improváveis e suspeitos parecem os conceitos.

Esta polaridade pode ser vista a partir de uma perspectiva metodológica mais ampla. De forma direta, existe uma visão ocidental geral que busca a diferença comparativa. Esta posição parece ressoar bem com os estudiosos da diáspora negra nos Estados Unidos, cuja dispensa política torna esta diferença comparativa agradável. Ironicamente, enquanto o compasso é considerado desarticulado e divergente na música africana, na música da diáspora negra, o compasso é apresentado como menos ambíguo e evidentemente mais de acordo com as principais normas europeias e americanas. Consequentemente, não é surpreendente que a música da diáspora negra seja vista e estudada como um “refinamento” (Roberts, 1972) da sua precursora africana.

É muito claro que o campo divulga determinados estereótipos óbvios. Supõe-se que a lógica e a análise tenham sido, como foram, uma preservação dos estudiosos ocidentais. Atribui-se ao músico africano nativo o papel de um “informante”, enquanto o estudioso africano, que racionaliza sua própria música de maneira convergente, é considerado um produto indesejável da influência sufocante dos estudiosos ocidentais. Especificamente, alguns dignitários de Jazz da diáspora negra sustentam esta visão, uma vez que eles acreditam que a música negra deva ser vista como um fenômeno que se manifesta a partir do coração e que não se empresta à teorização e à racionalização escolástica. Talvez agora seja hora de começar a dar aquele passo ousado rumo a explorar os aspectos comuns estruturais e métricos básicos muito evidentes entre a música africana e a ocidental de maneira mais séria, de acordo com Temperley.

A maneira pela qual se apresenta uma transcrição indica o entendimento que quem transcreveu tem da música. O compasso deriva da nossa percepção de uma obra musical específica, ou melhor, a externaliza. Sua finalidade básica é transmitir a percepção de quem transmite para quem recebe. Portanto, uma música sem compasso se apresenta para interpretações e opiniões variadas. No cerne do problema está a suposição de que o compasso pode ser inferido, na melhor das hipóteses derivado a partir de uma conclusão explicitamente lógica, seguindo um conjunto de regras.

Tendo observado a obra de Godfried Toussaint (2002), não há nenhuma dúvida de que as conclusões das suas deduções matemáticas de linhas do tempo africanas fazem absoluto sentido lógico numa estrutura de composição não-cultural. Entretanto, questões importantes de *significado* podem surgir quando se lida com contextos culturais específicos. Alguns podem considerar o foco no sentido cultural desnecessário e irrelevante. Ainda assim, é importante chamar a atenção para o fato de que para os africanos a incorporação de pontos de ênfase rítmica sentidos ou desarticulados como parte de um trecho rítmico é realmente um fenômeno “étnico” (por falta de um termo melhor). Realmente existem percepções encobertas em mistério no entendimento étnico ou corporativo e que estão escondidas dos forasteiros. Neste nível, os determinantes críticos de significado e compasso são certamente *introvertidos* dentro de etnicidades específicas. A música ocidental coloca a batida no começo enquanto a música africana a esconde em normas de etnicidade mutuamente percebidas. O que parece ser mais de uma performance do mesmo ritmo numa sociedade pode ser percebido de maneira diferente em outra localidade étnica. Memórias coletivas desse entendimento musical fornecem a base da identidade musical africana. A violação de normas de percepção nega a própria base desta identidade.

Paradoxalmente, como a África não articula de forma exotérica ou explícita seus próprios conceitos externos de compasso, as diversas tentativas de recipientes fora das tradições *estruturais* africanas de inferir possíveis soluções métricas são perfeitamente justificadas.

Portanto, a solução está em se concentrar no ponto de vista *estrutural* dos transmissores – uma visão baseada na descoberta de uma memória coletiva de normas perceptivas estabelecidas a partir de dentro de cada cultura *estrutural*. Sugestões como a de Koetting (em Titon, 1992): “Os percussionistas africanos não batem os pés nem parecem pensar em termos de um pulso inerente controlador para marcarem o tempo do que eles tocam” são simplesmente especulativas, exigindo um esclarecimento tanto intensivo quanto extensivo.

### **Princípios de integração de ritmo**

Exemplos musicais para este estudo baseiam-se em trechos de uma transcrição *adowa* Akan para percussão. O conjunto *adowa* (música fúnebre Akan) é composto dos seguintes instrumentos: dois sinos em forma de barco (*dawuro*), dois tambores em forma de ampulheta (*donno*), um tambor de mão (*apentemma*), um tambor de pau (*petia*) e dois tambores falantes (*atumpan*).

O aspecto mais significativo da percepção de “ritmos múltiplos” na percussão é que vários padrões compostos são ouvidos como um todo integrado e não como unidades isoladas. Enquanto na maioria das outras formas de música nós nos acostumamos com o conceito de afinação (melodia, voz principal) como distinto de elementos harmônicos ou outros que os acompanham (Seeger, 1966), parece não haver esse conceito de afinação tão claramente definido ou comparável na percussão. Deve-se observar que apesar de alguns instrumentos tenderem a se destacarem de forma alta e distinta



– por exemplo, o sino *adowa* (*dawuro*) é o de maior frequência, enquanto o tambor principal (*atumpan*) é o mais ressonante – eles não representam de forma alguma um elemento melódico com o conjunto de tambores. Em várias culturas com diversos tambores, no entanto, a percussão pode simular a “melodia”<sup>5</sup> na medida em que os percussionistas verbalizam uma seleção aleatória de padrões sucessivos de som, com o uso de sílabas sem sentido para representarem o que surge a partir da palheta de som que é típica de todo o conjunto. O que se costuma verbalizar não é tocado por nenhum instrumento específico, mas é resultado da integração de todos eles.

Prova desta integração na percepção dos diversos padrões instrumentais é demonstrada por Okyerema Asante, um famoso percussionista principal Akan, que sozinho é capaz de executar todo um tipo percussivo (como *asiko* ou *adowa*), direcionado para um conjunto completo de tambores (de uma forma semelhante à técnica da percussão solo para jazz). Esta forma de apresentação não é típica na percussão Akan. No entanto, o percussionista consegue fazer isto, não tocando uma sucessão de padrões isolados tradicionalmente prescritos, mas tocando o que ele percebe que sejam as expectativas da integração. Uma das gravuras publicadas em *African Rhythm and African Sensibility* mostra Gideon Folie Alorwoyie, um percussionista principal Anlo que se apresenta de maneira semelhante a Okyerema Asante (Chernoff, 1979, p. 172). Esses exemplos demonstram a presença reconhecida final de ritmos emergentes e resultantes como conceitos legítimos e percepções na percussão africana (Kubik, 1962).

O ritmo emergente pode ser definido como uma seleção espontânea e estética de um contínuo de “picos de importância” de padrões de som de uma palheta de ritmos integrados. O ritmo

---

5 Observe que tambores Igbo são uma exceção.

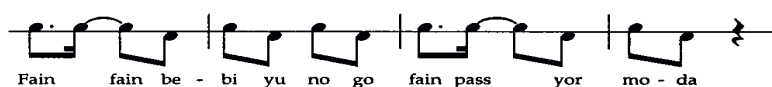
resultante, no entanto, é um resultado mais definido de uma integração concebida de maneira monolítica (como a que resulta dos ritmos de dois sinos no *adowa* Akan ou entre dois tambores de apoio *aburukwa* na percussão *kete* Akan). A percepção intrínseca de tempo-sincronização das diversas partes que compõem o conjunto é em grande parte incorporada na consciência e nas expectativas dos artistas em relação aos ritmos emergentes e resultantes.

A natureza subjetiva desta taxonomia de ritmo é fundamental para entender o problema em foco. Sua legitimidade depende em parte de que diversas tradições africanas a reconheçam e também porque termos de referência musical acabam sendo cunhados ou a partir de percepções individuais ou de grupo. As regras de percepção de ritmo de um povo deveria fornecer a base para discussões analíticas sobre ritmo, especialmente ao se examinar música comunicada totalmente por tradição oral. O fator da intensidade na percussão, por exemplo, não deveria ser menosprezado na discussão de procedimentos de percussão. Numa apresentação específica de, digamos, percussão Akan ou Ewe pode-se observar o uso peculiar de determinados ritmos populares, ou a representação de determinados movimentos populares na dança, ou o uso significativo de determinadas frases rítmicas na moda.

**Exemplo 1- Exemplo de um ritmo popular usado na percussão Akan**



## Exemplo 2 – Exemplo de um ritmo popular usado na percussão Ewe



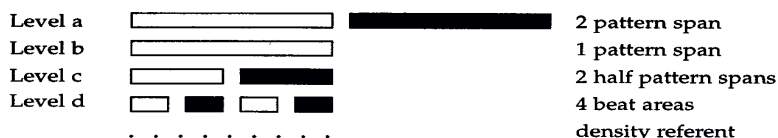
Essas declarações costumam ser iniciadas por um único participante e são cantadas, batidas no tambor ou soadas por qualquer outro meio disponível (por exemplo, o uso da trompa na percussão Ewe *Borborbor*). Elas podem gerar uma energia renovada na participação de uma apresentação. Se forem oportunas, elas direcionam o foco dos outros participantes e, por serem instantâneas e espontâneas, elas aumentam o nível de empolgação. O sucesso de uma apresentação pode ser medido em parte pelo grau de intensidade (que pode ser expresso em termos da profundidade de emoção ou alegria) da apresentação. No conjunto de tambores propriamente dito, determinados padrões rítmicos podem se basear em trechos rítmicos famosos, o que também pode aumentar a intensidade. Considerando-se esta permissão de expressão individual, a experiência e a perspectiva individuais do autor como percussionista podem fornecer informações fundamentais para a análise teórica.

### Aspectos Estruturais da Integração

Na percussão, os ritmos são agrupados em diversas unidades estruturais. Estes grupos rítmicos podem ser percebidos em diversos níveis ou como (a) um vão entre dois padrões (num nível de terceira síntese); (b) ou como o próprio vão entre os padrões (num nível de segunda síntese); (c) em grupos de meios padrões (num nível de primeira síntese); e (d) em quatro divisões equidistantes do padrão como unidades de batida. Esta estratificação estrutural tem alguma semelhança com o princípio de atribuição de notas

de Nketia (1974, p.133) e pode ser representada graficamente conforme mostrado a seguir:

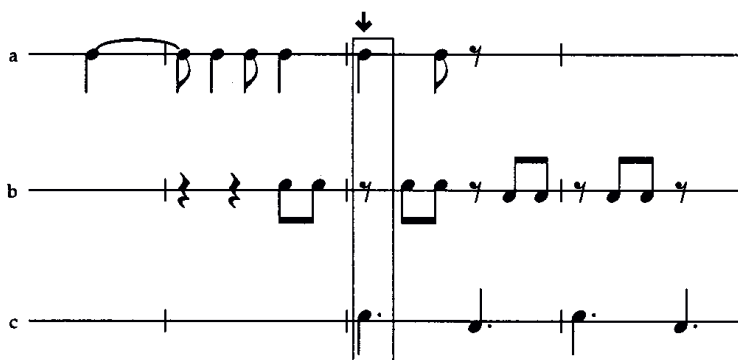
*Figure 1. Levels of rhythmic groups*



Relação de padrão duplo (antecedente/consequente) no nível de terceira síntese.

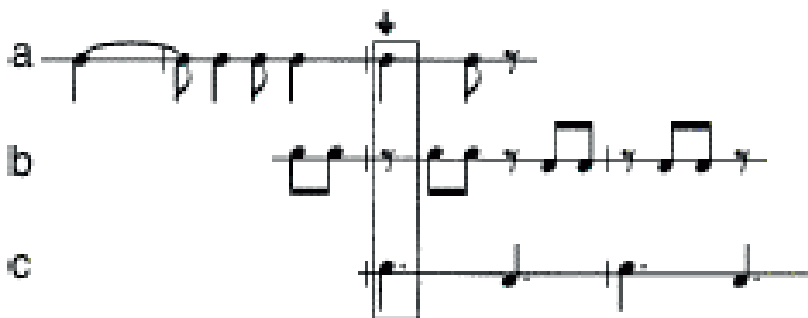
Em todos estes, o intervalo padrão de “linha do tempo” (também chamado de intervalo de tempo) é o principal referencial estrutural. No Exemplo 3, cada parte composta é articulada dentro de um sistema de doze pontos equidistantes no tempo (doze oitavas) constituindo o intervalo padrão. Intervalos no padrão doze e dezesseis pontos de tempo (notas de dezesseis dezesseis-avos) são típicos na percussão africana. Cada intervalo composto estabelece uma orientação ou uma relação com a *batida reguladora* (marcada com uma seta no exemplo 3).

**Exemplo 3: Exemplos de um padrão composto estabelecendo orientação com batida reguladora**



Estas estruturas são manipuladas de diversas maneiras, tanto linearmente dentro de cada parte individual quanto verticalmente dentro das unidades rítmicas do composto do conjunto. Neste último caso, as estruturas são percebidas como integradas verticalmente dentro de um intervalo de padrão. Depois elas podem ser compostas numa relação de padrão duplo (antecedente/consequente) num terceiro nível de síntese. Em todas estas variantes, o intervalo padrão de “linha do tempo” (também chamado de intervalo de tempo) é o principal referencial estrutural.

No exemplo a seguir, cada parte composta é articulada dentro de um sistema de doze pontos equidistantes no tempo (doze oitavas), constituindo o intervalo padrão. Intervalos no padrão doze e dezesseis pontos de tempo (notas de dezesseis dezesseis-avos) são típicos na percussão africana. Cada intervalo composto estabelece uma orientação ou uma relação com a batida reguladora (Nketia, 1974, p. 131), marcada com uma seta.



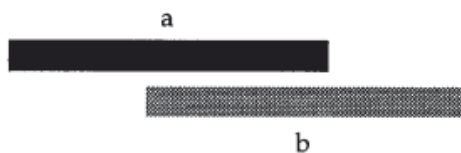
A consideração vertical de padrões compostos estabelece três relações integrais possíveis uns com os outros por meio dos seguintes procedimentos: (a) sobreposição; (b) entrelaçamento; e (c) adjacência e alternância. O ritmo resultante dessas combinações constitui um conceito rítmico monolítico. “Sobreposição” refere-se a dois padrões compostos ouvidos em sobreposição e que, portanto,

têm um relacionamento até certo ponto surpreendente. Portanto, os dois padrões têm relacionamentos diferentes em relação à batida reguladora. Uma relação de “intercalação” ocorre quando dois ritmos compostos são sobrepostos e, portanto, compartilham a mesma orientação com a batida reguladora. “Adjacência e alternância” talvez seja aquele observado com maior frequência entre os três tipos de relação. Conforme o nome sugere, ele refere-se a ritmos que estejam numa relação adjacente (antecedente/consequente ou de chamada e resposta) uns com os outros. Estes aparecem em todos os níveis de estrutura.

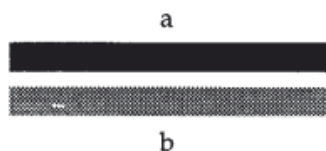
### Padrões em Justaposição

#### **FIGURA 2. Padrões compostos em justaposições**

##### a. Overlapping relationship



##### b. Interlocking relationship



##### c. Adjacency/alternation relationship



Técnicas de chamada e resposta e de alternância são comuns na música africana. Elas não se limitam à música vocal, mas permeiam todos os tipos da prática de apresentação. Assim como ocorre com ritmos emergentes e resultantes, a capacidade dos artistas de manterem a marcação de tempo geral da obra deriva, em parte, da percepção deles quanto às diversas relações de padrões de chamada e resposta e alternância. Estas técnicas encontram sua maior expressão na percussão. Estruturas de chamada e resposta são fáceis de reconhecer entre frases rítmicas de intervalos estruturais mais amplos, enquanto unidades menores interagem como alternância.

Técnicas de chamada e resposta são basicamente um comportamento aprendido, profundamente enraizado em tradições orais de povos africanos. Respostas do coral de todos os tipos podem ser observadas – entre um professor e seus alunos, entre um padre e a congregação de fiéis, respostas do coral a saudações comuns e em reuniões sociais e políticas – sendo que tudo isso forma uma parte integral do comportamento cotidiano. Na música, trata-se afinal de um dispositivo de composição que facilita a participação musical comunitária.

### **Considerações Analíticas Específicas**

Existem duas perspectivas analíticas importantes sendo avaliadas: (a) a holística “interna” do percussionista e (b) a holística “externa”.

**a. A perspectiva holística “interna”.** Os principais componentes deste ponto de vista são as descrições de como os artistas encontram suas dicas e mantêm seu relacionamento com outras partes compostas do conjunto, ou seja, como o artista percebe suas entradas. Neste sentido, pode-se distinguir entre relacionamentos primários e secundários. Os relacionamentos primários são

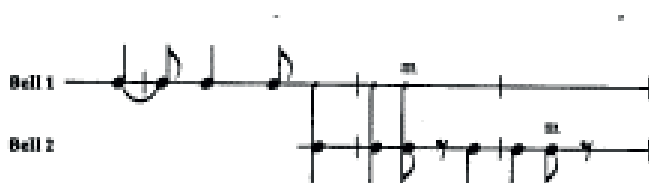
aqueles que dependem diretamente da linha do tempo (por exemplo, *donno* e sino, *apentemma* e sino, *atumpan* e sino). Neste relacionamento, cada artista percebe seu padrão designado na linha do tempo para obter a dica para entrar. Como não existem conceitos externos de gestos para a marcação do tempo, como os do maestro na orquestra ocidental, este dispositivo interno é fundamental. Relacionamentos secundários referem-se a ocasiões em que o artista estabelece múltiplas integrações com outros padrões além da linha do tempo. Em alguns níveis de intensidade, o relacionamento entre o tambor de apoio *petia* e *atumpan* (ou entre o *petia* e *apentemma*) torna-se tão forte que um artista, ou os dois, se afasta momentaneamente da linha do tempo (sem perder o fluxo do relacionamento básico de marcação de tempo da obra) para se entregar a algum tipo de diálogo, sendo que geralmente alguém funciona como marcador do ritmo.

Estes tipos de mudanças momentâneas no foco ocorrem frequentemente ao longo de toda a obra. Eles também podem surgir porque determinados ritmos se integram mais facilmente do que outros, ou porque eles ajudam a facilitar a percepção de marcação do tempo. À medida que as relações durante a obra se intensificam e se desdobram em complexidade, costuma haver uma necessidade de fazer referência frequente à linha do tempo para confirmação das entradas. Isto é especialmente importante em novas orientações de padrão e com a introdução de ritmos surpreendentes e complexos como aqueles mencionados em Akan como *akita* (literalmente “reter”). Tradicionalmente, um percussionista Akan pode fazer uma referência irônica ao seu marcador de ritmo como seu *dawuro* (sino): *Wo na woye me dawuro* (literalmente, “você é meu sino”). Na verdade, existe uma busca constante por marcadores de ritmo. Isto ocorre porque o marcador de ritmo propicia o mesmo papel referencial que a linha do tempo, apesar de ele poder estar tocando um instrumento composto que

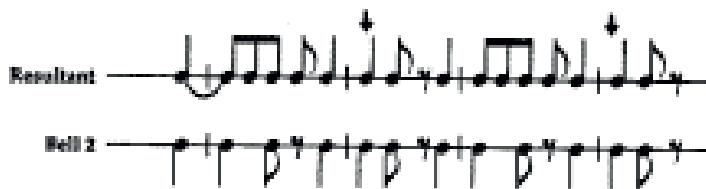




O segundo padrão de sino integra-se facilmente na medida em que os dois padrões compartilham o mesmo motivo rítmico no ponto específico mostrado abaixo:



Para manter as relações de marcação do tempo corretamente entre os dois instrumentos, a percepção da resultante juntamente com o padrão de sino individual é um guia útil:



De maneira semelhante, os dois ritmos *donno* (I e II) são percebidos em integração com a batida reguladora da linha do tempo que funciona como seu principal ponto de referência. O *donno* “masculino” (o de menor tom do par) externaliza a batida para o conjunto, o que também define os passos de caminhada do dançarino. Juntos, eles produzem a resultante mostrada a seguir:

Os dois padrões se entrelaçam e são mais bem percebidos como um ritmo monolítico. O *donno* resultante é ouvido em relacionamento adjacente àquele que os sinos produzem:

Esta relação adjacente entre os sinos e os tambores *donno*, por sua vez, produz outro ritmo resultante, que o povo Akan verbaliza da seguinte maneira:

Kyan-kye-na Kyan - kye - na, o - pe - nin di - di o - yfa - yi - wa

“*Kyankyena*” são sílabas sem sentido; “[...] *opanin didi oyi ayiwa*” (que significa “se o mais velho comer toda a comida, ele também deverá lavar seu próprio prato”). Esta resultante surge a partir da combinação de sinos e tambores *donno* da seguinte maneira:

Bell I + II

Donno I + II

Resultant

Kyan - kye - na Kyan - kye - na, o - pe - nin di - di o - y'a - yi - wa Kyan -

Os *apentemma* e *petia* tocam diversos padrões que correspondem a mudanças de tema rítmico do tambor principal. Estes temas, por sua vez, definem relações estruturais surpreendentes com o intervalo de tempo:

Timeline

Theme A  
To-me lu me ma nio

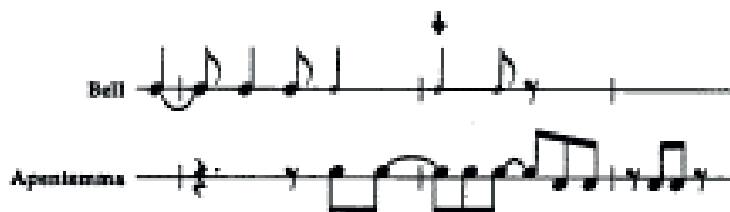
Theme B  
A - dia - pom A - go - man

Theme C  
O - too lu - di ni - pom

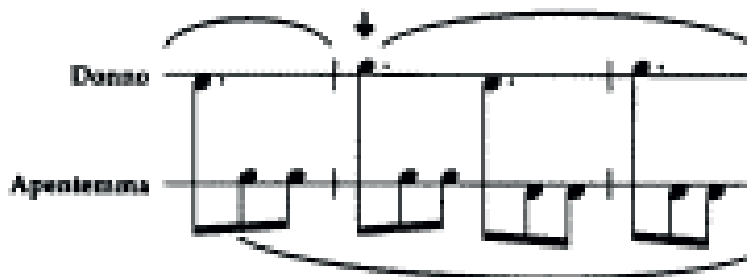
Theme D  
nan yee - lu no nan

Theme E  
Mo - gao nau pa nio nan pa

Nos temas e variações A, B e C (respectivamente, “*To me ku me*”, “*Adampom*” e “*Otwe bedi nprem*”), a sobreposição origina a percepção ilustrada a seguir:



Uma vez que se estabeleça esta relação, pode-se entrar em várias relações secundárias, como com o *dono* masculino, que propicia um referencial estável:



É desafiador sustentar o caráter excêntrico dos ritmos do tambor de mão sem um marcador de ritmo. O *Apentemma* e o *petia* produzem resultantes diferentes em cada uma das mudanças de tema mencionadas anteriormente. Por exemplo, a resultante que surge em *To me ku me* a partir da integração é mostrada da seguinte maneira:

This musical notation shows three staves. The top staff, labeled 'Apentemma', features a melodic line with several notes beamed together and a '+' sign above the first measure. The middle staff, labeled 'Petia', consists of a rhythmic pattern of quarter notes. The bottom staff, labeled 'Resultant', shows the combined effect of the two parts, with notes from both staves appearing on the same line.

Nos temas *Adampon* e *Nsupa*, ouve-se uma resultante diferente.

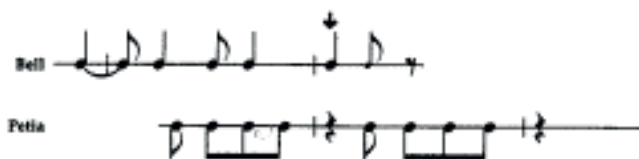
This musical notation shows three staves. The top staff, labeled 'Apentemma', is identical to the previous example. The middle staff, labeled 'Petia', shows a different rhythmic pattern, with notes grouped in pairs and a '+' sign above the first measure. The bottom staff, labeled 'Resultant', shows the combined effect of the two parts, with notes from both staves appearing on the same line.

Assim como no caso do *apentemma*, os padrões do *petia* mudam de acordo com as diversas mudanças de tema do tambor principal. Em *Adampon*, o padrão está em relacionamento adjacente ao padrão da linha do tempo, enquanto em *Otwe be di nprem*, ele se sobrepõe:

a. *Adampon master drum theme*

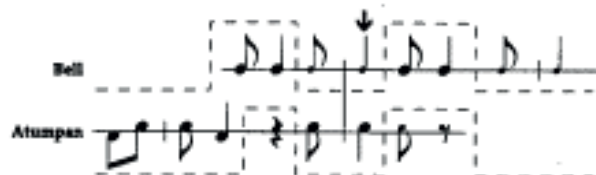
This musical notation shows two staves. The top staff, labeled 'Bell', features a melodic line with notes beamed together and a '+' sign above the first measure. The bottom staff, labeled 'Petia', shows a rhythmic pattern of quarter notes with a '+' sign above the first measure.

b. Otwe be di nprem *master drum theme*



Nas suas relações secundárias, *petia* combina especialmente bem com o grupo *donno*, o *apentemma* e com o *atumpan*. Em *Adampom*, o *donno* I fornece as batidas fortes para os padrões “excêntricos” do *petia*. Juntamente com o *apentemma*, eles produzem resultantes definidas em cada relação de tema enquanto fornecem ritmos de resposta que fazem um intercâmbio com o tambor principal:

a. To me ku me *master drum theme*



b. Adampon *master drum theme*



Os temas e variações do percussionista principal são apresentados como uma sucessão de padrões que estabelecem diversas orientações com a batida reguladora. Os outros artistas olham para ele como uma força motriz por trás da mudança de

percepção deles, enquanto, por sua vez, eles fornecem os principais ingredientes do ostinato de fundo, ao longo do qual integrações diferentes são possíveis dentro de cada seção de tema. Nas suas relações primárias, o tema *atumpan To me ku me* é ouvido como entrelaçando com a linha do tempo, mas os dois padrões estão na mesma orientação que a batida reguladora:

O tema do *Adampom* se sobrepõe ao padrão da linha do tempo:

Ao identificar sua dica de entrada, o padrão de sino é ouvido em integração com o tema do *Adampom*, conforme mostrado no próximo exemplo.

O padrão para o tema do *Otwe bedi mprem* é percebido como um complemento ao padrão da linha do tempo, da seguinte maneira:



O tema do *Yenhu no nso* é uma relação de sobreposição:

Pode ser percebido conforme indicado a seguir:

O próximo exemplo mostra como o *Nsupa* se sobrepõe à linha do tempo.



Pode ser percebido conforme indicado a seguir:



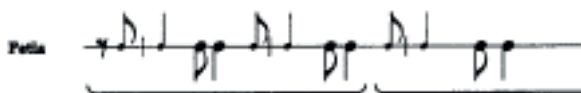
A complexa rede de todo o pano de fundo propicia uma resultante acumuladora que, por sua vez, torna-se uma referencial constante para os temas e variações do *atumpan*. O *atumpan* tem um timbre e uma ressonância imponentes que permite que se estabeleçam várias relações secundárias. Os diversos timbres associados do fundo parecem ser fragmentados entre as “janelas” dos ritmos do *atumpan*. Entretanto, os ritmos *petia* e *donno* I são os associados ou marcadores de ritmo mais próximos dos ritmos variáveis do *atumpan*. Esta percepção monolítica do fundo de ostinato do resto do conjunto coloca o percussionista *atumpan* numa posição de conduzir a apresentação.

**b. A perspectiva holística “externa”.** Isto representa uma consideração holística da configuração rítmica do conjunto. Deste ponto de vista, os padrões não simplesmente coexistem ou se integram uns aos outros num nível unilateral, mas também passam por transformações diferentes devido a vários fatores. Modificações de padrão são afetadas por diversas técnicas para tocar como tons abertos e mudos dos sinos e do *petia*, tons baixos

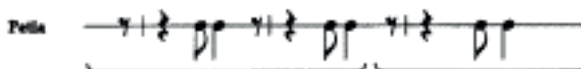
e altos do *donno* e do *atumpan*, técnicas de batida e palma abertas do tambor de mão do *apentemma*. A intensidade destes modos de tocar varia consideravelmente. Isto explica por que, apesar de os padrões rítmicos poderem ser isolados e discutidos nos seus próprios termos, geralmente eles não serem ouvidos com tanto clareza durante a performance comunitária. Eles não são reconhecidos tão facilmente como independentes quanto quando eles são representados em modelos teóricos.

Pode-se observar que referências a contrastes tonais e *timbrais* também implicam um conceito de contrastes dinâmicos (variação de volume — alto e suave). Alternâncias de sobreposição, entrelaçamento e adjacentes dos padrões mencionados anteriormente são mais complicados por contrastes de volume. Estas dinâmicas, juntamente com a rede complicada de padrão surpreendente e a superimposição de seções suaves e altas a padrões integrados obscurecem naturalmente a capacidade de ouvir determinadas porções de padrões individuais. Este fenômeno é ainda mais complicado pela proximidade do ouvinte com o palco da apresentação. Costuma ser dito que determinadas variações rítmicas tocadas suavemente na apresentação são pretendidos para a edificação e desfrute pessoal do percussionista, ou como dispositivos de marcação de tempo que não são pretendidos para ouvintes da plateia. O procedimento pelo qual determinados eventos ressonantes tendem a ocultar outros menos ressonantes é chamado de *masking* (Josephs, 1967, p. 45-47). Considere o seguinte exemplo:

a. *Petia* pattern with mutes



b. *Petia* pattern perceived as eclipsed through masking

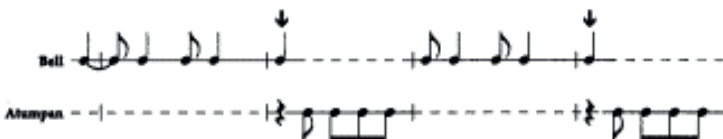


Estes trechos mostram um ritmo do *petia* em que as notas emudecidas (indicadas pelas notas menores) são ocultadas e o padrão é transformada.

a. Possible combination of masked patterns



b. Pattern perceived through masking



O mesmo princípio se aplica nos padrões do *donno*, em que os tons altos tendem a ser ouvidos de forma mais destacada do que os tons baixos.

Existem três tipos de *masking*. O primeiro tipo ocorre onde uma porção de um padrão é tocada de forma fraca. O segundo resulta dos instrumentos mais e menos ressonantes acusticamente. O terceiro não é de forma alguma um processo físico, mas ocorre

através da escolha do ouvinte e do seu foco de atenção. Conforme Nazir Jairazbhoy (1977, p.267) afirmou:

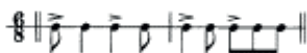
Existe boa razão para acreditar que a seletividade também é praticada dentro do intervalo de som musical [...]. A maioria dos musicologistas provavelmente experimentou ocasiões de seleção inconsciente, como por exemplo, quando “ouve” (efetivamente torna-se consciente) algo novo numa obra musical muito ouvida. Até mesmo um padrão musical repetido identicamente não precisa necessariamente soar monótono se a consciência do ouvinte mudar de uma característica musical para outra.

Tome, por exemplo, as seções mascaradas do exemplo anterior (a), que podem ser ouvidas como a resultante (b). Isto é um exemplo de onde um ritmo emergente definido como seleção estética de picos importantes de uma palheta de ritmos integrados vem à tona. Conforme descrito a seguir, o ouvinte ouve a resultante como (b):

*a. Combination of rhythmic patterns with masking*



*b. Possible perceived resultant*



Ao perceber este ritmo resultante, as porções não marcadas de (a) tornam-se subordinadas. É claro que os ritmos subordinados não são totalmente inaudíveis, uma vez que eles fornecem uma

dimensão adicional que pode ser ouvida entre estruturas sonoras mais audíveis e também o foco, proximidade do instrumento e profundidade de intensidade da percepção do ouvinte.

O exemplo final fornece outra ilustração de integração de padrão, conforme ouvido a partir da perspectiva externa do ouvinte. A ilustração isola quatro padrões emergentes possíveis diferentes que podem criar percepções variadas.

*a.*

Musical score for 'a.' featuring seven staves: Bell 1, Bell 2, Donno 1, Donno 2, Apentemma, Fetta, and Atampun. The score includes various musical notations such as notes, rests, and beams. Annotations include solid boxes around specific melodic phrases in the Bell 1 and Fetta staves, and vertical lines connecting notes across the Donno 1 and Donno 2 staves.

*d.*

Musical score for 'd.' featuring the same seven staves as in 'a.'. This score uses dashed boxes to highlight specific patterns across multiple staves, illustrating emergent patterns from the perspective of an external listener. The dashed boxes encompass groups of notes in the Bell 1, Bell 2, Donno 1, Donno 2, Apentemma, Fetta, and Atampun staves.

c.

Bell 1  
Bell 2  
Donno 1  
Donno 2  
Apentemma  
Fetia  
Atampun

d.

Bell 1  
Bell 2  
Donno 1  
Donno 2  
Apentemma  
Fetia  
Atampun

O “tratamento típico de ritmo africano” envolve muito mais do que simples coexistência de padrões rítmicos absolutas. Conforme Jairazbhoy (1977, p.270) observa corretamente:

Estudantes de musicologia étnica estão pesquisando tão profundamente a música de outras culturas que muitos agora são bimusicais [...]. Eles estão começando a abordar um dos objetivos da musicologia étnica – a capacidade de identificar, não apenas essas estruturas “conhecidas para nós na notação da arte acidental” (que é, em si, um

aspecto legítimo do campo), mas também identificar e ser capaz de isolar estruturas reconhecidas pelos próprios músicos nativos.

Ao contrário, o papel de contribuintes nativos bi-musicais em atender aos desafios de explicar e expressar suas próprias artes nativas adequadamente em termos “globais” também será uma contribuição bem-vinda para o campo.

Conceitos divergentes, como ritmos múltiplos, compassos múltiplos e síncope, tocar separado e ritmo cruzado – conforme refletido em conceitos analíticos *éticos* ocidentais – simplesmente minam a coesão da filosofia *êmica* comunitária incorporada no ato de fazer música africana.

\*\*\*

**William Anku** foi professor assistente de música e diretor substantivo da Faculdade de Artes Cênicas, na Universidade de Gana (UG), em Legon, até agosto de 2009. Foi chefe do Departamento de Música na mesma instituição, de 1997 a 2003. Possui títulos de doutorado e de mestrado pela Universidade de Pittsburgh e um de mestrado em Educação pela Universidade de Montana. Atuou como professor visitante nas Universidades Simon Fraser, Canadá, Estadual de Portland e Estadual da Califórnia, em São Marcos. Lecionou as disciplinas de Música Popular Africana, Processo de Arte e Estúdio de Música no currículo de música quando chefiou o Departamento de Música da UG, em 1997. Liderou o novo Departamento de Artes de Mídia (Artes Visuais), na Faculdade de Artes Cênicas. Anku dirigiu a música para a cerimônia de abertura da Copa das Nações de Gana, em 2008. Foi produtor e consultor para a música das cerimônias do Prêmio dos Jornalistas da CNN de 2008, realizadas no *State House Banquet Hall*. Recebeu crédito por várias composições e operou um estúdio de gravação digital caseiro. Como musicólogo étnico sua pesquisa foi sobre a teoria e a análise da estrutura rítmica africana.



Seus artigos apareceram nos principais periódicos acadêmicos, inclusive *The International Jazz Archives Journal*, *Intercultural Music*, *Black Music Research Journal*, *IASA Journal*, *The Journal of the Performing Arts*, and *Music Theory Online*. Outras publicações incluem monografias e capítulos de livros. Estava trabalhando no manuscrito de um livro, a partir do qual derivam algumas seções do capítulo com o qual ele contribuiu para este volume, até sua morte inesperada por acidente numa estrada, no dia 1º de fevereiro de 2010.



## CAPÍTULO 80

### COMO NÃO ANALISAR A MÚSICA AFRICANA<sup>1</sup>

*Kofi Agawu*

Análise, o ato de desmembrar para ver como as coisas funcionam, é uma prática vital e que potencialmente gera autoridade. Ninguém que tenha ampliado nosso entendimento da linguagem musical africana conseguiu ser bem-sucedido sem análise. Estudos de ritmo, procedimentos para diversas partes, melodia e a dinâmica da apresentação são inconcebíveis sem que se contemplem eventos e processos em diferentes níveis de estrutura. Ainda assim, a análise continua a ser uma disciplina contestada. Dentro da musicologia europeia, por exemplo, os analistas são rotineiramente atacados pela miopia deles<sup>2</sup>, não prestando atenção suficiente no contexto, utilizando métodos anacrônicos e impondo “discursos universalizantes” sobre objetos e processos musicais heterogêneos<sup>3</sup>. Estas questões também se aplicam à musicologia

1 N.E.: Este capítulo é uma versão editada do capítulo 8 na obra *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*, p. 173-197, do autor, publicada em 2003. A editora Routledge (Nova York e Londres) permitiu que ele fosse reproduzido nesta antologia.

2 Kerman (1985, p. 63).

3 Na sua excelente introdução, Solie (1993, p. 8 n. 24) atribui a Gary Tomlinson a visão de que “a análise da música tradicional é um dos discursos mais agressivamente universalizantes ainda comumente usados”.

africana, mas também existem outras. Como se define o objeto de análise quando não existe nenhuma partitura, nenhum vestígio escrito para música tradicional e (a maioria) da música popular? O que é uma metalinguagem adequada? Será que uma teoria coerente emana dentre o próprio povo e, se isso acontecer, será que isso deve ter prioridade sobre a teoria metropolitana? Qual, finalmente, é o valor da análise? Será que ela pode auxiliar o desempenho, o ato de ouvir, a composição, a história, ou será que se trata de uma prática autônoma?

A batalha sobre a análise deriva, em parte, do arranjo específico das subdisciplinas e então será certo começar com um comentário sobre política de interação subdisciplinar. Na academia euro-americana (recente), a divisão de trabalho produziu uma grande variedade de especialistas, entre os quais se destaca uma tríade composta de musicólogos históricos, teóricos da música e musicólogos étnicos. No que diz respeito à análise da música africana, as duas disciplinas relevantes para esta discussão são a musicologia étnica e a teoria musical. Falando a partir da metrópole, o compositor e teórico David Temperley (1998, p.69) aborda a divisão entre a musicologia étnica e a teoria musical:

Entre os três ramos da musicologia – musicologia histórica, teoria e musicologia étnica – é o relacionamento entre os dois últimos que é mais distante e tênue. Não é difícil de ver o motivo para isso. Em termos do seu assunto, o domínio do teórico (principalmente clássico, romântico e música artística do século XX) é basicamente um subdomínio do musicólogo histórico (música artística ocidental como um todo) e isto, por sua vez, não se sobrepõe ao do musicólogo étnico (todo o resto) [...]. A divisão mais séria entre musicologia étnica e teoria, no entanto,

está na sua filosofia e na sua abordagem. A principal atividade do teórico é o estudo intensivo da partitura de uma obra, de forma mais ou menos isolada do seu contexto histórico: as circunstâncias da sua criação, a vida e a personalidade do seu compositor e seu meio histórico [...]. Se esta abordagem é incômoda para vários musicólogos que consideram a partitura apenas como uma fonte de evidência para entender uma obra, para os musicólogos étnicos trata-se positivamente de um horror. Na verdade, para alguns musicólogos étnicos, até mesmo a perspectiva relativamente ampla dos musicólogos históricos pareceu limitada demais – excessivamente preocupada com a evidência documental limitada e com questões factuais de cronologia e autoria e não o suficiente com questões maiores de contexto social, função e significado. Da perspectiva do musicólogo étnico, limitar a atenção de alguém apenas à partitura é simplesmente o extremo desta tendência não saudável. Isso representa o envolvimento final de uma ficção perigosa: a autonomia da obra musical.

As palavras de Temperley ecoam ideias na imaginação popular, de acordo com as quais parece haver as seguintes oposições. A musicologia étnica estuda música não ocidental (“desconhecida”, “exótica”), enquanto o foco da teoria musical é o repertório europeu central (música “conhecida”). A musicologia étnica se preocupa com a produção de diferenças entre culturas musicais mundiais, enquanto os teóricos musicais tendem a produzir a mesmice. Os musicólogos étnicos levam em consideração o contexto de uma composição enquanto os teóricos musicais o ignoram. Os musicólogos étnicos rejeitam a ideia de um objeto musical autônomo enquanto os teóricos musicais a abraçam. A análise,

quando praticada por musicólogos étnicos, usa métodos *ad hoc*, adequados ao contexto, enquanto os teóricos musicais lutam por métodos sistemáticos. No geral, a musicologia étnica navega sob uma bandeira pluralista enquanto a teoria musical trabalha sob uma regra hegemônica.

Estas oposições apresentam, na melhor das hipóteses, meias verdades porque até mesmo uma atenção superficial às literaturas das duas disciplinas revelará exceções. Em termos de domínio, por exemplo, alguns musicólogos étnicos voltaram a atenção deles para a música artística ocidental enquanto os teóricos musicais estão cada vez mais interessados em repertórios não canônicos, populares e repertórios não ocidentais. Em termos de método, os teóricos musicais agora estão menos confiantes em relação à autonomia ou até mesmo à autonomia relativa da obra musical do que já estiveram e, apesar do perfil pluralista da musicologia étnica às vezes ser apoiado como um exemplo brilhante<sup>4</sup>, existem centros de poder nessa subdisciplina que insistem em metodologias específicas e são apoiadas por uma atitude tão monista quanto qualquer coisa que se encontre entre fanáticos religiosos. Portanto, para ser útil, cada oposição deve ser examinada com a atenção adequada para as realidades históricas e materiais que moldam a prática acadêmica.

Minha tarefa neste capítulo, no entanto, não é discutir os limites que separam as subdisciplinas musicais: isso foi conseguido em outro lugar por acadêmicos mais interessados nesses desenvolvimentos<sup>5</sup>. Abordo a questão de limites, em parte, para alertar os leitores baseados na África acostumados a abordagens holísticas para o fato de que as coisas são relativamente diferentes na metrópole e, em parte, para reconhecer que todas as disciplinas

---

4 Veja, por exemplo, o do musicólogo Philip Brett (1997-1998, p.158).

5 Veja, por exemplo, Nicholas Cook e Mark Everist (1998) para artigos abrangendo os diferentes ramos da musicologia.

têm suas próprias reivindicações sobre a análise, mesmo que o desenvolvimento de métodos tenha sido atribuído principalmente a teóricos musicais.

Temperley (1998, p. 69-70) não se limita a um diagnóstico, mas vai além e receita uma cura:

Esta descrição da situação implica que os teóricos e os musicólogos étnicos não tenham nada para falar (e existem alguns dos dois lados [...] que se sentem assim). Mas, na verdade, não existe nenhum conflito insuperável entre as duas abordagens, e de fato não existe muito espaço para interação e cooperação. Tudo que se exige de musicólogos étnicos é a concessão de que o estudo intensivo e “autônomo” de objetos musicais, representado por partituras ou de alguma outra forma, pode ser uma rota valiosa para entender qualquer tipo de música e a concessão dos teóricos de que esta não é a única rota para esse entendimento e quase nunca é suficiente [...]. Se for possível concordar apenas com isso, o caminho pareceria claro para uma reconciliação entre teoria e musicologia étnica, tanto na filosofia quanto no assunto.

O tipo de reconciliação que Temperley buscava é mais facilmente prescrito do que realizado porque nossos hábitos e preconceitos disciplinares estão profundamente entrincheirados. Citei-o longamente, no entanto, não (apenas) porque suas palavras foram provocadas por um projeto analítico de minha autoria, mas também porque ninguém tende a contestar os contornos amplos da sua caracterização. Ou, talvez, eu deva dizer “apenas algumas pessoas”, porque a heterogeneidade embutida na musicologia

étnica torna possível contestar várias generalizações. É melhor, então, passar de aspectos gerais a específicos.

### **A história de um artigo analítico**

Começo com uma história sobre uma tentativa de publicar um artigo analítico sobre música africana. Confio que a experiência não seja peculiar, que outros tenham recebido e ficado perplexos com relatórios de leitores anônimos e, apesar de eu poder ser acusado de retroceder para a autobiografia (intelectual), pode muito bem haver uma ressonância comunitária nesta estória. De todo modo, situações de antagonismo profissionalmente endossados são locais mais reveladores para a descoberta dos nossos investimentos ideológicos do que a apresentação formal e não provocada de conhecimento novo. Além disso, como o ato de escrever e publicar artigos em periódicos especializados é uma grande parte da vida acadêmica cotidiana, pode ser útil tirar algumas lições de uma crítica da prática cotidiana.

Em algum momento em 1984, publiquei um artigo em *Ethnomusicology*, o periódico da Sociedade de Musicologia Étnica, com sede nos Estados Unidos. Tratava-se de um estudo analítico da percussão da África Ocidental. Ele surgiu da seguinte forma: estava lecionando um curso de graduação sobre música africana e pedi aos estudantes para transcreverem duas obras musicais para a nossa aula seguinte. Quando sentei para fazer minha própria transcrição na noite anterior, descobri que uma delas (“Gi Dunu”) não era tão direta quanto eu tinha imaginado. Várias xícaras de café, uma certa quantidade de cabelos arrancados e a perspectiva de me constranger no dia seguinte me mantiveram acordado até quatro da manhã, quando, talvez como resultado da diminuição de capacidades, senti que tinha achado a solução. Como vocês podem imaginar, a aula foi muito boa porque, tendo experimentado a



dificuldade dos estudantes, estava numa posição melhor para explicar a “solução” para eles.

Como as duas obras em que trabalhamos estavam disponíveis num LP publicado comercialmente, tive a ideia de que publicar minhas transcrições juntamente com uma análise poderia ser interessante para outros estudantes de ritmo africano. Achei que talvez até estimulasse um debate porque, entre as coisas que sentia falta na musicologia étnica africanista estavam transcrições concorrentes de composições disponíveis publicamente que poderiam formar a base de contestação informada e vigorosa de modos de representação adequados. O fato de o analista da Quinta Sinfonia de Beethoven poder assumir como fato que ela fosse conhecida, enquanto os dos cantos fúnebres Akan ou da música *atilogwu* Igbo não poderem, era frustrante. Apenas mais tarde percebi que musicólogos étnicos que demonstram as coisas, cujas tendências narrativas são alimentadas por essas condições, efetivamente preferem a ausência desses documentos públicos. Que ingenuidade qualquer pessoa pensar que falar um idioma comum através da dissecação dos “mesmos” objetos no processo de desenvolvimento do conhecimento comunitário fosse uma questão de prioridade.

No devido tempo, escrevi meu artigo e o apresentei ao periódico. Três meses depois veio uma resposta rejeitando o artigo. As razões? O primeiro julgador observou que eu estava analisando música que eu não tinha gravado e que eu “não tinha apresentado dados novos”. Como eu poderia saber o “sistema musical” do povo Malinke? Como eu poderia identificar a pretensão de composição? Ao “ouvir duas faixas do disco”? Ainda pior, eu tinha usado um “modelo ético cujos conceitos de princípio derivavam da teoria musical artística individual ocidental”. Meu sistema era europeu porque eu tinha usado palavras como periodicidade,

cadência, tempo forte e compasso. O revisor escreveu que “não existe nenhum indício que o autor conheça a música africana em primeira mão, pois não foi usado um conhecimento empírico de uma teoria musical africana para moldar o modelo [analítico], nem evocado para orientar a aplicação do modelo”. No final, o revisor recomendou “fortemente” que o artigo fosse rejeitado.

O segundo julgador foi menos crítico, mas sentiu que faltou “rigour” à análise (eu mantive a ortografia do revisor). Havia confusão entre movimentado e excêntrico e eu não tinha conseguido definir improviso. A transcrição fornecida era inválida em função da sua parcialidade e uma alegação passageira de que estudiosos anteriores tinham prestado pouca atenção ao ritmo da fala foi minada pelas suas próprias contribuições. No entanto, fui estimulado a revisar o artigo e apresentá-lo novamente.

Então a nova versão foi enviada ao terceiro e ao quarto julgadores, não aos dois cujas objeções tinham originado a revisão. Os comentários foram ainda mais vigorosos e extensos. O terceiro julgador criticou a suposição de que existia um compasso principal numa medida transcrita. Este revisor também sentiu que a análise se concentrou demais na transcrição em vez de na música. Ele também alegou que eu não tinha citado o suficiente a obra do próprio revisor. O quarto julgador, abrindo mão do privilégio de ficar anônimo, disse que se solidarizava com a noção de dissonância métrica e com a alegação ousada, porém ingênua, de que as duas composições analisadas eram formas de “música absoluta”. Mas ele discordou de uma modulação métrica que eu tinha (irresponsavelmente) incluído na transcrição para registrar uma sensação de realinhamento que senti com mais ou menos com um terço da obra e, assim como o segundo e o terceiro julgadores, ele não perdeu muito tempo observando que tanto ele quanto outras pessoas já tinham escrito sobre essas coisas antes

de mim. Assim como antes, fui estimulado a revisar e apresentar novamente.

Quando chegou o momento de preparar o novo conjunto de revisões, eu estava distintamente consciente da presença de quatro coautores, cada qual falando coisas relativamente diferentes. Mas havia mais uma surpresa. Quando o artigo acabou sendo publicado na edição do inverno de 1986 de *Ethnomusicology*, ele apareceu juntamente com um artigo de James Koetting e, antes dos dois, havia um comentário de uma africanista sênior, Ruth Stone. Ela também reforçou algumas das alegações feitas nos relatórios anteriores: de que o sistema que usei era europeu, de que as metáforas que os músicos africanos usavam (como “a canção seguindo pela estrada”) não deixavam de ter conteúdo teórico e de que era “irônico” que eu, um africano, estivesse encantado com ferramentas europeias, enquanto Koetting, o americano, era mais sensível à maneira africana de fazer as coisas.<sup>6</sup>

Acredito que deva ser grato pelos relatórios de quatro grandes leitores e por um comentário publicado sobre um artigo não tão significativo. Conto esta estória não para exibir minha incompetência, mas para chamar a atenção para algumas das posições adotadas por musicólogos étnicos ativos. Os relatórios de leitores anônimos são um local rico para o estudo sério de ideologia e já passou da hora de haver uma leitura desses relatórios. Aqui, quero simplesmente destacar dois pontos: em primeiro lugar, que a música que analisei foi, de acordo com Stone, “gravada por outras pessoas” e, em segundo lugar, que a orientação intelectual do artigo foi esmagadoramente “ocidental”.

---

6 N.E.: Olufemi Taiwo discute estes e outros aspectos relacionados da competição intercultural na esfera do conhecimento das humanidades africanas de maneira mais geral no capítulo 53 do Volume II desta Antologia.

### **Analisando música “gravada por outras pessoas”**

É claro que a ideia de que você deve evitar analisar música que você próprio não gravou é dúbia. Não há dúvida que estar presente no local, ouvir e ver os músicos tocarem, poder intervir com perguntas e depois recordar através da construção o local em que a gravação foi feita, lhe proporciona uma sensação visual da ocasião que pode ser útil a um entendimento total da música. Na medida em que nenhuma gravação é transparente, a pessoa responsável pela sua criação tem acesso a uma série de textos complementares que podem auxiliar na interpretação.

Mas e se não tivermos acesso a alguns destes textos complementares? E se não soubermos as circunstâncias em que a gravação foi feita? E se não soubermos quais tipos de microfones foram usados? E se não tivermos certeza se havia doze ou quinze trompas tocando? E se formos enganados, por uma distinção de timbre consistente, a ouvirmos dois tambores em vez de apenas um? Será que então não poderemos analisar aspectos da gravação? Por que uma política de tudo ou nada deve ser obtida aqui, especialmente quando nunca se pode alcançar tudo? Nem todo mundo tem os meios materiais para empreender o tipo de trabalho de campo aprovado pela associação de musicólogos étnicos. Nem todos nós somos capazes de produzir gravações de alta qualidade ou temos interesse nisso. Na verdade, o processo de gravação no campo na África às vezes envolve tanta intervenção, truques e enganação que nem todo mundo fica confortável em violar culturas dessa forma. O que dizer daqueles cujo interesse está em determinado tipo de material, em vez de na qualidade acústica superior de uma gravação? Será que também não acontece de algumas pessoas fazerem gravações basicamente para construir uma série de documentos, não tendo nem a habilidade para explorar a música buscando segredos estruturais nem o interesse

em fazerem isso? E em casos em que se fornece uma descrição detalhada e abrangente do contexto em notas de pé de página, será que a tarefa do analista não se torna muito fácil?

É claro que a análise de música “gravada por outras pessoas” não é inédita na história da musicologia étnica. No começo do século XX, musicólogos comparativos dependiam dessas gravações para análise. Hornbostel, por exemplo, conseguiu especular sobre diversos aspectos de estrutura musical e significado ao ouvir diversas gravações e é graças à força das suas ideias que elas permaneceram pertinentes para a pesquisa musical africana. Na década de 1950, Blacking (1955) seguiu algumas das ideias de Hornbostel sobre ritmo, Stephen Blum (1991) analisou recentemente o pensamento de Hornbostel através da sua terminologia e, ao analisar a história de conceptualizações do ritmo africano, Christopher Waterman (1991) enfatizou a contribuição de Hornbostel. Imagine dizer ao Sr. Hornbostel, quando ele apresentou seu artigo “*African Negro Music*” para ser publicado, que ele se baseava em música “gravada por outras pessoas” ou que não fornecia “nenhum dado novo”!

Lembre-se também do caso de Rose Brandel (1961), que publicou toda uma monografia sobre música africana, baseada não no trabalho de campo, mas em ouvir atentamente diversas gravações da Folkways, música “gravada por outras pessoas”. A obra *The Music of Central Africa* se corrompeu – injustamente, na minha opinião – e principalmente, desconfio, por causa da suspeita de que Brandel não “conhecia efetivamente” o material. Ainda assim, tirando a impossibilidade de “conhecer efetivamente” uma cultura musical, a ideia do livro – uma análise dos princípios de organização do ritmo da África Central – certamente não pode ser criticada. As tendências comparativas de Brandel, sua discussão sobre padrões de hemíola e suas tentativas de fixar tons

e ritmos na notação, tornaram possível uma discussão mais segura de estrutura na economia intelectual moderna. Ao criticar o livro, o jovem Gerhard Kubik não encontrou muita coisa para elogiar: ao transcrever a partir de gravações, Brandel não sabia como os músicos tocavam e, portanto, só podia representar “ritmos no papel” em vez dos verdadeiros “ritmos inerentes” que Kubik (1962) estava teorizando na sua própria obra daquele período. Pode-se discordar dos meios técnicos específicos que Brandel utilizou – como o compasso aditivo no estilo de Stravinsky<sup>7</sup>. Mas, como uma tentativa honesta de envolver os padrões resultantes, o livro merece mais do que ser condenado às chamas. Talvez o interesse recente na construção de pontes entre subdisciplinas possa ajudar a reviver o interesse na obra de Brandel, que, apesar de estar longe de ser perfeita, entretanto é sugestiva para um estudo intercultural (a questão de quem é dono de qual ponte é outra).

O exemplo de Brandel incorpora um aspecto do conflito institucional entre musicólogos étnicos e teóricos musicais. Uma música na sua própria tradição, ela desenvolveu uma curiosidade sobre um corpo de música africana. Então, sem se preocupar em tecer teias adicionais de contexto em torno dos seus olhos, dos seus ouvidos e do seu cérebro, ela os ouviu e escreveu sua análise usando a metalinguagem que ela conhecia tão bem. No processo, ela conferiu determinada identidade e status sobre estes produtos musicais. É claro que, assim como o resto de nós, ela certamente tenderia a errar, mas seus erros não foram nem totais nem deixaram de ser instrutivos. Adotando uma abordagem direta, ela se aproveitou de um momento de autenticidade no ato analítico. A reação da musicologia étnica, no entanto, afirma uma avaliação contrária. Ao recorrer a gravações da Folkways, ela parecia ter tomado um atalho não merecido, ter pulado algum tipo de ritual de passagem, talvez. Sua musicologia étnica era de poltrona, não

---

7 N.E.: Veja a crítica do autor no capítulo 4 de *Representing African Music*. Agawu (2003, p. 71-97).

a musicologia étnica baseada no trabalho de campo que (sozinha) garantia um conhecimento autorizado.

No entanto, *toda* a musicologia étnica é de poltrona, porque independentemente de quanto tempo você passar no campo, sair é quase sempre uma condição para produzir sua etnografia. (Apesar de as contribuições de acadêmicos nativos baseados no continente pareceriam minar esta alegação, devemos observar que as de maior destaque dentre elas foram imensamente ajudadas por uma eventual moradia no exterior). O ato de sair das condições culturais e especialmente materiais de onde seus dados foram adquiridos – voltar para a poltrona, digamos assim – não é um subproduto infeliz ou inconveniente do processo de produção etnográfica. Ele incorpora seu próprio campo de possibilidade. Portanto, a diferença entre uma Brandel e outras pessoas que ostentam períodos prolongados de trabalho de campo é realmente uma questão de grau, não de tipo. Projetar a diferença como fundamental reflete não uma avaliação objetiva do vestígio de conhecimento, mas a execução de um ritual de valor dúbio. Hoje em dia, com a multiplicação de gravações de som e dados visuais, sem mencionar imensos recursos de Internet, a visão de que você pode analisar uma música que você próprio gravou parece cada vez mais absurda.

### **Conhecimento africano versus conhecimento europeu**

A alegação do primeiro julgador de que meu artigo não mostrava nenhum conhecimento de “uma teoria musical africana” me fez pensar sobre qual poderia ser essa teoria e como e por que ela poderia ser diferente da teoria europeia. A ideia de um sistema musical africano, apoiada por um modo singularmente africano de produção do conhecimento e diferente de um sistema europeu putativo, prevalece tanto que pareceria quase perverso contestá-la. Ainda assim, ao ser interrogada, ela não apoia. A verdade é que, a

não ser por variações locais que derivam de preferências expressivas linguísticas, históricas e materiais voltadas para a cultura, acaba não havendo nenhuma diferença entre o conhecimento europeu e o africano. Todas as discussões sobre um ponto de vista de quem está dentro, um ponto de vista nativo, um modo de ouvir africano diferente, ou da organização do conhecimento é mentira e uma mentira terrível. Esta ideia precisa ser profundamente revisada para que as tarefas de compreensão e construção do conhecimento continuem de maneira intensa<sup>8</sup>.

A ideia é que, além de determinados modos de expressão superficiais, o conhecimento europeu e o africano existem em esferas separadas e radicalmente diferentes originadas no pensamento europeu, não no africano. Eles foram (e continuam a ser) produzidos no discurso europeu e vendidos aos africanos, sendo que muitos deles compraram, assim como eles internalizaram a imagem que os colonizadores tinham deles próprios. Nós já dissemos repetidas vezes que a suposição de diferença é o estado de espírito capacitante de muitos etnógrafos musicais e uma dessas diferenças – talvez a mais importante delas – envolve nossos respectivos domínios conceituais. A história do pensamento europeu desde o século XVIII está repleta com essa suposição, sendo que ela própria se alimenta de sentimentos racistas e racialistas. Numa compilação recente valiosa, Emmanuel Eze apresenta (1997) trechos de escritos de Carl von Linne, Georges-Louis Leclerc, David Hume, James Beattie, Immanuel Kant, Johann Gottfried Herder, Johann Friedrich Blumenbach, Thomas Jefferson, Georges Leopold Cuvier, e, não menos importante, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, entre outros, para exemplificar o tipo de pensamento sobre raça e diferença produzido durante o período de Iluminismo (ostensivo). Ao longo de todo o período existe suposição, uma disposição para

---

8 NE: Para argumentos paralelos derivados sobre a produção de conhecimento nas ciências naturais, veja H. Lauer, Cap. 48 desta antologia.



a diferença incorrigível sustentada por ambições de dominar nos níveis cognitivo e intelectual.

### **Contestando a teoria étnica**

Não é surpreendente que a filosofia africana, cuja tarefa nominal é esclarecer nossas maneiras de saber, tenha sido o cenário de um intenso debate sobre filosofia étnica. O principal debatedor é Paulin Hountondji, que argumenta a favor da filosofia como um discurso científico de permanência universal, em vez da filosofia étnica<sup>9</sup>. Outros filósofos contestaram as visões de Hountondji. Olabiyi Yai (1977), por exemplo, descreve o que ele chama de “pobreza de pensamento especulativo” em referência a algumas das proposições de Hountondji. Algumas pessoas temem que a rejeição da filosofia étnica, significaria desprezar nossos idiomas, nossos modos de expressão artística e nossas religiões. Isso significaria ir na onda de algum modelo “científico” cosmopolita. Ainda assim, Hountondji não é contra usos imaginativos de elementos do nosso passado no caminho do conhecimento próprio. Ao contrário, são os contornos específicos da filosofia étnica – seu apoio implícito ao pensamento unanimista e a consequente “simplificação exagerada do passado cultural da África” sua “designação externa” e sua pressuposição de diferença – que ele sente que diminui em vez de libertar nossos horizontes<sup>10</sup>.

Como o prefixo “etno” surge relacionado com a música africana? De maneira muito simples, numa tentativa de valorizar a especificidade da experiência e da inteligência musical africana. A teoria étnica ostenta uma sensibilidade especial em relação aos esquemas de pensamento de pessoas que estão por dentro em termos culturais. Ela explora as metáforas que os músicos africanos utilizam, observando pontos de não alinhamento entre eles e os

---

9 Veja especialmente Hountondji (1983).

10 Veja o prefácio para Hountondji (1996).

dos idiomas metropolitanos. Para ser justo, atualmente a teoria étnica é um discurso implícito em vez de explícito na musicologia africana. Etnografias que penetram nos mundos ativados por categorias e vocabulários nativos relativos à estética da música, da fala e da dança preparam o caminho para uma teoria étnica completa<sup>11</sup>.

Deve-se suspeitar da teoria étnica por três razões preliminares e externas. Em primeiro lugar e em princípio, toda teoria é uma teoria étnica porque toda teoria pretende explicar a música que comunidades específicas produzem com identidades “étnicas” específicas. A teoria analítica influente de Heinrich Schenker, por exemplo, não é uma teoria universal, mas sim uma teoria étnica planejada para explicar um aspecto específico do ordenamento tonal em obras primas de repertórios principalmente alemães e austríacos do período da prática comum. Referir-se à teoria Schenkeriana como “teoria” e a o que o povo Kpelle faz como “teoria étnica” não faz sentido, apesar de poder sustentar uma posição política que vê a música europeia como a verdadeira e a música africana como outra coisa, diferente. Em segundo lugar, os estudiosos metropolitanos, não seus colegas na África, parecem se preocupar especialmente com a teoria étnica. Os pensadores africanos que são músicos, apesar de não serem insensíveis aos campos semânticos assinalados pelos seus próprios vocabulários e esquemas conceituais, tratam os esquemas como conjuntos abertos que admitem acréscimos ao longo do tempo e pouco importa se os acréscimos resultam do intercâmbio cultural com a Europa, o Oriente Médio, ou com as Américas, com discursos missionários, ou com cultura popular. Assim como todas as outras, as culturas africanas não estão congeladas no tempo, mas estão sempre evoluindo. A tendência a achatar nossas histórias,

---

11 Etnografias que utilizam conceitos do idioma africano incluem Zemp (1971), Stone (1982) e Keil (1979), para citar apenas três exemplos influentes.

a enfatizar o sincrônico sobre o diacrônico e de conferir às nossas culturas determinado aspecto atemporal, exemplificado na palavra dúbia “tradição” teve a consequência muito infeliz de nos manter em outro módulo de tempo, de negar nosso aspecto contemporâneo (nós somos, de acordo com uma formulação agora extinta, os “ancestrais contemporâneos do ocidente”), de relatar de maneira menor os processos às vezes drásticos que aconteceram esporadicamente na nossa história (antiga).

Então, o estudo da mudança na representação acadêmica é fundamental. Por exemplo, reconstruir as histórias de vocabulários musicais encontrados em diversas comunidades africanas seriam instrutivas. Assim, o povo Ewe, que duzentos anos atrás não tinha uma palavra para “maestro”, agora menciona um *atidala*, “aquele que joga o pau”. Dizer que o termo surgiu como reação a uma prática de apresentação estrangeira é usar a questão de origens para negar ao povo Ewe uma oportunidade de participar numa conversa mais ampla. Até onde eu saiba, o termo (e existem dezenas como ele) não causou nenhum problema para usuários locais, para quem esses acréscimos são uma parte normal da evolução do idioma. Apenas o teórico étnico determinado ou o africano nostálgico, ansioso para separar a “verdadeira” África da daquela “estragada” pela Europa, não achará interessantes os termos e as práticas associados com *atidala*.

A possibilidade de tradução sugere uma terceira razão para sermos céticos da teoria étnica. O fato de ela se expressar no idioma metropolitano significa que um desafio central do ato de fazer a teoria étnica, assim como o de fazer etnografia, é o da tradução. Traduzir é buscar formas imaginativas de negociar fronteiras e fundir mundos. A tradução é um ato e uma arte paradoxal, pois é ao mesmo tempo possível e impossível no final. Ela é possível porque nossos modos de expressão, apesar de diferentes, delimitam uma

mesmice, nos bastidores, dos tipos de forças ou impulsos que os movimentam. É impossível, no entanto, porque nem todo resíduo de modos expressivos, ele próprio um repositório de uma história, uma experiência e uma visão de mundo, pode ser transmitido ao longo de divisões linguísticas. Ainda assim, o argumento a favor da impossibilidade de tradução abriga determinada quantidade de mistificação. Como ela já está mediada verbalmente, a suposta prova de impossibilidade é, em si, traduzível, pelo menos em princípio. Então nós somos obrigados, por motivos lógicos e éticos, a concedermos a possibilidade de traduzir conceitos locais, independentemente do quanto eles sejam estranhos, deselegantes ou excessivamente “poéticos”. Aceitar a possibilidade de tradução de todo o conhecimento produzido localmente é aceitar a existência de um nível fundamental de falta de diferença entre os mundos conceituais de duas culturas quaisquer.

### **Exaltando a pesquisa analítica**

A importância da análise para a pesquisa sobre música africana não pode ser subestimada. Já passou o tempo em que a música africana era ou reduzida a um status funcional ou era dotada de uma essência mágica ou metafísica que a colocava além da análise. Não se trata de negar que a música africana tenha finalidades funcionais – qual música não tem? – ou que alguns de seus praticantes lhe atribuem poderes éticos e espirituais. Mas outros aspectos merecem um escrutínio atento. O processo de composição, por exemplo, continua pouco estudado não apenas por causa da ilusão normal da composição baseada na tradição oral e na auditiva, mas também porque existem vários mecanismos para mistificação. Ainda assim, para entender como os músicos criativos montam sua música, temos que buscar em detalhe técnico o processo de composição. Sem análise, essa busca é impossível.

É claro que existem várias abordagens à análise da música africana. Não posso analisar essa literatura aqui. Apenas chamarei a atenção para algumas das várias linhas de pesquisa promissoras ao mesmo em que reagirei a potenciais objeções à análise como tal. A análise começa definindo limites, identificando áreas potenciais para estudo baseadas numa intuição inicial. Ela rejeita a ideologia multiplicadora de contexto que, se for seguida à risca, torna a análise “inomeçável”. Ao reduzir a quantidade de requisitos a priori para qualquer pessoa que queira analisar a música africana, tornamos possível um discurso mais animado, mais relevante e, no final, com mais autoridade.

### **Hornbostel**

Em seu artigo pioneiro, “African Negro Music”, Hornbostel (1928) forneceu uma ampla discussão dos princípios básicos de organização da música africana. Baseando suas análises em gravações de toca-discos – aliás, Hornbostel acreditava que esta abordagem fosse melhor do que anotar melodias diretamente no campo – ele comentou sobre os aspectos de melodia, harmonia e ritmo da música africana em termos que se tornaram conhecidos para estudantes que vieram depois. A abordagem de Hornbostel é informada pela psicologia Gestalt e seu método é comparativo sem negar características marcantes individuais. O artigo contém transcrições de melodias de diferentes partes da África e referências modestas à literatura existente. Apesar de não haver ideias para serem contestadas, inclusive reivindicações do papel generativo da percussão ou a teoria de que a música africana constitui um sistema de movimento, a visão ampla do autor, suas teses ousadas e suas percepções individuais sutis combinam para formar uma afirmação precoce importante sobre a música africana.

Uma das representações mais intrigantes no artigo de Hornbostel é um conjunto de diagramas identificados como

“estrutura” (veja ilustração no Exemplo 1 abaixo). Utilizando uma forma de notação hierárquica, Hornbostel exhibe o conteúdo de altura do som de cada canção numa forma comprimida, direcionando a atenção para seus centros tonais, muitas vezes ouvido como o *finalis*. Hornbostel estava claramente reagindo a uma intuição de que algumas notas são estruturais enquanto outras são ornamentais e que esta distinção básica funciona tanto em níveis de estrutura imediatos quanto menos imediatos. Notas de valores rítmicos diferentes (um dezesseis-avos, um oitavo, um quarto, metade e inteira no exemplo) permitiram que ele exibisse a estrutura básica da melodia. E considerando a escala relativamente modesta das melodias, transmite-se algum senso de um gesto melódico geral, uma concretização da crença de Hornbostel de que a música africana é construída sobre “melodia pura”.

### Exemplo 1

Weale. (47, 52, 53.) Nyanwezi Occupation Song.

The image displays three staves of musical notation for the 'Nyanwezi Occupation Song'. The first staff is labeled 'a<sub>1</sub> Solo 1.80.' and 'a<sub>2</sub> Choms.' and contains a melodic line with various rhythmic values and accents. The second staff is labeled 'b<sub>2</sub>' and shows a more complex melodic line with multiple accents and a 'V' marking. The third staff is labeled 'Structure' and shows a simplified melodic line with three main sections labeled 'a', 'b', and 'c', illustrating the hierarchical structure of the piece.

O ato de concordar ou não com a estrutura que Hornbostel revela não é o ponto, apesar de ser difícil ver como alguém possa contestar seu resumo direto da altura do som e o argumento de que a estrutura possa representar idealmente forças em movimento em vez de alturas de som específicas, apesar de ser plenamente compatível com o pensamento de Hornbostel, não é priorizado na representação. Apesar de o seu conhecimento de contexto cultural ser de segunda mão (as informações vinham de missionários, funcionários coloniais e líderes de expedições científicas), ainda assim Hornbostel conseguiu penetrar na superfície da música africana e fornecer apontadores produtivos para uma análise futura. Pode até ser que seja exatamente porque o contexto é menosprezado que a discussão analítica possa decolar. Hoje em dia, nós exibíamos melhor do que Hornbostel a estrutura linear de determinada melodia africana, uma vez que estamos atentos à natureza composta destas melodias e aos modelos diferenciados de articulação modal que possam nos dissuadir de tratarmos alturas finais dos sons como centros tonais. Além disso, podemos até formular panos de fundo mais dinâmicos que permitam uma evolução do pensamento musical de uma altura do som (ou conjunto de alturas) para outra. Mas estes, falando de maneira adequada, são refinamentos, apêndices para algo que Hornbostel começou, não novas partidas. Como seriam irrelevantes acusações de que Hornbostel estava analisando música que ele não gravou, que suas teorias não eram moldadas por uma “teoria musical africana”, que sua musicologia étnica era “de poltrona”! A análise, como modo de desempenho, exige um envolvimento direto com o lado de dentro de uma composição e isto garante uma perda de autenticidade porque as pressões do desempenho na hora, que supostamente atrapalham parte do prazer na atividade, obrigam o artista ou analista a recriar estrutura, estilo e significado de acordo com seu próprio julgamento (moderno).

## Blacking

Hornbostel (1967) não foi o único estudioso a perceber a organização hierárquica no nível tonal na música africana. Na sua obra rica em termos etnográficos sobre canções infantis Venda, John Blacking inclui um capítulo chamado “The Structure of the Children’s Songs: Patterns of Melody and Tonality”<sup>12</sup>. O exemplo 2 (a seguir) reproduz parte de um diagrama, juntamente com uma transcrição da segunda das cinco canções analisadas. Lendo da esquerda para a direita, a coluna 1 fornece o “centro tonal”, ou altura focal, do som, que geralmente se encontra no final (às vezes Blacking indica dois centros tonais em vez de apenas um). A coluna 2 contém uma redução arritmica da sequência de alturas em determinada canção, eliminando todas as repetições adjacentes. Pode-se cantar o caminho traçado por esta sequência de alturas para ver como ela é ativada em termos rítmicos e verbais. A coluna 3, provavelmente a mais interessante para esta discussão, é composta de linhas de tom. Estas também são resumos de altura, mas diferentemente da apresentação na coluna 2, que preserva uma cronologia de alturas, a coluna 3 exhibe o conteúdo total de altura de uma forma comprimida. As notas em cada exibição recebem valores de duração diferentes e isto ocorre porque Blacking, assim como Hornbostel, deseja transmitir algo da organização hierárquica de cada melodia<sup>13</sup>. Ele as descreve como “linhas de tom ponderadas”, apesar de os critérios para a ponderação não serem nem abrangentes nem conclusivos. Sinais de alfa e ômega são usados para marcar a primeira e a última notas de cada canção para

---

12 N.E.: Na época da pesquisa de Blacking, até 1994, Venda era uma das dez “pátrias governadas de maneira independente” sob a lei do Apartheid, em que nascimentos e mortes de “negros” eram excluídos de censos oficiais, em que residentes não tinham direito a voto, serviços de saúde pública nem municipais, em que a educação pública custava ao governo 1/5 do gasto com Africâneres brancos e onde “leis de passe” proibiam qualquer viagem fora da sua própria vila – a não ser por migração forçada periódica de homens trabalhadores, da mesma maneira que o gado para e das minas e outros campos de trabalho.

13 Para o uso de uma notação analítica semelhante, veja Merriam (1957).



destacar a centralidade delas e um número no final de cada pauta musical declara quantidade total de classes de altura em cada linha de tom (2, 4, 6, 6, 6). De relance, então, pode-se observar aspectos salientes da estrutura de canções infantis Venda num ambiente comparativo. De fato, representações paradigmáticas como estas formam parte da história da análise musical, tendo sido usadas por estudiosos de canto e semióticos da música, entre muitos outros<sup>14</sup>.

### Exemplo 2

The image displays a musical score for a Venda song titled "II KHOIKHOI". The top section consists of five staves of pitch contours, labeled "No. 7", "No. 11", "No. 14", "No. 53", and "No. 55A". Above the first staff is the label "Tone-rows". The bottom section consists of four staves of lyrics with corresponding pitch contours, numbered 1 through 4. The lyrics are in Venda and include words like "khei", "ri", "yo", "to", "la", "Tshi", "ma", "ngé", "ú", "lwa", "lá", "ó", "lá", "nú", "su", "dzi", "ngwá", "nú", "ú", "ná", "nú", "wá", "thú", "mbú", "ui".

14 Veja Powers (1980). Uma coisa interessante na história da análise da música africana é a análise "paradigmática" breve mas sugestiva de Sprigge (1968) de uma canção Adangbe da terra dos Ewe. As análises paradigmáticas mais profundas da música africana encontram-se em Arom (1991).

Devemos observar que o livro do qual se tirou esta demonstração é uma “análise cultural” detalhada da música Venda, uma das principais contribuições à pesquisa musical africana. Blacking, como se sabe muito bem, ficou obcecado por um tempo com a imbricação do musical no social e ele escreveu de maneira vigorosa em *How Musical Is Man?* e em outros lugares sobre a interdependência dos dois aspectos. Mas o potencial explicativo do social é limitado porque a música, para se assumir como música, deve tomar uma forma material que obedeça às leis intrínsecas a ela e, apesar de Blacking não ter deixado pedra sobre pedra ao investigar os diversos contextos que afetam canções Venda, ele alcançou rapidamente os limites desse pensamento contextual. Então ele se fixou numa representação analítica de estrutura (Exemplo 2) que, diante disso, teve pouco apoio dos músicos Venda com quem ele trabalhou. A estrutura que ele revelou era dele, realmente informada por comentários esporádicos e indiretos feitos por “informantes”, mas que de forma alguma poderiam ser atribuídos a eles como sua teoria de estrutura. Será que devemos descontar a análise de Blacking porque os meios de representação foram tomados emprestados do seu colega europeu Hornbostel? Será que devemos dizer que a análise estrutural da música africana não é bacana porque os Venda não têm uma palavra que signifique “estrutura”? Obviamente não, porque análises são violações positivas no sentido de que elas não fazem coisas a objetos. Ao contrário, elas constituem esses objetos no processo de fazer e esta reconstituição constante é um testemunho poderoso da força e da resistência da arte africana<sup>15</sup>.

---

15 De acordo com Arom, “as taxonomias africanas, apesar de adequadas a partir de uma perspectiva social e/ou religiosa, não esclarecem de forma alguma a estrutura sistemática das técnicas musicais utilizadas” (1991, p.215). Ao analisar categorias conceituais Igbo, no entanto, Nzewi menciona o uso de palavras como *udi*, que significa “como uma coisa é construída/moldada” e *ngwakota*, que significa “como os componentes estruturais se juntam para perfazer o todo” (1991, p.19, 56). É possível, então, que uma visão menos absoluta da estrutura do que a de Arom possa achar concepções nativas sugestivas.

### “Schenker”

É provável que a distinção entre uma nota estrutural e uma ornamental, ou entre uma nota estrutural e seu meio de prolongamento seja ampla, talvez universal. Uma definição de música que reconheça intensidades flutuantes no nível de articulação de unidades implicitamente reconhece essa distinção sem, no entanto, equacionar de maneira bruta uma articulação sólida com a estrutura e uma articulação mais fraca com a ornamentação. Enquanto diferenças tendem a existir entre culturas nas formas específicas ou idiomáticas em que as pessoas conceptualizam essa distinção, a própria ideia parece se impor onde quer que se faça música. Diversos repertórios africanos apresentam canções em que diminuições clássicas como notas passantes, notas vizinhas e arpejos animam a superfície musical. Entre os Ewe do Norte, por exemplo, noções de ornamentação são imediatamente reconhecidas no discurso verbal. A frase *de atsia me* significa “colocar decorações nele”, o que implica a existência de uma estrutura aparte das suas decorações. Então, apesar de não terem produzido ainda gráficos completos de suavidade vocal à maneira de Schenker, não seria estranho sugerir que alguns aspectos do pensamento de Schenker – ou, de maneira mais ampla, do pensamento de contraponto – são plenamente compatíveis com a prática dos Ewe do Norte.

Em outro lugar (Agawu, 1990) tomei emprestada a metalinguagem da análise de Schenker para demonstrar um arquétipo difundido na canção dos Ewe do Norte e para sugerir que a atenção a técnicas de variação possa auxiliar o entendimento. Foi possível extrair – de maneira simplesmente especulativa – uma melodia primitiva ou de Ur, não diferente da “estrutura” de Hornbostel, e mostrar como segmentos individuais dela são “compostos” usando diversas técnicas de prolongamento.

A análise chamou a atenção para um resíduo puramente musical: o caminho internalizado da altura do som que orienta a negociação mais complexa da música da linguagem. Pelo menos para este repertório, os tons da fala influenciam, mas não determinam, o contorno melódico.

É este tipo de compatibilidade entre mundos conceituais que me interessa. Então se ela for válida, praticada até os seus limites, ela pode facilitar um tráfego mais imparcial de capital intelectual entre culturas musicais. Nosso fluxo de metalinguagens não será mais a via de mão única que existe atualmente – basicamente da Europa e dos Estados Unidos para o Terceiro Mundo – mas assumirá a característica e o potencial de movimento de uma rede não hierarquizada. Nessas condições, o interculturalismo eurocêntrico será substituído por uma rede densa de intercâmbios em que origens e destinos mudam regularmente e rapidamente e são ao mesmo tempo acessíveis e enriquecedores para todos os participantes.

Algumas pessoas poderiam argumentar que a abordagem de Schenker sobre a melodia africana é inadequada. Ela representa uma forma de imperialismo intelectual – pior quando praticada por “mímicos” nativos se fingindo de estudiosos. Pelo menos simbolicamente – o argumento continua – os gráficos de suavidade vocal carregam bagagem demais. A incompatibilidade na superfície entre a África e a Europa é gritante demais para conforto. Conforme sugeri repetidas vezes (Agawu 2003), argumentar desta maneira é constituir espaços geoculturais em termos opressivamente limitados e revelar uma ética e uma estética dúbias. A adequação de uma representação deve ser julgada pelo resultado de uma ação, não proibida por decreto. E se as alegações feitas para o que um gráfico de suavidade vocal mostra sobre a melodia africana forem efetivamente sustentáveis,

então por que devemos negar a adequação desta metalinguagem? Bagagem, incompatibilidade e violência simbólica devem, é claro, ser entendidas contextualmente, porque longe de representarem partidas infelizes de ideais primitivos, elas estão, na verdade, em perfeita sintonia com o *etos* da experiência pós-colonial.

Num artigo de 1993 sobre a análise da música não ocidental, o estudioso britânico Jonathan Stock (1993, p. 225) explora os problemas e as possibilidades da aplicação de Schenker:

Ao examinar mais atentamente a contribuição que formas de análise inspiradas em Schenker poderia dar à musicologia étnica, é possível sustentar que a análise redutiva de características “puramente” musicais é uma ferramenta atualmente subestimada, sendo que sua adoção poderia dotar a análise musicológica étnica de um entendimento mais profundo da criação e do desempenho de estruturas de som. Esse argumento, que pressupõe que a análise musical de músicas não ocidentais seja tão válida quanto a análise antropológica de músicos e plateias não ocidentais, também pode destacar potenciais áreas de contato entre, por um lado, o estudo musicológico étnico e, por outro lado, a análise musicológica de estilos musicais pré-tonais, pós-tonais e modais.

A musicologia étnica africanista ainda não se beneficiou do “entendimento mais profundo da criação e do desempenho de estruturas de som” que uma perspectiva de Schenker traz. Para fazermos isso, nós precisaremos descartar como oportunistas as invocações de imperialismo intelectual pelos nossos aliados metropolitanos, recusar ajuda de musicólogos étnicos que estejam buscando proteger os africanos do domínio intelectual estrangeiro

(o resultado será isolamento intelectual e empobrecimento) e se apropriar, de forma perspicaz, de técnicas metropolitanas não para aplicá-las de maneira ortodoxa – apesar de essa aplicação poder ser estratégica – mas com o objetivo de declinar a própria composição de cada técnica para adicionar os imperativos do procedimento estrutural africano.

### **Arom**

A busca por um modelo inerente de estruturação musical também é uma preocupação de Simha Arom, cuja obra monumental *African Polyphony and Polyrythm* (publicada primeiro em francês em 1985 e na tradução inglesa em 1991) fornece uma explicação sistemática e moderada dos princípios organizadores do ato de tocar conjuntos de trompas na República Centro-africana<sup>16</sup>. O livro de Arom (1991) fornece a abordagem mais metodologicamente explícita à análise de qualquer música africana. Para entrar no seu modelo, ele precisa estabelecer limites. Todos os fatores estéticos são excluídos, as letras das canções são ignoradas e questões de contexto social são suprimidas. De maneira mais significativa, Arom se intromete vigorosamente no campo, gravando e regravando partes para trompas tanto individuais quanto combinadas para estabelecer os pontos de referência de cada músico e os limites gerais de possibilidade. Como costuma acontecer com projetos tão grandes quanto este, a descoberta básica é relativamente simples. O exemplo 3 exibe numa única pauta musical o modelo reconstruído de Arom para uma parte do repertório Banda-Linda, destilando a essência de uma textura de conjunto elaborada de mais ou menos 18 partes de trompas. O modelo fornece um ponto de referência cognitivo. Presente e ausente ao mesmo tempo, ele representa uma canção profunda que dá origem a várias canções superficiais.

---

16 Para duas avaliações confiáveis, uma africanista e a outra metodológica, veja, respectivamente, Locke (1992a) e Nattiez (1993).

A análise de Arom dá forma concreta a ideias de variação perpétua básica para a música africana. Outros intuíram essa estruturação, alguns até mesmo demonstraram processos de variação em outros repertórios africanos, mas Arom supera todos eles com a plena eficácia mecânica do seu método<sup>17</sup>.

### Exemplo 3



Leitores de Arom reclamam da intrusão do pesquisador, da quantidade limitada de informações contextuais e da ausência de uma fonte sonora para testar as alegações feitas no livro. Mas entrar na música, revelar as bases da integridade dos músicos, não é possível sem uma reestruturação hipotética imaginativa. Distinguir o certo do errado significa ser capaz de reconhecer um padrão como bem formado e outro como defeituoso e, para que isto aconteça, o organismo musical deve ser dissecado intensamente, suas partes devem ser remontadas de diversas maneiras experimentais para testar a estabilidade das intuições do músico nativo. Então as intrusões de Arom não são apenas justificáveis, mas também são necessárias. Apenas ao negar que um eixo certo-errado funciona entre estes músicos da República Centrafricana pode-se abrir mão da estratégia implícita nas técnicas de testar de Arom.

No que diz respeito à relativa falta de informações contextuais, talvez tenhamos que nos lembrar de que entre as contribuições extraordinárias de Arom para a pesquisa sobre a música africana existe uma série de gravações de diversas músicas da África Ocidental e Central, muitas das quais detalhadamente anotadas.

17 Processos de variação são estudados em Erlmann (1985) e Jones (1975-1976). De especial interesse no alinhamento do procedimento técnico e da conceptualização nativa é Uzoigwe (1998, p.90-128).

Se, na preparação da sua obra prima, ele escolheu negligenciar determinadas questões, isso certamente foi porque essas informações contextuais não foram consideradas orgânicas para os próprios processos musicais e, portanto, o ato de suprimi-las possibilitou um foco mais atento no aspecto puramente musical. Além disso, no que diz respeito à ausência de uma fonte sonora correlacionada, ele pode ter sido mais generoso com o leitor. Empiristas que buscavam uma correspondência individualizada entre afirmações analíticas e expressões específicas de performance podem muito bem achar este aspecto da obra de Arom frustrante. No entanto, em palestras Arom mostra a gravação secreta que seus leitores adorariam ter – um arranjo didático de fontes sonoras que servem de base para o método, começando com um senso do todo, depois voltando para reconstituir o conjunto em pedaços, finalmente chegando ao todo novamente. Talvez algum dia Arom seja convencido a disponibilizar esta gravação a admiradores da sua obra.

É simplesmente possível, no entanto, que a recusa em facilitar a verificação retenha uma vantagem, que é obrigar os leitores a se envolverem com as transcrições abundantes de Arom ao ouvirem-nas fora da página, digamos assim, em vez de esperarem pela corroboração limitada de uma verdadeira fonte sonora. Certamente, a impressão auditiva ganhada quando se lê estas partituras comunica ideias de repetição, técnica de hoqueto, ritmos iguais e compassos iguais. Compositores europeus e americanos buscando novas ideias sobre organização rítmica podem muito bem encontrar o que eles precisam nas partituras de Arom. As gravações seriam supérfluas. Nesse caso, a omissão de Arom pode ser produtivamente estratégica. Mas também é simplesmente possível que exista uma disjunção entre as performances específicas que Arom gravou e o modelo que ele postula. Será que o modelo é uma invenção? Será que é uma criação em laboratório



que “apresenta pouca relação com a prática”, como Fargion poderia dizer?

### Jones

Um dos nomes que surge frequentemente no texto de Arom (e neste também) é A.M. Jones (1959), cujo *Studies in African Music* forneceu transcrições na íntegra da música percussiva africana. As análises de Jones denunciam a informalidade e o empirismo que às vezes alguém encontra na obra de outros analistas britânicos: elas não são severamente sistemáticas como Arom foi mais adiante, nem se baseiam explicitamente na teoria. Ao contrário, elas consistem de observações e *insights* de senso comum sobre como o conjunto de tambores trabalha em termos rítmicos, se existem coisas como compassos múltiplos e ritmos múltiplos, como o tom está relacionado com a melodia e o impacto da nova música neo-folclórica sobre a expressão africana tradicional.

Muitas vezes voltei a Jones não apenas porque ele seja um mestre da generalização vulnerável, mas porque dificilmente exista alguma questão no estudo do ritmo africano que ele não tenha abordado. Além disso, apesar de haver muita coisa para discordar, os assuntos de conversa expostos no seu livro são ricos e variados e eles passaram a dominar o pensamento subsequente no campo. Escritores americanos tão variados quanto Gunther Schuller (1968), Sam Floyd (1995), Olly Wilson (1974) e Robert Fink (1998) recorreram a Jones para caracterização da música Africana tradicional, assim como fizeram teóricos como Kubik (1994), Chernoff (1979) e Arom (1991), que tiveram o cuidado de dar crédito a Jones por determinados percepções penetrantes. Pesquisas sobre a música africana realizadas por Myers (1983) e Waterman (1992), entre outros, não acharam possível ignorar Jones. Além disso, o compositor americano Steve Reich (2002, p. 55), que escreveu algumas composições que se

apropriam dos dispositivos da percussão ganense, reconhece Jones como a principal influência sobre o desenvolvimento do seu interesse na música africana. Apesar de haver um boato de que alguns dos principais musicólogos étnicos “não leem mais Jones”, claramente existe muita coisa para recomendar seu reconhecimento de várias características básicas do ritmo africano e suas tentativas precoces de explicá-las. Nada disso sugere que alguns aspectos de Jones não tenham sido superados. Mas apenas o preconceito institucional que tem como alvo o tom ostensivamente paternalista de Jones, grandes generalizações exageradas, afirmações polêmicas ou a informalidade da sua abordagem, desejarão ficar sem ouvir as pesquisas das suas várias páginas.

A crítica mais grave a Jones ocorreu, de forma não totalmente surpreendente, de um conterrâneo dele, na verdade um dos analistas cuja obra estamos comemorando aqui: John Blacking (1960). Ao analisar a obra prima de Jones para um periódico sobre estudos locais, Blacking ofereceu dois conjuntos de crítica. Em primeiro lugar, a quantidade de pessoas envolvidas neste projeto analítico foi pequena – especificamente duas delas, a saber, Jones e seu único informante Desmond Tay. Em segundo lugar, as transcrições eram problemáticas. Blacking não conseguia entender “por que depois de morar por 21 anos no norte da Rodésia [Zâmbia], [Jones] escolheu escrever um livro sobre a música do povo Ewe, de Gana, baseando suas análises, em grande parte, em informações coletadas a partir de um único informante de Gana em Londres”. Mas por que não? Apesar de, até onde saibamos, Jones nunca ter feito a peregrinação até a terra dos Ewe, o fato de ele ter desenvolvido um interesse pela música deles dificilmente precisa ser defendido. É claro que sua experiência na Zâmbia, seus vários escritos sobre alguns dos seus repertórios e a familiaridade que ele ganhou ao ouvir gravações de outras músicas africanas poderiam facilmente ter estimulado sua curiosidade sobre a música dos Ewe.

Além disso, se a sorte fez com que ele entrasse em contato com um “informante nativo” inteligente e articulado, melhor ainda. O fato de Blacking não entender a escolha de Jones é confuso. Será que ele se baseou, talvez, numa visão informal de que, a não ser que os dados do teórico fossem coletados diretamente do campo e ao longo de um espectro de atividades musicais, eles eram finalmente inadmissíveis? De acordo com esse parecer, Jones poderia teorizar o quanto ele quisesse sobre a música Lala, mas ele não tinha nenhum direito comparável com a percussão Ewe. Por que Jones deveria ficar confinado desta forma? O “campo” não migra?

Blacking se incomodava especialmente com o hábito de Jones de generalizar para o continente inteiro baseado em provas limitadas. Mas a validade de determinada generalização é muito mais do que uma medida quantitativa. Ela também pode refletir ambições pragmáticas ou políticas. Levando-se em conta o estado do conhecimento escrito sobre a música africana na década de 1950, certamente não poderia ter sido inadequado, por exemplo, montar um mapa da África Negra mostrando quais intervalos eram usados por quais “tribos” ao cantarem com múltiplas vozes. Também não era inadequado indicar a ampla origem de um padrão de ritmo específico e propor algumas hipóteses sobre áreas da cultura musical. A busca por esses aspectos comuns já tinha produzido resultados significativos em estudos de idiomas e alguns precedentes musicais prometiam um esclarecimento semelhante. É claro que os dados de Jones estavam longe de estarem completos, mas negar a validade do empreendimento parece perverso. Pode até ser que um projeto urgente para nós hoje em dia seja atualizar seu mapa de acordo com dados etnográficos acumulados ao longo dos últimos 40 anos. Na ausência dessa visão resumida, algumas pessoas continuarão a subestimar o âmbito de recursos musicais nativos.

Mas dizer que a generalização de Jones foi prematura é fingir que ela jamais poderia ser completada. Blacking invoca estatísticas para minar os resultados de Jones. De acordo com ele, Jones relata dados de apenas 123 de 2400 grupos que os linguistas identificaram e ele lista apenas 41 discos de gramofone de supostamente milhares que se sabe que existem (Blacking se recusa a fornecer um número). Não há dúvida de que estas proporções seriam muito melhoradas se alguém estivesse realizando esse tipo de projeto hoje em dia, mas ninguém jamais alcançará o número ideal de 1, porque a natureza do empreendimento de pesquisa necessita de um adiamento infinito desse fechamento. É notável que a estratégia do próprio Blacking como estudioso era menos intensamente comparativa no que diz respeito a correntes intra-africanas de influência. Ao contrário, ele explorou os Venda para um discurso que contestaria o do “Ocidente” ou da “Europa” hegemônicos. Isso que chamo de generalização!

O argumento estatístico é ainda mais problemático quando aplicado a informantes. “Nós queremos saber como os Ewe efetivamente executam sua música, não como um único Ewe diz que eles devem executá-la”, escreve Blacking. Mas quem é este “único Ewe” e como ele pode ser diferente dos outros? E se ele for especialmente inteligente, talentoso e trabalhar duro? Algumas pessoas insistiriam que mais é sempre melhor. Ainda assim, essa posição já revela uma escolha ideológica, uma que abriga o perigo de nivelar o conhecimento de diferentes súditos africanos e não reconhecer conhecedores legítimos. Não, a questão não é quanto (s), mas *qual(is)* informante(s). Se esta posição der a impressão de ser elitista, ainda assim, ela é plenamente consistente com as hierarquias pronunciadas que regulam a vida em várias sociedades africanas. O igualitarismo na construção do conhecimento continua a ser um mito, não (ainda) uma realidade.

No que diz respeito às transcrições de A. M. Jones no volume 2 da sua obra, Blacking acha que elas sejam “desnecessariamente longas” e dadas em “detalhes monótonos”. Ele escreve o seguinte:

Não se ganha nada imprimindo várias páginas seguidas de padrões idênticos de tambor e, de fato isso torna mais difícil para o leitor apreciar o padrão total da música porque as várias notas que não mudam desviam o olhar daquelas que mudam.

Quanto tempo é “longa”? As doze canções de brincadeira e pesca impressas no começo do volume ocupam um total de 10 páginas. Em seguida, seis danças Ewe, ocupam, respectivamente, 30, 36, 15, 19, 53 e 52 páginas. Finalmente, uma dança Lala aparece a seguir, com 19 páginas e o volume acaba com um apêndice de duas páginas. Colocado no contexto de outras partituras para orquestra, o volume de Jones dificilmente poderia ser considerado longo (A fonte das letras também é grande). Talvez o desconhecimento do repertório não justificasse esse volume. Talvez o conhecimento complementar que os estudantes precisavam para colocarem em prática estas partituras não fosse facilmente acessível. Talvez alguns tenham ficado chocados com a aparente complexidade do que era, afinal, música folclórica da África mais escura. Quaisquer que fossem as razões, nenhuma poderia justificar uma rejeição no atacado desta tentativa historicamente significativa de reduzir trechos significativos de música de conjunto africana à notação.

E quanto à acusação de “detalhe monótono”, que supostamente reflete a avaliação de Blacking quanto ao uso extensivo da repetição nas músicas Ewe e Lala? Se quisermos explorar os significados – tanto estruturais quanto fenomenológicos – da repetição, então temos que observar e ouvir (em silêncio) seu nível material. Esse exercício é em grande parte auxiliado pela disponibilidade de partituras detalhadas. Certamente não é demais pedir que o

estudante sério estude 52 páginas da partitura “de orquestra” de *Abgadza*? É claro que nem todo mundo se sente atraído em termos estéticos por padrões repetidos de sinos, ou pelas narrativas de mudança de ritmo do percussionista principal, ou pela articulação irregular persistente. Mas, para aqueles que se sentem atraídos, as transcrições de Jones tornam o estudo detalhado possível. É claro que, na hora certa, estudantes para quem a repetição sinaliza redundância ou monotonia poderão escolher um caminho analítico diferente do de Jones, mas, para aqueles que estavam ansiosos em 1959 e nos anos seguintes para começar a superar a tentação de mistificar realidades africanas ao negar sua capacidade de serem traduzidas para a notação padrão, a obra de Jones provou ser esclarecedora.

Uma virtude da grande quantidade de transcrições é que elas podem esclarecer a forma musical. Uma dança como *Agbadza* exhibe uma forma acumulativa, como uma onda movimentada por ciclos de repetição. Será que a reticência de Blacking sobre endossar o livro de Jones reflete, talvez, uma sensação de que revelar esses padrões repetitivos, trazendo o excesso para o primeiro plano, digamos assim, desafia o entendimento convencional da repetição? Será que talvez tenhamos medo de descobrir que a repetição não é algo que outras pessoas distantes fazem, mas algo que todos os músicos acham inevitável? Confrontar a mensagem das partituras de Jones e seus seguidores pode provar ser mais desestabilizador na metrópole do que se concedeu até agora.

### **Anku**

A obra do musicólogo étnico, artista e compositor de Gana, Willie Anku, apesar de (ainda) não ser amplamente conhecida (Anku mora em Gana, leciona na Faculdade de Artes Cênicas

na Universidade de Gana, em Legon<sup>18</sup> e tem sido notavelmente reticente sobre publicar em periódicos institucionalmente destacados), esclarece, de maneiras que até agora não tinham sido tentadas, os procedimentos de percussão utilizados por músicos africanos. Até agora ele publicou dois livretos de análises detalhadas da música de percussão: *Adowa*, uma dança fúnebre Akan e *Bawa*, uma dança recreativa Dagarti (do norte de Gana)<sup>19</sup>.

Anku descreve sua abordagem como “análise de conjunto estrutural”. Invocando algumas noções básicas de complementação de conjunto, ele mostra que o percussionista principal no conjunto *Adowa* retém a integridade dos seus conjuntos durante todo o tempo, complementando todos os subconjuntos ou compensando por todos os sobreconjuntos. Um subconjunto é incompleto e será completado depois, enquanto um sobreconjunto toma mais do que lhe é devido e, portanto, devolve mais tarde. Desta forma, o percussionista, com a garantia de que a textura básica seja mantida em seu lugar pelo sino e pelos tambores de apoio, pode criar padrões que empurram e puxam em relação à referência dos 12 compassos (Anku escreve sua transcrição em 6/8 para transmitir o que ele sente que seja um forte sentimento duplo no padrão básico, mas seus modos referenciais adotam um 12/8 implícito como ponto de referência). Assim, a análise é informada por uma reconstrução do processo de composição. Apesar de a verdadeira superfície pertencente a um motivo poder fazer com que alguns ouvintes imaginem segmentações alternativas, a análise de Anku exhibe a grande realização intelectual do percussionista principal. É claro que aqueles que estudam estas músicas conhecem essa sofisticação. Até mesmo o termo “percussionista principal”, que

---

18 N.E.: Willie Anku se aposentou como Diretor da Faculdade de Artes Cênicas na Universidade de Gana, em Legon, em julho de 2009. Ele morreu num acidente de carro no dia 1º de fevereiro de 2010.

19 Anku (1992) e (1993). Veja também Anku (1995, 1997 e 2000).

N.E.: O capítulo 79 de Anku neste volume é uma versão editada do capítulo I do seu livro que será lançado em breve sobre sua teoria do conjunto estrutural da música africana.

não se origina de dentro do povo, se dirige a ele indiretamente. Mas diferentemente daqueles cuja reação a práticas tão ostensivamente complicadas seja recuar de uma explicação, Anku as desmembra para revelar o método do criador.

Em segundo lugar, ao fornecer uma análise detalhada das improvisações ostensivas do percussionista principal, Anku volta a atenção para a forma na música africana, um aspecto que permanece pouco estudado e pouco valorizado, por muito tempo eclipsado pelo princípio do chamado e resposta. Ao mesmo tempo em que ninguém duvida da sua prevalência ou significância, a forma africana é mais do que apenas chamado e resposta. Na verdade, chamado e resposta podem funcionar em níveis menores de estrutura enquanto outros princípios predominam em níveis mais elevados. Em *Adowa*, o padrão de resposta é evidente no trabalho rítmico dos tambores de apoio, enquanto o percussionista principal expõe temas distintos entremeados de seções de transição. Apesar de a ordem específica de temas poder variar de uma performance para outra – na verdade alguns podem não ser usados em absoluto –, é a ideia de manipulação temática, mantida em cheque pela transição convencional e permitindo muita repetição em resposta a dançarinos específicos, que influencia o surgimento de uma forma de dança. Forma não é imediatamente redutível a uma fórmula. Trata-se de um procedimento, não de um molde.

Leitores da obra de Anku podem reclamar que a teoria do conjunto não é africana e que, portanto, não deveria ser utilizada na análise de materiais africanos. Outros questionarão o status dos objetos artísticos que Anku analisa, lamentarão a ausência de uma gravação de campo e questionarão a autenticidade das danças.

É claro que estas críticas são irrelevantes, pois a questão não é quem inventou a teoria do conjunto ou para qual finalidade inicial, mas se ela pode ser utilizada de maneira inteligente em



---

áreas que os seus primeiros usuários não tinham vislumbrado inicialmente. No que diz respeito às reclamações de guardiões automeados da autenticidade, Anku está certamente seguindo uma tradição distinta de análise musicológica étnica ao intervir na definição do objeto artístico (Jones e Arom pertencem firmemente a esta tradição). A crítica de que a *Adowa* de Anku não é autêntica despreza o fato de que uma condição necessária para a produção do conhecimento etnográfico é uma violação de autenticidade. O anacronismo não é algo a ser temido, mas algo para ser adotado com plena consciência do que ele deixa de fora e do que ele ganha como resultado. A gravação com playback digital que acompanha o livreto de Anku chamado *Adowa* contém gravações em meia velocidade e um quarto de velocidade, o que funciona como um convite para os leitores experimentarem com a recriação do ritmo *Adowa* – um tipo de procedimento do tipo música menos um.

Buscar uma correspondência individualizada entre a *Adowa*, de Anku e uma performance específica por um grupo específico num dia específico é buscar a resposta errada. A questão relevante aqui, assim como no caso do modelo de Arom, é se as regras de gramática para determinado repertório tornam possível o produto específico analisado. Enquanto ouvintes nativos reconheceram isto como *Adowa* – deixando de lado por enquanto se eles acham que se trata de uma performance boa ou ruim – o objeto é perfeitamente aceitável. O que está em discussão aqui é o fato de ser bem formada e não a preferência. Insistência numa autenticidade mística nos rouba de todo uma enorme quantidade de percepções que derivam das capacidades imaginativas dos músicos africanos. Finalmente, não se trata do que é tocado em determinada ocasião, mas o que é possível tocar que conta. A emancipação da música Africana começa exatamente no ponto em que nossas prioridades mudam de valorizar realidades presentes para construir possibilidades

futuras. Alinhar análise com composição deve facilitar essa mudança.

## **Conclusão**

Eu comecei este capítulo observando as lacunas que dividem as subdisciplinas musicais, especialmente a teoria musical e a musicologia étnica. Estas lacunas se originam em determinados arranjos institucionais, mas elas também são parcialmente metodológicas. A musicologia Africana deve ser criativamente cética em relação a estas fronteiras. Em seguida, relatei algumas das minhas próprias experiências com publicações e acabei defendendo e comemorando análises de épocas diferentes da musicologia africana, inclusive a década de 1920 (Hornbostel), de 1950 (Jones), de 1960 (Blacking), de 1980 (Arom) e de 1990 (Anku). Limitações de espaço impediram uma comemoração mais ampla, mas espero que o que se disse aqui seja sugestivo.

Como não analisar a música africana? É claro que não existe nenhuma forma de não analisar a música africana. Toda e qualquer forma é aceitável. Uma análise que não tenha valor ainda não existe, o que não significa que, dependendo das razões para uma adjudicação específica, algumas abordagens podem provar ser mais ou menos úteis. Portanto, temos que rejeitar todas as advertências musicológicas étnicas sobre análise porque o objetivo delas não é autorizar os estudiosos e os músicos africanos, mas reforçar determinados privilégios metropolitanos. A análise é importante porque, através dela, observamos atentamente, de perto, como funcionam as mentes musicais africanas. Considerando a relativa vagarosidade da análise, erigir barreiras contra uma abordagem ou outra parece prematuro. Não se trata de desmotivar uma discussão crítica, mas de estimular o desenvolvimento de um compêndio de análises – pelo menos por agora.

Portanto, vamos sair de simples divisões binárias do mundo, do cultismo que deseja ver uma diferença categórica entre conhecimento ocidental e conhecimento africano. Não vamos esperar para realizarmos trabalho de campo antes de começarmos a praticar a análise. Teóricos musicais e musicólogos devem se sentir livres para pegarem qualquer uma das gravações existentes nas suas bibliotecas e começarem a fazer transcrições. Vamos negligenciar estrategicamente argumentos sobre autenticidade e adotar a perspectiva de que qualquer análise útil de uma composição ou de um repertório africanos efetivamente comprometerá a autenticidade do objeto artístico. Finalmente, vamos revelar o seguinte segredo aos nossos colegas e estudantes sediados na África: a análise musical, exatamente por minimizar determinadas formas de conhecimento cultural e porque ela recompensa, principalmente, a capacidade de desmembrar e descobrir ou inventar modos internos de relatar, pode muito bem ser um local onde eles possam começar a concorrer favoravelmente com seus colegas metropolitanos. Para aqueles que se preocupam em nivelar o campo de jogo acadêmico pode ser interessante seguir o caminho da análise.

\*\*\*

**Kofi Agawu** é professor de música na Universidade de Princeton e professor adjunto de música na Universidade de Gana, em Legon. Nasceu em Hohoe, estudou na Escola Secundária dos Meninos Presbiterianos e na Faculdade Achimota. Possui diplomas em música e teoria do Royal College of Music e no ensino de canto da Academia Real de Música, assim como um título de *BA* de 1977 da Universidade de Reading, um de *MMus* de 1978 do King's College de Londres e um de doutorado em 1982 da Universidade de Stanford. Já lecionou em Princeton, Yale, Cornell e no King's College de Londres e foi professor visitante na Universidade de

Cambridge, na Universidade de Hong Kong, na Universidade Municipal de Nova York, na Universidade de Toronto, na Universidade de Pavia, em Cremona (Itália) e na Universidade de Indiana. A obra de Agawu se concentrou em questões analíticas de repertórios selecionados da Europa Ocidental e da África Ocidental. Entre suas várias publicações estão *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* (1991), que ganhou o Society for Music Theory Young Scholar Award de 1994, *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective* (1995), *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* (2003), além de *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* (2008). Também foi coeditor (juntamente com Anri Herbst e Meki Nzewi) de *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education* (2003) e (juntamente com Danuta Mirka), de *Communication in Eighteenth-Century Music* (2008). Em 1990 e 1991 recebeu a bolsa Guggenheim Fellow e, em 1992, foi premiado com uma *Dent Medal* por sua extraordinária contribuição à musicologia. Foi eleito *Fellow* da Academia de Artes e Ciências de Gana no ano 2000.

**SEÇÃO IX**  
**RECUPERANDO A VOZ DA AUTORIDADE**



# CAPÍTULO 81

## METÁFORAS DE FINITUDE SOCIAL E EPISTEMOLÓGICA EM PROVÉRBIOS GA<sup>1</sup>

*MARY ESTHER KROPP DAKUBU*

### Introdução

Pode-se pensar que provérbios em idiomas africanos já foram discutidos mais ou menos até a exaustão. No entanto, revisitarei o assunto, tanto para reconsiderar a definição, se de fato puder haver uma, quanto para discutir determinado tipo de metáfora. Abordarei as duas tarefas com relação a um determinado idioma, o *Ga*, tradicional de Acra, capital de Gana. Pode-se pensar que estes dois assuntos são bastante diferentes, mas afirmo que não. Como espero mostrar, o curso da discussão na segunda parte depende da sua validação do que tenho para dizer na primeira parte.

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi originalmente um documento apresentado numa reunião da Associação de Literatura Africana realizada em Acra, em 20 de maio de 2006. A autora gostaria de agradecer E. N. A. Adjei por várias conversas úteis e por ajudar na tradução de comentários de Holm. Quaisquer erros de interpretação são, evidentemente, da minha própria responsabilidade.

Em primeiro lugar, no que diz respeito ao conceito, os provérbios costumam ser definidos, ou considerados, como sentenças breves<sup>2</sup>. Um provérbio é basicamente uma alegoria, construída a partir de uma ou mais metáforas. Costuma-se pensar nos provérbios como expressões curtas, mas em alguns idiomas, inclusive numa daquelas que serão levadas em consideração aqui, eles devem ser vistos como abreviaturas, representando discursos que, ao contrário, podem ser expandidos quase indefinidamente e que, às vezes, o são<sup>3</sup>.

Também se considera que os provérbios expressem a sabedoria destilada da cultura. No entanto, isto se aplica aos ditados que não são considerados provérbios. Por exemplo, um lema que às vezes se vê em Gana, a expressão Akan *suro nipa* (“ter medo de uma pessoa”), é uma expressão curta e concisa, mas não é um provérbio. Uma diferença possível entre “provérbio” e “ditado” é que um provérbio é uma metáfora relativamente elaborada, enquanto um ditado não. Pode parecer que *nipa suro* não atenda a este critério, porque seu significado interno não é muito diferente do seu significado superficial, que literalmente deve ser desconfiar de pessoas, mas não tenho certeza de que isto seja assim. “Ter medo de uma pessoa” realmente carrega uma grande quantidade de bagagem consigo e se vincula a ditados como o Ga *noko ye jej* (“há algo no mundo”), ou seja, o mundo é para ser temido, não particularmente devido às forças destrutivas da natureza, mas aos atos destrutivos de pessoas, ou pelo menos de seres sensíveis. Além disso, ele alude a um conto que é uma metáfora ampliada para este assunto e considera-se que ele tenha importância proverbial<sup>4</sup>.

---

2 Veja por exemplo Finnegan (1970) e Nketia (1958) conforme citado nesse lugar, na página 389.

3 Vários acervos clássicos publicados de provérbios (curtos) na língua Ga de Acra (Zimmermann, 1858; Rapp, 1936; Holm, 1944; Anka, 1966) fornecem a base para um estudo de um aspecto das metáforas utilizadas.

4 Uma versão Dangme aparece como o capítulo 5 de Nanor (1975).



Creio ser um problema que definições de provérbios tenderam a ser, do ponto de vista do observador externo, basicamente eurocêntricas, devido mais ao carácter literário da tradição europeia, incluindo a sua tradição de estudos folclóricos, do que ao que se pode observar na prática africana. Creio haver uma tendência a traduzir uma palavra em um determinado idioma como “provérbio”, e então supor que sua definição seja mais ou menos (principalmente mais) o mesmo que *proverb* significa em inglês (ou alemão ou francês) – como se houvesse um padrão ou um modelo em que se poderia encaixar algo identificável como basicamente o mesmo fenômeno através das culturas literárias (orais), apesar de certamente com variações. Não estou certa de que “provérbio” signifique a mesma coisa até mesmo em todas essas línguas europeias, mas de qualquer forma, acho que esta atitude em grande parte inconsciente levou a mal-entendidos, pelo menos no caso do idioma Ga. Prefiro, portanto, pegar uma palavra no idioma Ga, que realmente costuma ser camuflada como “provérbio” e tentar determinar o seu significado a partir de dentro, digamos assim<sup>5</sup>.

A palavra Ga *abé* é realmente emprestada do Twi, mas não significa necessariamente a mesma coisa em ambas as línguas, e então o que direi sobre isso em Ga não pode valer para Twi, apesar de o trabalho de Yankah (1989) sugerir que, em grande parte, vale<sup>6</sup>. Foram publicadas várias coleções mais ou menos extensas de expressões figurativas curtas que os escritores chamaram de provérbios Ga: Zimmermann (1858), reproduzido em Burton

5 Características distintivas de provérbios curtos Ga incluem uma alta incidência de construções negativas e o uso frequente ou de uma construção verbal em série ou de conjunção coordenada. Geralmente, cada parte de uma construção sintática tão equilibrada apresenta uma metáfora e a justaposição as compara. Além disso, a alegoria resumida dessa forma pode ser moldada por atribuição a uma suposta autoridade. Neste capítulo analisaremos o uso de metáforas moldadas que atribuem o provérbio a um animal, particularmente o Bode e o Macaco. Será mostrado que essas metáforas revelam uma preocupação com o estabelecimento de certos tipos de fronteiras entre a sociedade humana e a outra e dentro da sociedade.

6 A mesma palavra foi tomada emprestada em Dangme, o único parente de Ga. Não se sabe qual expressão local, se alguma, ela substituiu.

(1865); Rapp (1936); Ankra (1966); Quarcoo (2000). O título de Ankra é especialmente eficaz. *Agwaseŋ Wiemɔi kɛ Abei Komei*, “Some Court (i.e. formal, elegant) Expressions and Proverbs” pode fazer com que o leitor espere um livro em duas partes – um dando expressões elegantes mas que não sejam provérbios e outra para provérbios – mas não existe essa divisão e parece que, na verdade, o autor não diferenciou dois tipos de locuções. Num breve prefácio ele se refere a todos os duzentos e nove ditados em sua coleção como “Aforismos Ga”.

Em vez disso proponho que a palavra *abé*, em Ga, se estenda a um texto ou um corpus de qualquer tamanho ou forma, composto em linguagem alusiva e seja entendida como significando um discurso além de seu significado literal imediato, podendo abranger efetivamente toda a visão de mundo dos seus usuários. Uma instância específica dela pode ser expressa em qualquer gênero, ou em vários objetos materiais, até mesmo simbólicos. No começo da década de 1970, gravei um velho homem que solicitou formalmente a permissão de seus ancestrais para explicar o significado de um grupo de músicas e textos musicais numa oração elaborada, incluindo o seguinte trecho:

*Fioo ni manye matsɔɔ amɛ nɛ,  
Ejaake no ni bu ebe le le, ele ebe shishi.  
Hewɔ le mitsɔɔ amɛ abe oshishi fioo.*

Este é o pouco que posso lhes dizer,  
Porque quem quer dê sua prova, entende seu  
provérbio.  
Então expliquei o provérbio sobre vocês um pouco  
para eles.

Ficou bem claro que o “provérbio” mencionado aqui não era uma frase ou duas do tipo geralmente reconhecido como um provérbio, mas todo um discurso, representado por um corpus de dez canções, além de uma obra para tambor e uma obra para

trompa com acompanhamento de tambor<sup>7</sup> e o arremate da equipe do linguista, que não tinha nenhuma influência direta sobre os acontecimentos históricos que o orador começou a nos contar, mas os representava simbolicamente. Alguns destes textos ele nem entendia no sentido literal, porque estavam no idioma Twi, que ele não falava muito bem e uma forma bastante arcaica de Twi.

Minha conclusão é que, nesta cultura, “provérbio” não é nem um gênero literário, nem um estilo de oração, nem é um repertório de imagens notáveis para se derivar para fins estilísticos. Ao contrário, trata-se de um modo de discurso que utiliza o tipo de linguagem indireta que chamamos de “proverbial”, mas vai muito além disso para incluir um corpo de significado complexo, delicado e, às vezes, talvez sensível demais para ser abordado diretamente. Além das formas musicais e imagens físicas mencionadas anteriormente, ele pode ser e muitas vezes é expresso em contos e enigmas. No entanto, a linguagem indireta – a metáfora elaborada em que o discurso se expressa – é inerente e pode ser usado para simplificar e resumir as principais características do discurso. Estes resumos são os “provérbios” curtos colecionáveis e, portanto, trata-se de um empreendimento viável para estudar esse sistema de metáfora, mas sempre no que diz respeito ao discurso maior a que ele se refere. A segunda parte deste capítulo baseia-se nesta hipótese sobre o relacionamento entre um provérbio e um discurso mais amplo, especialmente o domínio dos contos.

Outro indício de que o provérbio deve ser visto neste contexto é a natureza da coleção de Holm (1944). Este livro consiste de 51 pequenos contos, com observações explicativas. O título de cada um deles é um ‘provérbio’ no sentido de uma expressão indireta vigorosa e curta (apesar de alguns deles serem bastante longos). Alguns deles são incluídos nos acervos de Ankra, de Zimmermann

7 Veja M. E. Kropp Dakubu (1981) para textos e discussão.

ou de ambos. No entanto, a narrativa não é, ou não é inteiramente, uma explicação direta do título do provérbio – em muitos casos trata-se de uma exposição detalhada da estória que o título resume, igualmente indireta em sua abordagem discursiva e muitas vezes utilizando as mesmas personagens e os mesmos objetos simbólicos que aparecem no “provérbio” do título. O chamado provérbio representa o todo. Além disso, este todo abre muito mais portas – para problemas da natureza das relações sociais e da natureza de estar no mundo – do que fecha. Parece-me claro que o “provérbio” do título do livro não seja apenas os títulos dos contos, mas dos contos juntamente com o aspecto da visão de mundo que eles encapsulam. O caráter indireto do discurso ocorre, pelo menos em parte, porque os problemas abordados são difíceis.

Dito isso, agora vou olhar para um aspecto das figuras metafóricas usadas neste discurso. Estou particularmente interessado no fato de que muitos, ainda que de forma alguma a maioria, dos provérbios em todas as coleções de Ga são colocados na boca de algum falante – “fulano de tal disse [...]”. Essa atribuição de um provérbio a uma suposta autoridade não é incomum nesta parte da África Ocidental. Às vezes um provérbio é atribuído a um indivíduo conhecido, que se acredite que o tenha originado. Awedoba (1984, p. 34) considera que, pelo menos no que diz respeito aos Kasena (do norte de Gana), esse dito não é um provérbio verdadeiro, apesar de, fora isso, ele ser muito semelhante a um provérbio. Provérbios entre o Farefari, outro povo do norte de Gana e os vizinhos dos Kasena, muitas vezes começam com “nossos antepassados diziam [...]”, enfatizando que o dito representa sabedoria antiga que já não pode ser atribuída a um indivíduo conhecido. No entanto, não conheci nenhum caso de atribuição de um provérbio Ga a um ser humano, conhecido ou hipotético. Nos acervos de Ga, sempre se atribui um animal. Obviamente, ninguém pensa que o animal tenha criado literalmente o provérbio, então necessariamente deve

haver algo sobre o animal, ou a percepção desse animal na cultura, que o torna relevante ao assunto. Portanto, surge a questão sobre qual seria essa relevância. Isto é o que analisarei no restante deste capítulo. A análise baseia-se inteiramente no *corpus* publicado; não tentei coletar mais provérbios ou entrevistar sistematicamente os falantes.

### **O bode, o macaco, a tartaruga, o pica-pau, o abutre, a víbora**

Vários animais aparecem neste papel, mas alguns parecem ser recorrentes. No acervo de Rapp (1936), um provérbio é atribuído, cada qual, à mosca doméstica *adidoṅ*, o mosquito do cavalo (grande) *adidoṅgbane*, o macaco de patas vermelhas *aduṅ*, a perdiz *afi*, o gato doméstico *alṅṅte* e a pomba *okpo*, totalizando seis provérbios num acervo de trezentos, apenas 2%. No entanto, Holm (1940) atribui quatro ditos à cabra de pernas longas *abletsi*, dois ao macaco de patas vermelhas *aduṅ*, à perdiz *afi*, à tartaruga *akpokplonto* e um ao pica-pau *abobonua*; um total de onze num acervo de sessenta e nove provérbios, cerca de 16%. Ankra (1966) atribui um dito à cada perdiz *afi*, ao macaco *aduṅ* e ao abutre *akpaja*, apenas três num total de 209 provérbios, menos de 2%. O provérbio atribuído à perdiz está incluído nos dois que Holm atribui a esta ave, mas aquele atribuído ao macaco é diferente de qualquer outro de Holm. Mais recentemente, o acervo de Quarcoo (2000), de quarenta provérbios não tem absolutamente nenhuma dessas atribuições. Então, pelo menos na documentação publicada, o fenômeno não é especialmente comum.

Considerando a natureza inerentemente metafórica dos provérbios, é razoável supor que o fato de um pedaço específico de sabedoria ser atribuído a um animal específico deve significar alguma coisa e é interessante tentar determinar qual significado é esse. Vou me concentrar em dois que acho especialmente

interessantes, que também são citados de maneira relativamente frequente, ou seja, Macaco e Cabra. Provérbios são metáforas elaboradas. A questão abordada aqui é, o que significa quando essa metáfora é enquadrada dentro de outra metáfora, especialmente a atribuição a um suposto animal falante?

Animais costumam ser apresentados como tolos. Na verdade uma expressão comum de Ga para a tolice, *kooloofeemɔ*, significa literalmente “representando o animal”. Um dos ditos de Ankra, que é expresso de forma bastante direta e que, portanto, não parece especialmente um provérbio, é:

*Ankra (35) Ake gbomɔ ewieee tamɔ kooloo*

*“Não se fala a um ser humano como um animal”*

– porque, ao contrário dos animais, os seres humanos têm inteligência. Entretanto, num contexto literário, alguns animais representam algum tipo de esperteza. O discurso refere-se, então, à diferença entre a inteligência do tipo que o animal representa e a inteligência humana. Esta distinção sustenta muitas histórias de aranha, onde a esperteza da aranha fracassa porque não é regida pela qualidade humana da discrição inteligente.

Um exemplo especialmente interessante em que um animal representa a inteligência defeituosa é Holm (provérbio 9)<sup>8</sup>:

*Holm (9) Aduŋ keε: “Mihijmei ji miwɔŋ”*

*“Macaco diz: “Meu olho é o meu Deus”.*

Macacos – o termo *aduŋ* denota o macaco patas vermelho, o tipo mais comum na área (pelo menos no passado) – são tratados como peculiares porque, de todos os animais, eles são os mais parecidos com os humanos, mas muito definitivamente não são humanos e, na verdade, sua aparência relativamente humana é

---

8 Este provérbio também ocorre em Zimmerman (1858) n. 218 e Rapp (1936) n. 6. Os provérbios são apresentados conforme estão nas fontes, sendo que só modernizei a ortografia.

considerada especialmente feia. No conto expositivo de Holm, o Macaco e o Caçador, que estão em oposição temática, levam suas respectivas ferramentas, o Macaco leva seu cutelo e o Caçador leva sua arma para o ferreiro, que, após consertá-las, dá cada uma para o outro inspecionar. O Caçador inspeciona o cutelo do Macaco e pronuncia que está tudo correto, mas quando o Macaco olha para a arma do Caçador ele a acha cheia de uma terrível escuridão. Portanto, o Macaco é punido, porque ele permitiu que esse grande perigo surgisse em primeiro lugar. Ele deveria estar olhando atentamente quando o conserto estava em acontecendo e deveria ter agido sobre o que ele viu. “Meu olho é o meu Deus,” porque, da mesma maneira que quando consultado um Deus lhe dirá a coisa correta a fazer, você também deve consultar seu olho e obedecer-lhe. Este relato inclui várias outras imagens interessantes e recorrentes, especialmente a arma como um símbolo de poder reservado aos seres humanos e junto com isso o perigo desse poder, especialmente o poder nas mãos erradas. Mas, acima de tudo, trata-se de uma alegoria da responsabilidade humana, e o Macaco é a autoridade que pronuncia, exatamente porque ele não foi responsável e sofreu por isso.

Rapp (1936, p. 2) interpreta que o provérbio significa que o Macaco prefere confiar em si mesmo, mas acho que isto não está em conflito com a interpretação mais sutil de Holm. O provérbio resume a necessidade de depender da sua própria experiência e, portanto, de assumir a responsabilidade pelo julgamento. Ao mesmo tempo, afirma a classificação epistemológica dos humanos em relação aos animais, em termos inequívocos.

A alegoria recorre de maneira ainda mais explícita numa versão dada como conto em Dangme por Nanor (1975). Lá, o Macaco fica triste porque ele usurpa atributos do poder humano, especificamente a arma e o tabaco juntamente com fogo, mas ele

não pode administrá-los e deve dar lugar à inteligência superior dos humanos. No entanto, ele é inteligente o bastante para desviar a atenção do Caçador para outra vítima, o Leão, que é morto, afirmando que na escala da falta de inteligência, o macaco é mais esperto que animais brutos. A segunda parte deste conto ocorre de forma independente (em Ga) em Moir e Djabanor (1963, p.9; *Jata ko Henɔwomɔ ke Enaagbee*, “The Rise and Fall of a Certain Lion”). Lá, o Macaco leva o Caçador até a toca do leão e depois de atirar na mãe o Caçador dá os filhotes de leão ao Macaco, que os ensina a gritar “Há algo [a ser temido] no mundo” (*noko ye jej*).

Ankra cita um provérbio que dá uma perspectiva ligeiramente diferente sobre este complexo de imagens:

*Ankra (56) Aduŋ keɛ beni asɔɔɔ tu le eye jei, shi beni awoɔ mli tutsofa le ebe*

*“O Macaco diz que, quando fizeram a arma, ele estava lá, mas quando puseram a pólvora, ele não estava lá.”*

Ankra interpreta que o significado disto seja “Nenhum homem pode abranger todo o conhecimento”. É impossível estar em todos os lugares e saber de tudo pessoalmente. Por mais razoável que esta interpretação seja, ela parece um pouco em desacordo com o provérbio de Holm. O fato deste pedaço de sabedoria ser atribuído ao Macaco e de a expressão sugerir que uma interpretação igualmente correta seria que a de que se trata de outra instância da irresponsabilidade do Macaco – o Macaco está disposto a assumir a responsabilidade pela arma como objeto físico, mas não pela arma com poder destrutivo – e que novamente a culpa é do Macaco, ou que pelo menos ele provou ser menos do que humano.

Apesar de o macaco ser relativamente inteligente para um animal, ele definitivamente é um animal selvagem, apesar de sua tendência a invadir fazendas ser outra dimensão em que ele pode ser considerado ambíguo. Animais domésticos claramente são uma classe separada.



observarei especialmente o significado do bode (*abletsi*, o bode de pernas longas)<sup>9</sup>. Assim como o Macaco, ele acaba tendo implicações para a humanidade como um estado que implica responsabilidade especial. O bode costuma ser comparado explicitamente com animais selvagens mais fortes e ferozes, como por exemplo:

*Ankra (2) Ashwieɔ Klaw dani abuɔ Abletsi fɔ*

*“O Lobo (ou a Hiena) é retirado(a) do local antes de o bode ser declarado(a) culpado(a)”.*

Interpreta-se que isto signifique que você não condena, critica ou pune alguém, supostamente alguém com quem você tenha um interesse comum, na presença do seu inimigo, com quem nenhum de vocês dois têm interesse comum, pois isso resultaria em sua completa ruína, o que presumivelmente você não queira. Neste caso, o peso da imagem está na Hiena (*klaw*), como um perigo evidente para qualquer animal menos poderoso e como um animal claramente selvagem. Por outro lado, o bode doméstico é evidentemente uma metáfora adequada para determinados tipos de interesse humano. Holm fornece quatro provérbios envolvendo bode (a numeração é de Holm):

*Holm (1) Abletsi kɛɛ, “Minyɛko ni minine ayakpa ye miwenuu nɔ, ni ababu mi onukpaianiifeelɔ nohewɔ le miyaaa ŋa mli.”*

*“O Bode diz que ‘eu não podia ferir meu irmão [sem querer] e que, como seria chamado de presunçoso [alguém que usurpa os mais velhos, não vou para o mato].”*

Este é outro caso em que se compara o Bode com a Hiena e também com o Leopardo, como animais realmente selvagens. Não só eles são perigosos para ele, mas também os respectivos domínios dos dois tipos de animais, o arbusto versus o assentamento

<sup>9</sup> Apesar de algumas pessoas identificarem *abletsi* como o Bode de pernas longas, em oposição ao de pernas *to abotia*, outros não fazem esta distinção e consideram *abletsi* e *abotia* como sinônimos.

humano, estão claramente delineados. Prudentemente, o Bode fica em casa por medo da ganância dos dois predadores. De acordo com Holm, como a carne do Bode é tão atraente para carnívoros, ele nunca se arrisca fora da aldeia para comer, ao contrário de alguns outros animais domesticados. Diz-se que o provérbio seja um aviso para os jovens contra o comportamento selvagem e precoce, porque isso só iria abreviar sua vida. Melhor seguir o conselho do Bode e conhecer seus limites.

Por outro lado, o Bode é um conselheiro ruim em outro provérbio:

*Holm (3) Abletsi kɛɛ: “Oblabɔle miiɟra, kɛjee nakai ni jikule mibatɛ sliki tekle.”*

*“O bode diz que ‘estar atualizado é difícil, caso contrário, usaria uma tanga de seda’”.*

A tanga de seda mencionada é um vestuário à moda antiga, envolto em torno do corpo e anteriormente vestido sob o pano ou até mesmo sozinho, mas agora usado principalmente como uma roupa íntima quando alguém é enterrado. No entanto, nesta última função, ela é considerada fundamental – Holm afirma que ninguém que não tenha uma possa exigir respeito. Mas mesmo que seja vestido sob o pano, ele não aparece. O que o provérbio implica é que os sábios e as pessoas de respeito sabem que o que está por baixo é mais importante do que o que aparece. Então a atitude do Bode, de gastar tudo que estiver à mostra, é muito humano, mas errado. Neste caso, o Bode representa uma atitude social, mas não a mais admirável.

*Holm (4) Abletsi kɛɛ: “Moko enyiɛɛɛ keyaaa gbele he!”*

*“O Bode diz que uma pessoa não caminha para a sua morte”.*

É claro que o Bode é comido e sacrificado, de tal forma que caminhar para sua morte seja um destino totalmente possível, mas que não é aceito com boa vontade (ele tem que ser arrastado).

O que é notável sobre o que se mencionou anteriormente é que o Bode não é simplesmente doméstico, mas parece ser humanizado, apesar de não como um reflexo das qualidades humanas mais admiráveis. Em (1) ele parece encarnar a prudência baseada na humildade, em (3) a tendência humana de exibir e fazer barulho sobre si mesmo por nada. O barulho e a desordem são consideradas características do Bode (Holm, 1960, p. 1), mas ele não é descrito como sujo, como o outro tipo, mais comum, de Bode que aparece no acervo de Rapp.

*Rapp (2) Abotia kɛɛ eefite gbɛ nɔ lɛ, lɛ diɛntɛɛ elei he efiteɔ.*

*“Apesar de o Bode dizer que ele está sujando a rua, na verdade o que ele está sujando é seu rabo”*

Observe que, na verdade, este provérbio não é atribuído ao bode, pois sua segunda parte contradiz uma declaração atribuída ao Bode.

Vou terminar com outro provérbio de Holm especialmente interessante pela interpretação histórica que Holm lhe dá.

*Holm (5) Abletsi kɛɛ: Enye ahe shi lɛ lɛ aheee lɛ*

*“O Bode diz que sua mãe foi comprada, mas que ele não foi”.*

Basicamente, isto refere-se à ideia de que os filhos não são responsáveis pelas dívidas ou pelos crimes dos seus pais, mas o modo de expressão é interessante. Holm compara isso explicitamente com a escravidão, dizendo que antigamente as pessoas estavam comprando e vendendo escravos e que, entre as pessoas que elas compravam, seus donos gostavam de algumas, que se davam bem e tornavam-se companheiras dos seus senhores. Ele continua, “aconteceu que um destes senhores se casou com

uma dessas pessoas e eles tiveram vários descendentes [...] Ele mantinha estas crianças separadas das outras. Eles cresceram e seu pai morreu [...] Após a morte alguém que herdaria não conhecia as crianças e os arranjos do seu pai com eles. Ele tentava fazer com que eles trabalhassem como as outras pessoas, ou seja, como os outros escravos. Os filhos tinham crescido antes da morte do seu pai e não concordaram. Então houve uma investigação [...] e decretou-se que não tinha sido pago dinheiro por eles e que então eles estavam livres”. Ou seja, eles não tinham obrigação de calcular o dinheiro pago pela sua mãe.

É claro que se costuma comprar e vender Bodes frequentemente. Cabras não costumam ser compradas para fins de reprodução – sua descendência simplesmente acontece. Esta estória sugere que a mesma coisa ocorria na escravidão doméstica. Esta estória tomada com Ankrah (2) e Holm (3) sugerem que a autoridade do Bode é uma metáfora adequada para a lei que estabelece as fronteiras das limitações e direitos de um indivíduo na esfera doméstica<sup>10</sup>.

Na esfera animal, o Bode como animal doméstico em vez de selvagem não é tolo. Num conto apresentado em Moir e Djabanor (1963, p.32, *Tɛ ni eje tseŋ le*, “A Pedra Com Uma Barba”), ele na verdade é mais esperto que a Aranha, algo que um animal estritamente selvagem (no caso o Antílope Real *adowa*) não poderia fazer<sup>11</sup>. É claro que a Aranha não é doméstica, mas existe na periferia do doméstico, nos cantos das casas.

---

10 Apesar deste ser um argumento interessante, é improvável que ele reflita uma característica geral da escravidão doméstica. De acordo com Perbi (2004, p.124) “um escravo era um escravo para sempre, assim como seus descendentes”. Aparentemente “entre alguns povos Akan, os filhos de escravos e seus descendentes tinham o direito de contestarem a sucessão de um novo senhor” e muitas vezes recebiam um pequeno presente como pacificação. Apesar de a explicação de Holm parecer refletir essa objeção, é evidente que o *status* servil geralmente era herdado.

11 A “pedra com barba” nessa estória é uma imagem de completa confusão das fronteiras social e epistemológica, uma vez que a pedra está classificada ontologicamente ainda abaixo dos animais e não tem sexo, enquanto que a barba representa a sabedoria humana masculina.

Neste capítulo, me preocupei em demonstrar duas coisas: em primeiro lugar, que um dito curto e vigoroso rotulado como “provérbio” é apenas a ponta de um *iceberg* do discurso cultural e, em segundo lugar, que a atribuição de uma locução a um determinado animal tem um raciocínio metafórico, muitas vezes bastante sutil. Com efeito, a análise de apenas alguns provérbios com essas atribuições, revelou uma cosmologia na quais os seres humanos, muitas vezes representados como Caçador, possuidor de uma arma, do fogo e de inteligência, animais domésticos, animais que residem na periferia da domesticidade, animais selvagens que fazem incursões ocasionais à esfera humana e animais estritamente selvagens formam uma hierarquia representada (nessa ordem) por Caçador, possuidor de uma arma, do fogo e de inteligência, o Bode com pernas longas, a Aranha, o Macaco e o Leopardo ou a Hiena. A distinção entre o humano/doméstico e o selvagem é básica, mas boa parte do interesse do discurso proverbial está relacionado com o reconhecimento das áreas de ambiguidade, mais frequentemente simbolizado pelo Macaco e, também, pela Aranha. O uso de contos para explicar o conjunto de imagens do provérbio curto é autorizado pela teoria, demonstrada na primeira parte deste capítulo, de que o provérbio refere-se a um universo de discurso, que inclui contos, bem como outros gêneros de expressão – enigmas e canções também podem ter sido usados.

Quero concluir com um provérbio de um idioma completamente diferente, Bete, um idioma Kru da Costa do Marfim (Zogbo, 2005, p. 267). Menciono isto em parte por seu interesse inerente e, em parte, para indicar que o ato de atribuir uma parte da sabedoria a um animal escolhido de propósito não é exclusividade do povo Ga.

*zàklā ná ná lá laci'wlɔ̄.nī.à, bā é' dàgbā tōv` bā*

*“A Víbora diz que os pedaços do pote devem ficar onde ele se quebrou;”, ou seja, “Qualquer pessoa que me quiser me encontrará”.*

Nosso interesse aqui é: o que a atribuição à Víbora agrega ao significado deste provérbio? Mesmo que não houvesse essa atribuição, a interpretação geral do provérbio supostamente seria mais ou menos a mesma. A atribuição à Víbora, que costuma ela própria ficar escondida, parece agregar um elemento de perigo e ameaça, sugerindo que algumas coisas talvez sejam melhores se deixadas em paz. Como não sei mais nada sobre a visão de mundo de Bete só posso especular. Seja qual for o motivo real para colocar este provérbio na boca da Víbora, tenho certeza que existe um.

\* \* \*

**Mary Esther Kropp Dakubu** é professora emérita e chefe da unidade de publicações do Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Gana. Por nove anos (1989 a 1998) atuou como diretora do Centro de Línguas da Universidade de Gana. Em 1985, recebeu o Ghana Book Award por *“One Voice, the Linguistic Culture of an Accra Lineage”* (Leiden, Centro de Estudos Africanos, 1981). Foi eleita membro da Academia de Artes e Ciências de Gana, em 1990. Obteve o bacharelado pela Universidade de Queen, em Kingston, Ontário, em 1959, tendo Inglês como matéria principal e Filosofia como secundária. Depois de obter o grau de mestre em Linguística da Universidade da Pensilvânia em 1962, seguiu para a Faculdade de Estudos Orientais e Africanos onde recebeu o grau de doutorado em Línguas da África Ocidental em 1968, com a tese *“A Comparative Study of Ga and Adangme with Special Reference to the Verb”*. Foi palestrante e professora visitante na NTNU Trondheim, na Universidade de Hamburgo, na Universidade de Bayreuth, na

Universidade de Educação Winneba e na Universidade de Indiana. Durante o ano que passou no Instituto Bunting da Faculdade Radcliffe (afiliada à Universidade de Harvard), completou o livro *Korle Meets the Sea, a Sociolinguistic History of Accra*, publicado pela Oxford University Press em 1997. Suas publicações, desde o ano 2000, incluíram diversas fonologias, dicionários e gramáticas de Ga, Dagaare e Gurene.





## CAPÍTULO 82

### A SITUAÇÃO SOCIOLINGUÍSTICA DE LÍNGUAS FRANCAS NÃO NATIVAS EM GANA: INGLÊS, HAUSA E PIDGIN

*Kari Dako*

Este capítulo levará em consideração três línguas francas não nativas em Gana: inglês, hausa e pidgin.

Gana tem quatro línguas francas. A maior língua franca em Gana, a saber, Akan, é uma língua nativa e, portanto, não será discutida em qualquer detalhe. As outras três são línguas externas, geradas em outro lugar, mas firmemente enraizadas em Gana: inglês, hausa e pidgin.

As histórias destas línguas em Gana diferem consideravelmente. Inglês é a língua oficial em Gana porque era a língua da administração colonial da Costa do Ouro. Hausa é uma língua comercial falada em vastas áreas da África Ocidental e foi trazida a Gana por comerciantes Hausa. Outrora, a administração colonial incentivou o idioma como uma língua franca na polícia e nas forças armadas por toda a África Ocidental, devido, em parte às famosas

tropas Hausa. Um inglês pidgin não se desenvolveu em Gana. O pidgin falado em Gana tem dois antecedentes estrangeiros: pidgin da Libéria, geralmente chamado de *Kru Brofo* e o pidgin nigeriano, geralmente chamado de *Abongo Brofo*. Hoje, no entanto, um código nativo relativamente novo se desenvolveu a partir destas tensões em Gana: o pidgin estudantil (SP).

Este quadro linguístico – a saber, as línguas externas coloniais: uma língua franca nativa e um pidgin – não reflete uma situação específica de Gana, mas representa tendências linguísticas que podem ser observadas na maior parte da África atualmente (Mioni 1988).

- a. Tanto a urbanização quanto meios de transporte modernos facilitam o aumento da interação entre uma quantidade cada vez maior de pessoas, que se traduz em populações cada vez maiores que precisam de uma língua comum para a interação cotidiana.
- b. Uma ênfase cada vez maior na língua externa herdada do antigo regime colonial leva à estratificação social baseada na proficiência na língua externa. Mas isto também leva a uma conscientização cada vez maior das suas contradições: a língua externa promove um aumento da coesão nacional, por um lado, mas marginalização de uma grande quantidade de cidadãos, por outro lado. A educação, portanto, parece ser um índice muito crucial para determinar o *status* social.
- c. Meios audiovisuais promovem a interação oral, o que leva a menos ênfase na alfabetização, mas facilita a propagação de línguas francas nacionais. A palavra escrita, portanto, não é mais a principal fonte de informação, mas sim a televisão, o rádio e agora também a Internet. Novamente, isto aumenta a propagação das
- d. Principais línguas francas.

## Inglês em Gana

Ao discutirmos o inglês em Gana, levaremos em consideração dois conceitos: *Standard English* (SE), que se refere a um padrão internacional de escrita e é a língua-alvo de nosso sistema de ensino e o inglês ganense (GE), que não se refere a uma variedade de inglês que não seja padrão, mas sim a uma variedade local que, até certo ponto, tornou-se nativa para incorporar determinadas características fonológicas, lexicais, pragmáticas e estruturais distintas.

Inglês é a língua oficial em Gana. Isto significa que o governo e seus serviços civis e públicos usam o inglês em todos os níveis de interação e transação. Os meios de comunicação, o poder judiciário, o serviço de educação e todos os órgãos públicos usam o inglês como código principal de discurso. O inglês é adquirido através da educação formal. Uma pessoa que não tiver frequentado a escola, portanto, não tem acesso ao inglês padrão.

Gana pode ter entre 45 e 55 línguas nativas. A escolha do inglês como sua língua oficial, portanto, parece racional. O inglês é uma língua neutra uma vez que não tem nenhuma conotação étnica. Além disso, atualmente ele também é a língua internacional mais importante. Como ele é adquirido na escola, ele é, portanto, em teoria, igualmente acessível a todas as crianças ganenses – desde que, evidentemente, os pais tenham condições de enviá-las à escola e estejam dispostos a fazerem isso. Mas, na realidade, essa acessibilidade igual é uma ilusão. A estatística da taxa de reprovação em inglês em nosso sistema de ensinamentos é removida e deixada como destaque nas nossas manchetes todos os anos, quando os resultados do BECE e do SSSCE são divulgados. O refrão de “padrões de reprovação” no nosso sistema de educação não se refere a Botânica, mas sim a inglês. Hoje, sete anos na escola

primária não garante nem mesmo a alfabetização, então ainda menos uma compreensão satisfatória do inglês.

Apesar de o inglês sempre ter sido elitista neste país, há algumas décadas a frequência escolar no Padrão 7 garantia um bom domínio do inglês falado e escrito. Isto não ocorre hoje em dia. Professores inadequadamente treinados e motivados na sala de aula, carência de material escolar básico, livros didáticos e livros de textos, sustenta uma geração de pessoas analfabetas que abandonam a escola<sup>1</sup>. Todos nós podemos contar casos horríveis de pessoas formadas no JSS que não sabem escrever o próprio nome. Não podemos, no entanto, afirmar com qualquer grau de certeza a porcentagem de ganenses que tenham conhecimento suficiente de inglês para funcionarem numa sociedade moderna. Provavelmente este índice fique bem abaixo dos 30%. Portanto, em termos de recursos humanos, é caro e um desperdício tanto para Gana quanto para outros países com uma política semelhante em relação à língua, manter a língua externa colonial como língua oficial.

O primeiro momento em que se ouviu inglês no litoral de Gana atual, foi na década de 1550. Richard Hakluyt refere-se a um capitão chamado John Locke, que, em 1554, veio para “uma cidade chamada Shama, onde fazíamos tráfico de ouro, para nordeste do Cape de Tres Puntas (Cabo Três Pontas)”. Spencer (1971, p.8) também cita Hakluyt (1598, Vol. VI) descrevendo um encontro que William Towerson teve perto de Elmina:

Este camarada subiu a bordo do nosso navio sem medo, e assim que ele veio, ele perguntou por que nós não tínhamos trazido novamente seus homens, que tínhamos levado no ano anterior e podia nos

---

1 NE: O capítulo 35, de Judith Sawyerr, no Volume II desta antologia, detalha vividamente a situação em escolas públicas de ensino fundamental na região da Grande Acra.

dizer que cinco tinham sido levados pelos ingleses: nós respondemos que eles estavam sendo bem usados na Inglaterra e que eles foram mantidos lá até que eles conseguissem falar a língua e que então eles deveriam ser trazidos novamente para ajudarem os ingleses neste país e depois ele não falou mais nada sobre este assunto.

Então os primeiros ganenses que falavam inglês tinham sido enviados para a Inglaterra para aprenderem a língua e, ao voltarem, foram para a Costa do Ouro para funcionarem como tradutores para os comerciantes de língua inglesa que mais tarde estabeleceram fortes comerciais ao longo do litoral: Cape Coast Castle (1656), Fort Amsterdam, em Koromantyne (1631) e Komenda (1663). Muito já se falou sobre as escolas de castelo em que os filhos nascidos de uniões entre os europeus e mulheres locais eram educados. Costuma-se mencionar especialmente a escola Rev. Philip Quarco na Costa do Cabo, criada no século XVIII, mas foi apenas depois da abolição da escravatura no início do século XIX, quando o conhecimento do inglês passou a ser reconhecido como uma habilidade comercializável, que a administração colonial e os missionários trouxeram o inglês para a Costa do Ouro através da educação e da administração civil. Foi aí que a educação em inglês teve um tremendo aumento na Costa do Ouro, e o inglês passou a ser o meio de instrução nas poucas escolas do governo e nas escolas da Missão Wesley. As missas da igreja wesleyana também eram realizadas exclusivamente em inglês até a década de 1880. As escolas da Missão da Basileia, por outro lado, tinham uma política de usarem línguas nativas tanto nas suas escolas quanto nas suas igrejas. Apenas no começo da década de 1920, com a adoção do relatório Phelps-Stokes, que se adotou uma política uniforme em relação à língua para as escolas da Costa do Ouro. Ela defendia o uso da língua local para instrução na escola primária inferior.

Cada governo desde antes de 1957 tem jogado de um para o outro o debate, que continua até hoje, sobre até que ponto o inglês ou os idiomas locais devem aparecer na política educacional de Gana.

Parece um pouco estranho ter sido um governo africano que se preparava para a independência em 1957 que, em 1955, questionou a utilização de línguas nativas como meio de instrução... Além de razões políticas de unidade nacional, o governo parecia ter sido oprimido por sua preocupação predominante com a queda de padrões em inglês que afetou as perspectivas das crianças para o ensino superior. (J.A. Sackey 1996, p.131).

No período entre 1966 e 1972 – ou seja, entre os golpes de estado de 1966 e 1981 – desenvolveu-se uma política de idioma que deu mais ênfase a idiomas ganenses:

[...] as principais línguas ganenses disponíveis atualmente no currículo de escolas de ensino fundamental e de ensino médio serão usadas como o meio de instrução nos três primeiros anos do curso da escola de ensino fundamental e, onde o assunto permitir, nos três anos seguintes também. Nas classes do ginásio ou superiores em que o inglês é o meio de ensino, o(s) idioma(s) ganense(s) adequado será(ão) lecionado(s) como disciplina escolar. (Ministério da Educação, 1970, p.8, conforme citado em Andoh-Kumi 1997).

Desde 1981, apesar das boas intenções, a implementação efetiva de uma política de idioma tem sido erodida, de tal forma que hoje, ainda mais depois da declaração de política de 2002<sup>2</sup> de

---

2 Especialistas em línguas em universidades do Gana realizaram entrevistas coletivas para protestar contra esta decisão, especialmente porque a Comissão oficial criada para rever o sistema de ensino do país ainda não havia apresentado seu relatório.

que o inglês deve ser o principal meio de instrução, encontra-se muito pouca instrução formal no idioma local nas escolas de Gana. Hoje, as línguas locais são desprezadas em nosso sistema escolar e o domínio de uma língua ganense de todo jeito não é considerado uma habilidade comercializável.

Mas voltando às 45 a 55 línguas. Nos últimos vários censos nacionais perguntas sobre a língua não apareceram. Portanto, não sabemos quem fala o que ou onde, em Gana. O país tem uma população de aproximadamente 20 milhões. Destes, considera-se que quase 50%, ou seja, 10 milhões, tenham um dialeto Akan como L1 [primeira língua]. Também estimamos que mais de 70% de ganenses saibam falar um dialeto Akan. Além disso, estima-se que Ga seja a L1 de 300.000, Dagbani seja a L1 de 400.000 e que 2 milhões falem Ewe<sup>3</sup>. Podemos interpretar que estes números signifiquem que o bilinguismo em duas ou mais línguas ganenses é a regra, em vez da exceção.

Como resultado da situação do contato pela língua em Gana, onde o inglês está em constante contato com as línguas locais, poderia ser dito que o inglês passou a ser uma língua ganense. Portanto, falamos de *Ghanaian English* (GE). O que queremos dizer com isso designação não está muito claro, mas temos a consciência de que os ganenses falam inglês com um sotaque distinto e, até certo ponto, podemos descrever os principais recursos dos seus padrões de segmentos, suprasegmentos e entonação. O inglês em Gana também adquiriu alguns itens de vocabulário distinto, tanto de origem ganense quanto inglesa. Para o inglês funcionar em Gana, ele teve que acomodar realidades socioculturais locais. Portanto, o *Ghanaian English* exhibe itens lexicais peculiares a este país. Estes itens são de origem tanto inglesa quanto local.

---

3 N.E.: Estes números são de M.E. Kropp Dakubu (1997), que contribuiu com o capítulo 81 deste volume.

Comemos *fufu, banku, tuo saafi e abolo*. Falamos “*de cor*”<sup>4</sup> ou seja, falamos sem pensar, compramos a *preços de degola*, ou seja, compramos com preço alto. Em seguida, temos o *pano kente* e o *festival homowo* e tendemos a ser “*amadurecidos*” e gostamos de “*solicitar*” coisas. Nós bebemos *minerais* e falamos que *lamentamos* se soubermos que você teve um contratempo, podemos possuir *bugigangas* que nós valorizamos muito, nunca usamos as palavras *tolo, besteira, estúpido, bobo ou tolice*, porque estas são consideradas traduções de expressões que são tabus em Gana.

O falante de *Ghanian English* usa menos sons de vogais do que dialetos de inglês nativo.

Noves monotongos são reconhecíveis na **GE**, quatro vogais anteriores e cinco vogais posteriores.

Vogais Anteriores	Vogais Posteriores
1. /ɪ:/ /sit/ (seat)	5. /ɔ:/ /kɔ:t/ (cot)
2. /I/ /sIt/ (sit)	6. /ɔ:/ /kɔ:t/ (caught)
3. /ɛ/ /set/ (set)	7. /o/ /propoʊ/ (propose)
4. /a/ /sat/ (sat)	8. /u/ /lu:k/ (look)
	9. /u:/ /lu:k/ (Luke)
*/i/	*/u:/
*/I/	*/u/
*/ɛ/	*/o/
	*/ɔ:/
*/a/	*/ɔ/

Pode-se questionar se as vogais 1 e 2 e 8 e 9 nas listas acima são sons de vogal distintos ou o mesmo som de vogal de som com uma quantidade diferente.

Dois aspectos caracterizam o sistema de vogais do **GE**:

- a. a ausência de vogais centrais
- b. a tendência a se espalhar.

<sup>4</sup> Significa que a expressão a seguir não está em SE (Standard English), ou não está correta.



O resultado é que as vogais RP: /ʌ/, /ɜ:/, /ð/ são realizadas principalmente por /ɛ/, ou seja, as vogais centrais avançam em alguns contextos. Simo Bobda (2000<sup>a</sup>, p.42): “Os ganenses são singulares na África ocidental na substituição geral de /ɛ/ por /ɜ:/ [...]”.

RP <sup>5</sup>	GE
cup /kʌp/	/kɛp/
nurse /nɜs/	/nɛs/
bed /bed/	/bɛd/

Apenas em alguns casos o ganense que fala inglês se desvia dos sons de consoante da RP.

- a. Os falantes mais jovens tendem a substituir /ð/ por /d/ e /θ/ por /t/, portanto dIs tIŋ (this thing). Este uso é mais perceptível em falantes do sexo masculino do que do sexo feminino (Dako 2000).
- b. Paradas são bastante aspiradas na posição inicial.
- c. A transferência de L1 pode ser percebida com /l/ e /r/. No **GE**, alguns falantes de Akan e Ga costumam substituir /r/ por /l/. O /l/ como substituto para o /r/ é mais perceptível no discurso inculco: /blɛd/ (pão), /blɔda/ (irmão), apesar de [+l] também ser uma característica de dialeto, por exemplo, do dialeto Kwahu do povo Twi. Quem fala Ga tende a substituir o [l] por [r]. Nenhum dos dois grupos confunde os dois sons no início da palavra. Assim, /rɔiəlɪst/ e /lɔiəlɪst/, duas palavras ouvidas intercambiadas na África oriental, não são confundidos em Gana. O intercâmbio de [l] e [r] ocorre na maioria dos casos em encontros consonantais no início ou no meio da palavra em que o /l/ ou o /r/ ocorre como segmento final: assim, /“krɛb + bɛ”

5 RP (Pronúncia Recebida) refere-se ao sotaque britânico mais prestigiado e é usado como referência quando se descreve a pronúncia do inglês britânico.

(Cerveja do clube), /“prɔbrɛm”/ ou /“plɔbrɛm”/ (problema). Para distinguir o /l/ e o /r/, o falante ganense costuma perceber o /l/ como uma lateral retroflexa /L/ (dark “l”). Portanto, vogais anteriores adjacentes ao L tendem a se deslocar para baixo e para trás: *healthy*: /hɔLθi/ ou /hɔLði/, *will*: /wuL/. Portanto, o dark “l” influencia tanto os sons vocálicos quanto os consonantais.

- d. A oclusão de glote /ʔ/ no final da palavra é cada vez mais perceptível. Esta é uma influência britânica recente na fala ganense. Possivelmente existam duas razões principais para isto:
  - i. A oclusão de glote é proeminente em alguns dialetos de Londres. Quando jovens ganenses visitam a Grã-Bretanha (e a maioria não vai além de Londres), eles facilmente adquirem este som uma vez que ele sinaliza que “*estive em Londres*”.
  - ii. A música popular é fortemente influenciada pela música caribenha, que por sua vez é influenciada pelos vínculos com as áreas da classe trabalhadora britânica. A cultura urbana negra na Grã-Bretanha, apesar de dominada por influências caribenhas e especialmente jamaicanas é um fenômeno da juventude com a qual a juventude ganense na Grã-Bretanha é capaz de se identificar. (Sebba 1993; Rampton, 1995; Dako e Frimpong Kodie 2005).

Pragmaticamente, a relevância sociocultural atribuída ao vocabulário inglês no que diz respeito à família se sobressai. *Pai, mãe, tio, irmão, irmã*, por exemplo, têm conotações semânticas que não estão de acordo com o Standard English. Por exemplo: “*uma das minhas mães veio me visitar*”. Não se trata de uma afirmação que gere ambiguidade em Gana, mas que não pode ser facilmente entendida na Europa ou nos Estados Unidos.

*Ghanian English* ainda exhibe algumas peculiaridades estruturais, sendo que algumas das mais persistentes são enfatizadas aqui:

### A frase verbal

- a. Alguns verbos frasais não estão de acordo com o uso padrão:  
*'He was **charged for** stealing a goat.'* (charged with).  
*'The teachers are **requesting for** higher pay.'* (requesting)
- b. Alguns verbos transitivos são tratados como intransitivos e alguns verbos intransitivos são tratados como transitivos:  
*'So this man was **awarded**, but he did not deserve it.'* (awarded a medal)  
*'The president should **reply him**.'* (reply).
- c. Verbos duráveis são usados de maneira progressiva:  
*'She is **owning** a house in Tema.'* (she owns a house...)
- d. *Would* costuma expressar o futuro definido:  
*'The meeting **would** take place In Monday at 3pm.'* (will take place).

### A frase nominal

- a. A omissão do artigo definido nos nomes de órgãos nacionais e internacionais é muito comum:  
*She lives in  $\emptyset$  United States.*  
*He works with  $\emptyset$  United Nations.*

- b. O artigo definido também tende a ser deletado onde o título da Frase Nominal é modificada posteriormente com uma of-phrase.

*He called for Ø abolition of child labour.*

*Ø majority of Ghanaians live in rural areas.*

*Ø minority still prefer soup without fufu.*

- c. O artigo definido ou indefinido costuma ser omitido numa analogia falsa:

*She was on her way to Ø bank. (She was on her way to church).*

*When we talk of the freedom of Ø press (the freedom of speech).*

*There will be Ø few scattered showers tomorrow.*

- d. O artigo costuma ser inserido antes do nome de uma instalação comercial ou pública:

*They arrived at **the** Kotoka International Airport on Saturday.*

*He works with **the** Ghacem in Tema.*

- e. Vários substantivos incontáveis são tratados como substantivos contáveis:

*I have to give you **an advice** (advice).*

*She bought new **furnitures** (furniture).*

***Two luggages** were stolen at the depot (two pieces of luggage).*

*You have done **a good work** (good work)!*

## Topicalização e Construções de Foco

O GE falado tem uma forte tendência a se deslocar para a esquerda, realizada através da topicalização e das construções de foco:

*That teacher in Achimota, is he your brother?*

*That lecturer, he gives bad marks.*

*Me, I am tired.*

*As for me, I cannot come.*

*Is it here that you work?*

Topicalizadores costumam ser transferidos de idiomas locais:

*He decided  $n\text{ɔ}ŋ$  to leave Ghana.*

*As for him  $di\epsilon$  is too known.*

## Hausa em Gana

Dos idiomas ganenses, seis são chamados de “nacionais”, ou seja, eles são usados na radiodifusão, em campanhas de educação oficial e podem ser usados em tribunais com tradutores. Estas são: Twi, Ga, Ewe, Dagbani, Hausa e Nzema. Hausa não é nativa de Gana. Sua origem está no norte da Nigéria.

Hausa é uma importante língua franca na região do Sahel da África Ocidental. Pouca pesquisa foi feita sobre Hausa em Gana<sup>6</sup> e nós não sabemos qual a porcentagem da população fala Hausa, mas, ainda assim, trata-se de uma primeira e uma segunda línguas significativas no país. A língua veio de Gana com os comerciantes

---

<sup>6</sup> Fauzatu Tijani escreveu um Mestrado em Filosofia para a Universidade de Trondheim, na Noruega, em 2006: “Some Selected Connectives in Hausa”. Mas esta tese não contém nenhuma informação sociolinguística nova sobre Hausa em Gana.

Hausa que negociavam kola, índigo, tecidos e ouro ao longo da antiga rota comercial do norte da Nigéria que entrava em Gana por Bawku e ia até Kumasi. Assim, existem grandes assentamentos Hausa nos grandes centros comerciais do Norte: Bawku, Gambaga, Walewale, Tamale, Salaga, Kintampo, Kete Krachi e Kumasi. Por serem alfabetizados, os estudiosos islâmicos de Hausa foram usados, no século XIX, como escribas na corte do Asantehene. Foi através dos Hausas que o Islã passou a ter um ponto de apoio em Kumasi – sendo que os convertidos são os que hoje chamamos de Kramo Asante. Apesar de haver uma percepção entre os ganenses de que Hausa é amplamente falada na parte norte do país, Kropp Dakubu (1977a) sustenta que a Hausa é falada em apenas nos grandes assentamentos, conforme mencionados anteriormente. Ela argumenta que hoje a maioria daqueles que fala Hausa em Gana pode ser encontrada no sul, nos zongos da negociação centros e cidades como Kumasi e Acra. Kropp Dakubu divide ainda mais os falantes de Hausa da seguinte maneira:

- a. aqueles que falam Hausa como uma segunda língua e a utilizam como língua franca na comunicação entre etnias diferentes ou para se comunicarem com aqueles que falam Hausa como primeira língua;
- b. aqueles da etnia Hausa, que usam a língua como identidade étnica;
- c. aqueles que não são Hausa e que falam Hausa como primeira ou segunda língua em casa.

No início do século XX, o exército britânico adotou a Hausa como língua franca entre suas tropas e incentivou seus oficiais a adquirirem algum conhecimento dela. Hoje, portanto, ela é muito usada no quartel, tanto pelo exército quanto pela polícia. Talvez esta seja uma das razões pelas quais a Hausa, até certo ponto, não

desfrutou de muito prestígio em Gana. Outra razão é que de alguma forma ela está associada com uma falta de educação formal.

Além de ser a língua franca mais difundida nos zongos, ela também é uma língua importante na permanência e propagação do islamismo. Apesar de as igrejas na área urbana de Gana tenderem a rezarem suas missas em inglês, as mesquitas tendem a rezarem as suas em Hausa e árabe.

A língua Hausa que se fala em Gana marca-se como sendo distinta dos padrões de Kano e Sokoto, por exemplo. A língua Hausa utilizada na TV e no rádio adere ao padrão da Nigéria e, portanto, não pode ser tão facilmente acessível ao ganense médio que fala Hausa.

Conforme se mencionou anteriormente, se calcularmos que a porcentagem de falantes de inglês em Gana esteja abaixo de 30%, nós só podemos estimar adivinhando que a porcentagem daqueles que falam Hausa esteja bem abaixo disto, mas temos poucos índices para facilitar qualquer avaliação precisa.

Cerca de 7% dos marcadores da variedade local registrados em GE são de origem Hausa (Dako 2001). Estes incluem itens lexicais tais como: *wansam* (barbeiro, que realiza circuncisões), *kalebule* (preços comerciais no mercado negro, que deriva do Hausa: “kere kabure” – deixe quieto)<sup>7</sup>, *nikanika* (usina de milho), *magajia* (mulher/esposa), *macaranta* (escola do alcorão), *buga* (força), *batakari* (fugu, blusa do norte).

## Pidgin

Pidgins podem se tornar línguas francas importantes em determinadas comunidades de fala – como, por exemplo, na Nigéria, onde o pidgin é a maior língua. O pidgin é, no entanto,

---

7 M.E. Kropp Dakubu sugeriu esta explicação para a palavra.

menos importante em Gana do que, por exemplo, na Nigéria ou em Camarões, pois Gana tem duas outras línguas francas importantes acessíveis a quem não tem educação formal: Akan e Hausa.

Pidgins resultam de situações intensas de contato de idiomas num ambiente com línguas múltiplas, pois, de acordo com o argumento de Whinnom (1971), em situações de contato com duas línguas aqueles que falam uma língua acabarão falando a língua da outra pessoa. Baseados nisto, podemos argumentar que os pidgins não se desenvolveram de maneira tão fácil na Costa do Ouro quanto na Nigéria, por exemplo – porque aquela região apresentava um ambiente relativamente monolinguístico ao longo do litoral, enquanto o Delta do Rio Níger era altamente multilinguístico.

Os pidgins surgem principalmente como resultado do comércio e, portanto, de situações de contato entre idiomas. Eles diferem das línguas naturais em três aspectos principais:

- a. Aqueles que falam pidgin são bilíngues e o pidgin, considerado um código reduzido e socialmente marginal, portanto, domínios de fala limitados;
- b. Um pidgin resulta de pelo menos duas línguas em contato: algum(ns) idioma(s) fornece(m) a estrutura (a base) e outra língua fornece o léxico (a comunicação);
- c. Os pidgins são gerados através de predominantemente dois processos: relexificação e reanálise.

Um pidgin não é considerado uma variedade do seu superstrato, ou seja, sua língua lexificadora, apesar de ser o superstrato que dá nome ao pidgin: daí inglês Pidgin, português Pidgin e assim por diante.



*Ghanaian Pidgin English* (GhaPE)<sup>8</sup> não tem nenhuma raiz numa situação de contato ganense. GhPE resulta de duas linhagens de pidgin que entraram em Gana, uma vinda da Libéria, a chamada *Kru Brofo* e a outra vinda da Nigéria, a chamada *Abongo Brofo*. Ao longo dos anos essas duas linhagens se consolidaram de tal forma que podemos definir um pidgin distintamente ganense. Este é o pidgin falado nos conglomerados urbanos altamente multilinguísticos no país. Em Gana, o pidgin é:

1. uma língua neutra, ou seja, não possui conotações étnicas;
2. uma linguagem masculina, possivelmente porque tanto a *Kru Brofo* quanto a *Abongo Brofo* vieram para este país com grupos masculinos itinerantes: marinheiros e estivadores da Libéria e soldados e policiais da Nigéria;
3. um código com pouca demanda de desempenho.

O *Student Pidgin* (SP) é um código linguístico relativamente recente e uma língua franca muito importante em Gana atualmente, porque é falado pelos grupos mais influentes do país: os alunos do ensino médio e estudantes universitários, além daqueles que se formaram na Universidade. O motivo pelo qual alunos do sexo masculino em nossas instituições de ensino médio e superior, sendo que todos têm uma boa compreensão do *Standard English* e que a maioria deles fala um dialeto Akan, optou por falar pidgin na maioria das situações do discurso não acadêmico é, do ponto de vista sociolinguístico, um enigma. A razão deve ser buscada no desconhecimento do ganense em relação aos registros informais e ocasionais em inglês. Ao falar pidgin em todas as situações do discurso não acadêmico, o estudante não treina o suficiente o SE falado. O resultado é uma procura perpétua por palavras, além do uso excessivo de reforços e expressões estereotipadas.

---

8 Magnus Huber (1999) usou este termo em sua influente obra, *Ghanaian Pidgin English*.

O SP tem suas origens no GhaPE, mas é diferente dele tanto em termos estruturais quanto léxicos. Algumas características do SP não encontradas no GhPE são as seguintes:

1. GhPE: Pronomes: 1ª pessoa do plural: Sujeito: *wi*, Objeto: *wi*, Possessivo: *aua*  
Pronomes: 3ª pessoa do plural: Sujeito: *dɛi* Objeto: *dɛm*  
Possessivo: *dɛa*  
SP: Pronomes: 1ª pessoa do plural: Sujeito: *wi*, Objeto: *wi*, Possessivo: *wana*  
Pronomes: 3ª pessoa do plural: Sujeito: *dɛm*, Objeto: *dɛm*, Possessivo: *dɛma*
2. A função competitiva negativa de *nɛva* praticamente não existe em GhaPE:  
“*a nɛva gɔ fɔget*” (*I’ll not forget*).
3. Enquanto se expressa um relacionamento genitivo em GhaPE como N+N: “*Kofi sista*”  
SP tem a sequência: N+Pron.+N: ‘*Kofi in sista*’.
4. SP usa o *die* de contraste Akan:
5. ‘*if i no bi so die i bi wi nɔ se wi g sufa*’ [sic]

Como irá soar a cena linguística futura em Gana? Vale a pena citar M.E. Kropp Dakubu (1998, p. 208):

Desde que seja mais importante para os países africanos se comunicarem por escrito com a Europa do que uns com os outros, eles provavelmente não complicarão as coisas usando outro idioma. Quando esta situação muda, nós podemos esperar que o(s) idioma(s) usado(s) reflita(m) as realidades predominantes de poder que constituem o “prestígio”. Foram essas coisas que as línguas Kiswahili, Hausa e Manding promoveram em primeiro lugar, mas hoje nenhum centro de poder

e influência internacionais sustentam essas línguas atualmente.

Se for para uma política de idioma mais voltada para a África ser seguida em Gana, talvez as línguas francas locais – Akan, Hausa e Pidgin – sejam reforçadas. Mas um esforço para fortalecer a língua educacional em Gana terá de ser um primeiro passo, possivelmente seguido por demandas oficiais para que se exijam uma ou duas línguas locais para o emprego no setor público.

\* \* \*

**Kari Dako** é professora associada no Departamento de Inglês da Universidade de Gana. Possui histórico em estudos germânicos na Universidade de Oslo, na Noruega e na Universidade Justus Liebig, na Alemanha, mas trocou de área em Gana para fazer bacharelado e mestrado em inglês na Universidade de Gana. Sua pesquisa e suas publicações são principalmente sobre inglês em Gana, Pidgins em Gana e o romance de Gana. Entre suas publicações está o livro *Ghanaianisms: A Glossary*. Também traduziu a famosa trilogia de Thorkild Hansen sobre o comércio de escravos dinamarquês/norueguês do século XVII até 1850, para o inglês a partir do original em dinamarquês. Kari Dako também é escritora de ficção.



## CAPÍTULO 83

### ENSINO DE LÍNGUAS, VOZ CRÍTICA E A CONSTRUÇÃO DO CONHECIMENTO

*Gordon Senanu Kwame Adika*

#### **Introdução**

Desde a época colonial até hoje, o inglês manteve seu *status* proeminente em Gana como o idioma para o avanço na carreira e colocação educacional. Habilidades excelentes no idioma inglês e de comunicação são vitais para o sucesso na maioria das profissões como a atividade bancária, seguros e direito e nas profissões que estão surgindo agora na área da tecnologia da informação. Para entrar nas universidades de Gana, os estudantes precisam de um crédito em inglês de escola secundária sênior. Apesar do fato de que os estudantes que entram nas universidades de Gana aparentemente ter cumprido a exigência mencionada anteriormente, tem havido várias reclamações sobre a baixa qualidade do inglês entre os estudantes e os formados na universidade de Gana (Hyde, 1991; Odamtten *et al.*, 1994; Adika and Owusu-Sekyere, 1997; Adam, 1997 e Dako, 1997). Adam (1997), por exemplo, discute

a questão da queda na qualidade do inglês no nível universitário e argumenta que isso deveria ser visto como uma crise nacional na alfabetização. O relatório recente do governo sobre a educação (Governo de Gana 2004) reconhece a baixa qualidade do inglês nas escolas de Gana<sup>1</sup> e, ao mesmo tempo em que reconhece o valor de promover os idiomas de Gana, enfatiza a necessidade de dar muito mais atenção à língua inglesa uma vez que “ser um país que fala inglês também é uma fonte de considerável vantagem competitiva em relações econômicas e políticas internacionais que Gana precisa desenvolver” (Governo de Gana, 2004, p. 29).

Hoje, o inglês está bem estabelecido como a língua mundial de pesquisa e publicação e cada vez mais universidades e institutos de aprendizagem estão usando o inglês como a língua de instrução (Flowerdew, 2002, p. 1). Nossos estudantes universitários necessariamente fazem parte desta comunidade mundial em expansão de aprendizes e estudiosos. A língua inglesa e seu domínio os capacita a interagir com membros desta comunidade, articulando suas opiniões críticas e construindo conhecimento com base numa profunda consciência e no uso adequado da língua, em vez de depender – de acordo com Kropp Dakubu (1997, p. 19) – “das muletas do clichê e da gíria, de opiniões decoradas e de argumentos entendidos pela metade expressos nas palavras erradas”. Isto pode ser realizado se reanalísarmos as forças sociais e culturais que comprometem a qualidade do uso da língua de estudantes universitários em conjunto com a natureza do ensino da língua no nível universitário em Gana.

### **Contexto da escrita dos estudantes: social e cultural**

É inquestionável que a escrita não pode ser separada das forças sociais e culturais que a moldam. O que é relevante, então, é

---

1 N.E: Veja o acervo de dados de Judith Sawyerr e a análise deste fenômeno e outros relacionados em escolas públicas de Gana, capítulo 35 desta antologia.

---

a caracterização da natureza das forças que atuam em comunidades de discurso específicas. A comunidade do discurso acadêmico representada por uma universidade é tão variada e complexa quanto a heterogeneidade da própria universidade em termos da multiplicidade de comunidades abaixo do discurso refletidas na grande quantidade de disciplinas representadas. No entanto, por baixo desta complexidade existe um filamento social e cultural obrigatório: o relacionamento entre o estudante e o professor – o estudante como um novo membro da comunidade e o professor como um membro estabelecido da comunidade. Os estudantes entram na comunidade com suas próprias atitudes e expectativas, enquanto os professores recebem os estudantes com suas próprias posturas e suposições.

Alguns estudos, especificamente Benson *et al.* (1993) e Muchiri *et al.* (1995), demonstraram como atitudes em campi universitários afetam o processo de escrita de maneira negativa. Benson *et al.* (1993) relatam um estudo de caso em que Sarah, uma das três estudantes pesquisadas, sentia que sua universidade continha professores muito inteligentes que não estavam interessados nas suas próprias ideias sobre um assunto. Nos seus primeiros artigos, portanto, ela copiava informações e opiniões de autores de leituras sugeridas e então as reordenava para que não se considerasse que ela estivesse cometendo plágio. Muchiri *et al.* (1995) descobriram que parecia haver uma sólida correlação entre atitudes em campi universitários africanos e a qualidade da escrita. Eles argumentam que numa situação em que o sistema universitário é centralizado e altamente seletivo, os estudantes podem ter muita coisa em risco para fazer qualquer coisa além de tentar sobreviver. Portanto, os estudantes se envolvem em escrita colaborativa (esta é uma situação em que os estudantes se unem, compartilham conhecimentos de aulas de tal forma que os estudantes mais fortes ajudam os mais fracos) por causa

da suposição de que a universidade é um sistema antagônico: estudantes *versus* professores. De acordo com os autores do estudo, esta escrita colaborativa torna a escrita destes estudantes tediosa, inexpressiva e sem perspectiva crítica individual.

Nas universidades de Gana, muitos calouros que se matriculam no curso de inglês para programas de propósitos acadêmicos o consideram uma punição desencadeada sobre eles por um sistema universitário duro e como uma distração em relação aos seus principais cursos de estudo. Na verdade, a maioria dos estudantes universitários ganenses não gosta de tarefas de escrita. Até mesmo nos seus principais assuntos de estudo eles prefer abordar outros estudantes que já fizeram os mesmos cursos antes solicitando seus artigos antigos e simplesmente os copiando literalmente ou os modificando. Tandoh (1987, p.108) também revela que os estudantes costumam copiar trechos de anotações de aula, apostilas e livros, chegando até mesmo a seguir as inconsistências e os erros tipográficos neles. Hyde (1991) também confirmou essa tendência. A atitude dos estudantes implica que eles não prestam muita atenção em desenvolver sua própria escrita, um desenvolvimento que pode ser alcançado através da manipulação da sua própria escrita no processo de fazer uma primeira versão, reescrever e revisar (cf. Elbow 1981; Despain 1992).

Infelizmente, os professores também podem ter contribuído para esta situação. Alguns professores supõem que a maioria dos estudantes seja preguiçosa, não esteja disposta a ler e que não costuma ser cooperativa. Então eles não têm grandes expectativas em relação aos seus estudantes. O corolário é que o conteúdo de algumas aulas permanece o mesmo com muito pouca variação e, o pior de tudo e que em alguns casos as mesmas perguntas (com muito pouca mudança nos termos) são feitas aos novos estudantes entra ano e sai ano. Isto cria uma situação em que os estudantes não são



confrontados por materiais “antigos” e “frescos” que, por sua vez, os obrigarão a passar pelo processo de classificar, ponderar e integrar o velho com o fresco na escrita estendida. Deve-se conceder, no entanto, que as salas de aula muito grandes (uma média de 200 estudantes por sala de aula com alguns professores lidando com cerca de 2000 estudantes) cria problemas tanto para os professores quanto para os estudantes. Os professores não têm condições de passar muitas tarefas escritas e uma atenção individual praticamente não existe. Em alguns casos, a qualidade escrita do trabalho dos estudantes é ignorada. Adam (1997), por exemplo, fez um acompanhamento de cinco dos seus antigos estudantes de habilidades escritas que tinham problemas muito graves com a gramática e expressões e que sempre estavam entre os últimos dos seus grupos. As notas excelentes que estes estudantes obtiveram em alguns dos seus cursos de estudo regulares o fez concluir que a qualidade da língua quase certamente não era um fator na atribuição das notas naqueles cursos. Ele argumenta que isto provavelmente explique a atitude sem entusiasmo geral da maioria dos estudantes em relação a programas de escrita acadêmicos em geral. Os estudantes percebem seus professores de língua como pedantes cujas preocupações com a língua não têm nenhuma relevância para o seu principal curso de estudo.

### **O princípio de não questionar a autoridade e o exercício da voz crítica**

Uma questão que vale a pena analisar é o possível efeito de regras de comunicação tradicionais sobre o exercício da voz crítica pelos nossos estudantes na escrita deles. Isto é especialmente importante uma vez que a capacidade de um indivíduo de adotar uma perspectiva crítica – definida aqui como a capacidade de reagir ou responder à precisão, à validade, aos méritos ou aos defeitos de fontes de biblioteca – na sua escrita é uma das características

que definem a alfabetização acadêmica. A escrita dos nossos estudantes, tanto os da graduação quanto os da pós-graduação, sofre da ausência de uma perspectiva crítica e a causa pode se dever não apenas a um entendimento insuficiente do inglês, mas também em parte a um fator social e cultural mais subliminar – isto é, o princípio de não questionar a autoridade conforme imposto por regras de comunicação tradicionais. A natureza do fator social e cultura mencionado anteriormente é parcialmente captada pelo exame que Yankah (1997) fez de um incidente que ocorreu durante um programa na Televisão de Gana em julho de 1994<sup>2</sup>. Neste incidente, um líder estudantil contestou abertamente as visões de representantes idosos da Diretoria Nacional de Credenciamento. Yankah explicou que a atitude do estudante em geral foi considerada repugnante porque a preferência cultural na sociedade ganense é que a discordância diante da autoridade seja expressa com pedidos de desculpas, vias indiretas, dispositivos de gentileza e títulos de honra. Esta preferência cultural, de acordo com Yankah, “restringe muito o fluxo do discurso crítico e aberto” diante do poder (1998, p.27). Ele enfatiza que esta é uma característica que diferencia a comunicação pessoal da comunicação escrita em que o escritor, no conforto do seu escritório, pode criticar fortemente a autoridade por movimentos da caneta. A comparação que Yankah faz é entre o orador numa situação de comunicação oral e o escritor numa situação de comunicação escrita. As duas formas de comunicação envolvem a dualidade: orador e ouvinte, escritor e leitor, mas a complexidade que caracteriza cada um destes papéis, especialmente a situação entre o escritor e o leitor, não fica clara com a explicação de Yankah. Ao longo dos anos, a educação em Gana foi nutrida principalmente por material impresso produzido no exterior pelos estudiosos europeus e americanos.

---

2 N.E.: O episódio é descrito no capítulo 61 deste volume, que é uma reprodução resumida da aula inaugural de Yankah, “Free Speech in Traditional Society: The Cultural Foundations of Communication in Contemporary Gana”.

Nosso sistema escolar continuou preso de forma não crítica ao uso destes materiais para moldar as mentes dos estudantes. Livros didáticos e, aliás, a palavra impressa, assumiram o *status* de autoridade. A atitude de professores e a natureza e qualidade de exercícios e atividades em sala de aula armam os estudantes a absorver as informações impressas e a demonstrar sua capacidade de lembrar – às vezes nas mãos impiedosas de professores que utilizam bengalas. Para a maioria dos nossos estudantes, portanto, a palavra impressa não pode ser questionada. A tarefa deles como leitores é decorar as informações impressas e regurgitá-las quando a ocasião exigir. No nível da universidade, o material publicado é considerado uma materialização da autoridade, portanto infalível e inquestionável. Assim, as informações contidas nos livros didáticos são incorporadas de maneira não crítica em artigos. Para demonstrar como o princípio de não questionar a autoridade começa em casa e é reforçado na escola, eu apresento novamente as principais descobertas de uma pesquisa que eu realizei em 1998 (cf. Adika 1998). Deve-se mencionar, no entanto, que atualmente efetivamente existem oportunidades através de programas de ligações para o rádio e a televisão para expressar a opinião crítica ou visões discordantes. No entanto, esses encontros não devem ser igualados ao ato de confrontar a palavra impressa em contextos acadêmicos.

### **Pesquisando a voz crítica dos estudantes da graduação**

Na pesquisa de 1998 eu argumento que existe uma dimensão social e cultural (o princípio de não questionar a autoridade) que em parte é responsável pela ausência de uma voz crítica na escrita de estudantes universitários. A pesquisa consistiu de uma investigação mediante questionário e da análise de uma amostra de texto. O questionário foi aplicado a 80 estudantes do Nível 300 (terceiro ano da graduação) vindos dos departamentos de História,

Linguística, Psicologia e Artes Teatrais da Universidade de Gana usando um método de amostragem aleatório. Uma amostra de um artigo do estudante também foi analisada em termos do uso que o estudante fez de fontes da biblioteca e a integração de informações em argumentos como parte do processo do desenvolvimento de conteúdo para o artigo.

Investigação por questionário. A análise mostrou que 55% dos entrevistados (44) indicaram que tinham apanhado ou tinham sido censurados por ir contra ou criticar as visões de uma pessoa mais velha em casa. As situações que levaram a esta experiência incluem: responder uma pergunta que não tinha sido direcionada a eles; criticar a opinião de uma pessoa mais velha; contestar uma pessoa mais velha por mentir sobre o entrevistado (esta era uma situação em que o entrevistado não podia contar o seu lado da estória).

No nível universitário, no que diz respeito à pergunta se os estudantes alguma vez tinham questionado ou criticado a opinião de um professor em sala de aula, 59% (47) disseram NÃO. De maneira interessante, 54% (43) disseram que sentiam que se eles descobrissem que seu professor estivesse errado eles poderiam indicar isto em sala de aula. Na verdade, isto é realmente hipotético. A conclusão geral alcançada a partir da investigação é que se pode sustentar num sentido amplo que os estudantes são criados em casa não para ir contra ou criticar as visões de uma pessoa mais velha ou de uma pessoa que tenha autoridade. Essa atitude provavelmente é levada para a situação escolar, onde existe pouca expressão de opinião crítica.

## **Análise de texto de um trecho de um artigo de um estudante**

### **A amostra de texto**

#### *Biografia de Ésquilo – o Principal Dramaturgo da Época Grega Clássica*

Dramaturgo grego, filho de Euphorion, nasceu de pais nobres em Eleusis, perto de Atenas e morreu em Gela, na Sicília. Ele lutou contra os persas na batalha de Maratona e possivelmente em Salamis e Platea também. Assim como Píndaro e outros poetas da sua época, ele visitou a corte de Heiro, Tirano de Siracusa. Ele compôs uma tragédia em homenagem à sua fundação da nova cidade de Etna. Parece não haver nenhuma razão para deixar Atenas por razões políticas, ou para ele ter sido morto por uma águia derrubando uma tartaruga sobre sua cabeça careca. Seu epitáfio em Gela é lembrado. Diz-se que o próprio Ésquilo o compôs. Pode ser traduzido da seguinte maneira: “Aqui, num solo fértil de Gela, jaz Ésquilo, filho de Euphorion: O campo de Maratona e o Medo de cabelo comprido poderiam falar da sua notável coragem, pois ele conhece isso bem”. Ele foi celebrado como cidadão, não como poeta.

Diz-se que Ésquilo escreveu 90 peças e que ele obteve 30 vitórias. Os títulos de 79 peças são conhecidos, mas apenas sete ainda existem: *As suplicantes* (490 a.C.), *Os sete contra Tebas* (469 a.C.), *Prometeu acorrentado* (460 a.C.) e a trilogia conhecido como *Oresteia* (458 a.C.): *Agamênon*, *As coéforas* e *As eumênides*. Aproximadamente um quarto destas 90

peças deve ter sido satírica, em cuja forma revoltosa de teatro Ésquilo era um mestre reconhecido. Nada disso sobrevive, a não ser alguns fragmentos.

Ésquilo pode ser considerado com razão o verdadeiro fundador do teatro europeu e apenas Shakespeare pode ser seriamente tão bom quanto ele como poeta dramático. Quando Ésquilo nasceu o festival trágico tinha apenas 10 anos. Uma peça era representada por um coro de cantores e dançarinos e apenas um ator, exceto pelo fato de o líder do coro poder dialogar com o ator propriamente dito. Portanto, o teatro devia ser predominantemente lírico e o desenvolvimento do enredo e da personagem só poderia ser pequeno. Ésquilo, ao introduzir um segundo ator, tornou a parte histriônica tão importante quanto a lírica e transformou o oratório em teatro.

A transição pode ser vista nas primeiras peças. Em *Suppliants* o coro é o ator principal; *Persians* ainda abre com a canção de entrada do coro, os atores ainda se dirigem ao coro e não ao outro ator e ainda é através do coro que a peça obtém sua unidade formal; *Seven Against Thebes* começa com um discurso de um ator, não com uma ode cantada pelo coral e a peça é claramente dominada pelo ator principal. Na sua peça mais recente Ésquilo usou a invenção de Sófocles do terceiro ator. Ainda assim, a proporção de letra de música em relação à peça como um todo permaneceu grande. Em *Agamemnon* elas representam até metade da peça.

Ele também reduziu o tamanho do coro para menos de 50 pessoas. Sua terceira inovação, que morreu junto com ele, foi seu uso da tetralogia estatutária.

Como homenagem singular a ele, decretou-se em Atenas após sua morte não apenas que suas peças poderiam ser revividas no festival, mas também que qualquer um que se propusesse a fazer isto deveria receber um coro sem questão.

A escrita nas humanidades envolve argumentação, ou seja, uma estratégia retórica que deriva da capacidade do escritor de resumir, opor argumentos de maneira precisa, criticar a premissa deles, verificar provas contrárias, examinar as inferências derivadas e questionar a validade da conclusão. A expectativa é que os estudantes incorporem a pesquisa na biblioteca à escrita deles e que eles baseiem suas visões numa avaliação considerada de fontes. Ao mesmo tempo, espera-se que os estudantes reconheçam fontes de informação e que eles façam atribuições explícitas para que não caiam na confusão do plágio.

No artigo, informações extraídas de fontes de biblioteca não foram reconhecidas nem na forma de citações nem no final do artigo na forma de referências ou bibliografia. Então, o leitor não tem como verificar a validade ou a precisão das fontes do escritor. Além disso, a ausência de citações explícitas faz com que o texto pareça um relatório de pesquisa primária realizada pelo estudante. Infelizmente, este não é o caso. O estudante simplesmente misturou o material de biblioteca. Na verdade, esta mistura nem foi feita de maneira adequada. Existem muitas partes incoerentes no artigo e estas partes incoerentes reforçam a sensação de que se trata de uma obra plagiada. Vamos analisar a primeira frase do primeiro parágrafo: “Dramaturgo grego, filho de Euphorion, nasceu de pais nobres em Eleusis, perto de Atenas e morreu em Gela, na Sicília”.

É claro que, a partir do assunto é fácil de identificar de quem se está falando. Trata-se de Ésquilo. A frase parece fazer parte de um parágrafo de uma fonte de biblioteca com uma referência explícita a Ésquilo em algum lugar no texto anterior. O referido Ésquilo só é mencionado na sexta frase. Isto parece sugerir que o parágrafo introdutório do trabalho semestral provavelmente tenha sido roubado de algum material publicado sobre a vida de Ésquilo. Num artigo que lida com a biografia de Ésquilo seria de se esperar que o escritor afirmasse claramente a data de nascimento da pessoa de quem se faz a biografia. Se forem considerados os comentários sobre a vida de Ésquilo (por exemplo, Arnott 1959, p. 63; Greene e Latimore, 1960, p. 1) menciona-se que parece haver alguma incerteza em relação ao nascimento de Ésquilo e o estudante deveria ter demonstrado que sabia disso. Isto pode até mesmo sugerir que o estudante talvez não tenha lido as referências. (Eu obtive o esboço do curso para o qual o estudante tinha escrito o trabalho semestral e tanto Arnott (1959) quanto Greene and Latimore (1960) estão listados. Ao folhear estes livros eu descobri a aparente ausência de consenso sobre a data de nascimento de Ésquilo).

Ainda no primeiro parágrafo o estudante acrescenta uma informação nova “de que Ésquilo compôs uma tragédia em homenagem à sua (ou seja, de Hiero) fundação da nova cidade de Etna” e depois sai desse assunto sem desenvolvê-lo para o que eu suspeito que seja a saída repentina de Ésquilo de Atenas e depois misteriosamente passa para uma anedota sobre as circunstâncias da sua morte. Também não existe nenhum motivo para a citação começar com “Aqui, num solo fértil de Gela [...]”. Ela é introduzida com a frase “Pode-se traduzir”. Os problemas aqui são os seguintes: Qual é a fonte da tradução? Qual é o texto original e quem fez a tradução?



O segundo parágrafo confirma ainda mais que o estudante estava simplesmente copiando de livros didáticos. Vamos considerar os seguintes trechos:

- Diz-se que Ésquilo tenha escrito 90 peças [...] (A frase sublinhada atribui a informação e uma fonte que não é fornecida).
- Aproximadamente um quarto destas 90 peças deve ter sido [...] (A frase sublinhada expressa uma hipótese que não parece originar do estudante).
- Apenas alguns fragmentos disto sobrevivem. (Como o estudante obteve esta informação)?

Não existe nenhuma sinalização clara de quais partes dos parágrafos podem ser atribuídos ao escritor e quais são de fontes de biblioteca, mas não é necessária tanta imaginação para concluir que o estudante esteja simplesmente copiando de fontes de biblioteca.

É claro que derivar uma correlação direta entre a análise anterior e o princípio de não questionar a autoridade resultaria num exagero. No entanto, a evidência aponta para a ausência de uma resposta crítica por parte de estudantes à palavra impressa. A palavra impressa é vista como uma materialização da autoridade (que não deve ser interrogada) que pode ser citada ou incorporada ao texto sem um reconhecimento formal. A partir da minha experiência com o ensino de inglês para fins acadêmicos e para supervisionar teses de pós-graduação, me parece que vários dos nossos estudantes estão abordando a leitura e a escrita de maneira não crítica. Apesar de diversos fatores poder ser responsáveis por isto, a saber, a ausência de recursos e seus problemas relacionados, não devemos descontar o efeito subliminar do princípio de não questionar a autoridade. Apesar das forças emancipadas de urbanização e globalização, este aspecto do modo tradicional

de comunicação ainda pode estar moldando a mentalidade dos estudantes. Portanto, o ensino de idiomas em todos os níveis da educação e especialmente no nível universitário deve incorporar habilidades e estratégias para ajudar nossos estudantes a confrontar a palavra impressa, reconceitualizá-la e reagir ou responder à precisão, à validade, aos méritos ou aos obstáculos de fontes de biblioteca, inclusive informações obtidas pela Internet.

### **Língua, comunidade e a construção do conhecimento**

O objetivo amplo de programas de Inglês para Escrita Acadêmica é equipar os estudantes com a língua que lhes permitiria ter sucesso na comunidade do discurso acadêmico e, no final das contas, prepará-los para o mundo do trabalho. Isto está em conformidade com o pensamento de Hatch (1999) de que aprender a língua é uma parte fundamental de se juntar a uma comunidade, uma vez que a língua nos inicia no mundo da comunidade e nos permite participar ao nos dar o poder da comunicação. Conforme mencionado anteriormente, no conhecimento atual o inglês voltado para a economia está bem estabelecido como a língua mundial de pesquisa e publicação. Portanto, nossos estudantes universitários como parte da comunidade mundial de aprendizes e estudiosos precisam dominá-lo para conseguir expressar suas opiniões críticas e construir conhecimento. A construção do conhecimento refere-se à capacidade de gerar conteúdo de acordo com o entendimento de uma pessoa de um corpo organizado de fatos e princípios e através de uma resposta crítica a isso. O processo envolve coletar e extrair informações através da leitura crítica, de processos de reconceitualização (ou seja, integrar ou enxertar informações na base de conhecimento de alguém) e da estruturação da informação em forma de texto nos níveis clausular e interclausular para produzir conteúdo socialmente relevante.

Programas de escrita acadêmica num contexto não nativo como o de Gana devem transcender, mas não excluir o inglês corretivo. Enquanto os programas deveriam assegurar que nossos estudantes usassem a gramática de maneira oportuna, eles deveriam, de maneira mais importante, capacitar nossos estudantes a adquirir as habilidades de idioma necessárias para envolvê-los de maneira crítica e plena na economia do conhecimento. Para alcançar isto, os diretores de curso de escrita acadêmica e a comunidade universitária em geral devem criar o clima adequado. Nossos cursos de escrita devem ser liberados de classificações como “subordinado”, “inglês corretivo”, “habilidades de estudo” e assim por diante. Ao contrário, eles precisam ser vistos como parte do processo de equipar os estudantes com o idioma e a perspectiva para que eles participem das conversas que acontecem dentro de disciplinas e, no final das contas, na comunidade mundial de estudo.

Para ilustrar, o programa de Escrita Acadêmica da Universidade de Gana, que deriva sua motivação, em parte, do Sistema conceitual de comunidade, de Hatch (1999), apresenta os calouros à universidade como uma comunidade de discurso acadêmico composta de várias comunidades de discurso menores definidas por disciplinas, departamentos, matérias principais e campos de estudo separados. Cada subcomunidade tem sua língua e suas regras específicas e os estudantes são treinados para adquirir a língua das disciplinas em que eles se encontram para poder participar das conversas que ocorrem. No começo do curso, a noção de comunidade está relacionada com a comunidade mais ampla – o fato de que, além da universidade, existir comunidades baseadas em interesses sociais compartilhados (por exemplo, Lions Club, Rotary Club), interesses comerciais compartilhados (por exemplo, funcionários de uma empresa de seguros, serviços de segurança), interesses políticos (por exemplo, Nkrumahistas, Danquah-Busia

e pessoas leais a Rawlings) ou interesses religiosos (por exemplo, seguidores de Musama Disco Cristo, católicos e metodistas).

Tendo estabelecido desta forma as considerações sociais e culturais relevantes, o programa concentra-se na essência de leitura e nas estratégias para uma leitura eficaz do estudo, uma vez que a leitura permite que os estudantes participem das conversas que ocorrem em suas disciplinas e, além disso, fornece uma fonte para adquirir e dominar a língua dessas subcomunidades. Os estudantes estão expostos a estratégias para a leitura crítica e para avaliar a evidência. Por exemplo, estratégias para avaliar materiais publicados, a opinião de especialistas, experiências, estatísticas, pesquisas e assim por diante (veja Ruggiero 2001). Relacionado com a leitura está o ensino de habilidades para escrever resumos. Estas habilidades são ensinadas não como uma atividade isolada que envolve a redução de um trecho para um ou dois parágrafos, mas como habilidades básicas para a escrita expositiva. Os estudantes aprendem estratégias que os permitirão não apenas condensar informações, mas também usar as informações condensadas desta forma como parte de um argumento ou explicações em artigos que eles estejam escrevendo ou como parte do desenvolvimento de informações no processo da escrita.

Nesta etapa de preparação da vida acadêmica dos nossos estudantes, a noção de comunidade e a aquisição e o domínio das habilidades de língua necessárias para assegurar o pertencimento são enfatizadas, então os estudantes podem colocar suas atividades de leitura, anotação e escrita num contexto adequado a partir de uma perspectiva relevante. Como usuários não nativos do inglês e diante da centralidade da língua inglesa no estudo global, o domínio da língua é imperativo.

## Conclusão

Instituições superiores em Gana executam programas de Inglês para Fins Acadêmicos (também chamados de Habilidades de Língua e Estudo, Escrita Acadêmica, Habilidades de Comunicação, Escrita Expositiva, etc.) principalmente para calouros. Na maioria das instituições superiores, se não todas, esses programas não vão além do primeiro ano. Alguns departamentos com programas de pós-graduação incorporam o ensino de idiomas aos seus cursos de Métodos de Pesquisa, mas este esforço é desprezível. A situação que temos, então, são estudantes da graduação com habilidades de língua fracas que carregam estas inadequações até a pós-graduação, porém nossos programas de pós-graduação não têm medidas de intervenção suficientes para remediar o problema. Fortalecer o programa de escrita acadêmica da graduação e apresentar a escrita acadêmica para estudantes da pós-graduação (veja Swales and Feak 2004) são imperativos. Esse lance deve ser feito, considerando os contextos culturais e sociais em que os nossos estudantes escrevem e em conjunto com desenvolvimentos atuais na análise do discurso acadêmico. O programa de Escrita Acadêmica da Universidade de Gana foi citado como um exemplo de filosofia de instrução de escrita que pode ajudar a lidar com alguns dos problemas de atitude que estão entorpecendo nossos esforços para desenvolvermos as habilidades de língua dos nossos estudantes.

É preciso reiterar que eu não desejo sugerir que o programa de escrita acadêmica da Universidade de Gana seja um modelo perfeito, capaz de resolver todos os problemas de escrita dos nossos estudantes. Os desafios sociais e culturais que formam a base da alfabetização acadêmica conforme discutido neste capítulo exigem uma resposta sistemática por toda a universidade especialmente no planejamento do currículo, sistemas tutoriais, estilos de aula e avaliação dos estudantes. Como nós liberamos nossos estudantes

das atitudes sociais e culturais negativas que eles trazem para a comunidade do discurso acadêmico? Como lidamos com percepções do sistema universitário como duras e antagônicas? Como quebramos o mito sobre a autoridade e o poder da palavra impressa? Como desafiamos nossos estudantes a se ver como parte do estudo global na iniciativa de criação do conhecimento?

\* \* \*

**Gordon Senanu Kwame Adika** é pesquisador bolsista sênior e diretor em exercício do Centro de Línguas da Universidade de Gana, onde leciona escrita acadêmica a estudantes da graduação e atua como consultor em vários projetos internos da faculdade, atualizando a obra de estudiosos. Possui mestrado em Inglês e Linguística Aplicada pela Universidade de Cambridge, Reino Unido, e cursou doutorado em Linguística na Universidade de Gana. Tem dado palestras, pesquisado e publicado há vários anos e já foi editor consultivo para diversas organizações e editoras em Gana. Durante dois anos foi o editor consultivo de *The Heritage*, um jornal de Gana. Também é membro do Conselho de Publicações da Universidade de Gana, membro da equipe editorial de Aprendizagem à Distância da universidade e editor do *Legon Journal of the Humanities*. Recentemente, organizou o lançamento do projeto do American Council of Learned Societies' African Humanities Fellowship Award, do qual é um dos principais coordenadores.

## CAPÍTULO 84

### REVISITANDO A PRIMEIRA LÍNGUA NA EDUCAÇÃO INFANTIL EM GANA MULTILÍNGUE

*Akosua Anyidoho*

A comemoração do aniversário de cinquenta anos de Gana como um estado soberano pode oferecer uma oportunidade para avaliação crítica dos caminhos que o país atravessou até chegar a algum entendimento dos nossos fracassos e das nossas realizações desde 1957. Esse empreendimento é vital para estabelecer caminhos para o futuro. No entanto, este exercício será significativo e útil apenas se os indivíduos estiverem dispostos a compartilhar seu conhecimento e sua perícia sobre questões nacionais e se os legisladores também estiverem preparados para considerar os resultados da análise. A avaliação poderá exigir uma revisitação de questões bastante conhecidas e outras recentes.

O assunto deste capítulo, a língua na educação<sup>1</sup>, tem sido debatido diversas vezes, tanto durante o período anterior quanto posterior à independência, não apenas em Gana, mas também em

<sup>1</sup> N.E.: Uma versão resumida de partes deste capítulo aparece no artigo "First Language in the Education of Children in Multi-lingual Ghana", no *New Legon Observer* vol. 3 n. 1, 7 de janeiro de 2009, p.11.

vários países africanos. O assunto é antigo, portanto, mas ainda assim, muito relevante devido à sua importância na socialização da criança, no desenvolvimento do recurso humano, na preservação do patrimônio e, finalmente, na criação de conhecimento de forma que quantidade alguma de tempo e energia dedicada a seu debate pode ser considerada supérflua. Na verdade, uma visão geral apressada do grande volume de literatura sobre o papel da língua na educação revela que alguns argumentos convincentes foram apresentados por aqueles que acreditam que a primeira língua (L1) deve ser enfatizada na educação de crianças que vivem no ambiente de L1, mas que tenham que aprender uma língua mundial, como inglês, francês, alemão ou italiano. Por outro lado, fica claro a partir do debate que aqueles que argumentam a favor do uso exclusivo de uma língua mundial têm argumentos bem articulados para sustentar a posição. Aqui não é o lugar para apresentar os prós e os contras do debate. Basta dizer que as questões envolvidas na discussão não são de forma alguma simples. No entanto, conforme Boadi (1976) indicou, apesar de não haver uma concordância sobre a questão nem mesmo entre os educadores, o consenso entre especialistas que se envolveram em pesquisa sistemática sobre a questão é que, em comunidades multilíngues, a L1 deve receber um lugar importante na “educação de crianças durante os anos de formação, apesar de dificuldades práticas que às vezes ameaçam importunar esse empreendimento” (Boadi, 1976, p. 81). Eles também endossaram o uso da L1 como a língua de instrução nos primeiros anos da escola.

Eu compartilho o argumento anterior e o utilizo como ponto de partida neste capítulo. Assim, nas próximas seções, enfatizarei novamente os motivos pelos quais a L1 deve ser predominante nos primeiros anos de educação para crianças ganenses vivendo em Gana, mesmo quando o objetivo final do ensino da língua for desenvolver a proficiência em inglês. Em seguida, apresentamos



uma discussão de fatores que tendem a impedir o ensino na L1 e que devem ser abordados na medida em que Gana entra na segunda metade do seu primeiro centenário de soberania.

### **L1 deve ser a língua de instrução nos níveis primários 1-3 (P1-P3)**

Conforme já foi indicado, o uso da L1 no começo da educação deve ter um impacto positivo sobre crianças na escolar e sobre a sociedade como um todo – desde que a decisão política seja sustentada de maneira adequada com os recursos necessários e que os professores (que as colocam em prática) entendam o fundamento da decisão, estejam comprometidos com ela e estejam providos com diretrizes claras. Na minha visão, os aspectos a seguir são alguns dos positivos dessa política.

### **L1 é um recurso valioso no começo da educação**

Aos cinco ou seis anos de idade, quando são matriculadas na escola, as crianças são capazes de entender uma quantidade incrível de comportamento linguístico. Sua capacidade de fala já floresceu plenamente e elas tagarelam sem parar e conversa incessante (Brown 1980). Em termos de padrões linguísticos, crianças com seis anos de idade produzem uma grande variedade de frases compostas e complexas, que são exatas em termos cognitivos e adequadas em termos sociais e culturais. O repertório linguístico delas também contém um amplo vocabulário. De acordo com especialistas na aquisição da língua, quando crianças normais chegam aos cinco anos de idade, elas já adquiriram os padrões fonéticos, fonológicos, morfológicos, sintáticos, semânticos e sociolinguísticos básicos da sua L1. No entanto, elas continuam a aprender o significado de padrões complexos como diversos tipos de cláusulas implícitas, itens de vocabulário, expressões e linguagem figurativa.

Portanto, em geral, uma criança que vai à escola tem um alto nível de competência nos diversos usos da língua para: a) descobrir coisas (função heurística), b) controlar o comportamento dos outros (função reguladora), c) dar informações e d) se envolver em voos de imaginação. Com este pano de fundo, pode-se argumentar que a língua é um recurso importante que as crianças trazem para a escola e que está imediatamente disponível no processo de ensino e aprendizagem. A língua é um ativo fundamental porque a maioria das tarefas que se exige às crianças executarem na escola e das interações que ocorrem naquele ambiente envolve o uso da língua. Os professores usam a língua para se comunicar com as crianças, enquanto estas também a usam para se comunicar com os professores e com amigos. Apesar de que alguma comunicação pode efetivamente ocorrer fora da língua, isto costuma ser bruto e impreciso. Apenas na língua, os professores têm um capital enorme e inestimável à sua disposição tanto para explorar quanto para desenvolver e não seria saudável em termos educacionais ignorar isso e tentar se comunicar com seus alunos numa língua que as crianças não entendem.

Muitos professores e educadores raramente fazem uma pausa para considerar até que ponto a língua em si é importante na educação. Eles presumem que isso seja verdade. Liles (1975) observou que como membros adultos das nossas comunidades, estamos cercados enquanto estamos acordados pela língua, tanto falada quanto escrita, de tal forma que é pouco provável que a percebamos mais do que fazemos quando engolimos ou quando mudamos a posição da cabeça e das pernas quando nos sentimos desconfortáveis em determinada posição. Talvez nós nunca pensemos no seu valor para a nossa existência. Para nos auxiliar a valorizar a língua humana, vamos considerar seu valor no começo da educação.

---

O mundo é um lugar enorme com pessoas trabalhando e coletando informações sobre seus ambientes em todas as áreas da vida. Esta coleta de informações e esta criação de conhecimento já acontecem desde um passado remoto e todo este conhecimento acumulado está disponível para todos, desde que eles possam acessá-lo. Esta transferência de informações de uma civilização para outra, de uma geração para outra e de uma pessoa para outra é um aspecto fundamental da vida humana. Isso implica que as próximas gerações, sociedades, civilizações e pessoas individuais não terão que se redescobrir, mas poderão adicionar um novo conhecimento ao existente e melhorar a vida humana. O eufemismo de “não reinventar a roda” é adequado aqui. A língua (verbal ou escrita) é uma ferramenta fundamental para a transferência e a recepção de conhecimento e informações no mundo.

O uso da língua para transmitir informações e conhecimento é muito comum para nós, mas a verdade é que uma língua *comum* entre os interlocutores é pré-requisito da transmissão e recepção de informações bem-sucedidas. Por exemplo, se uma pessoa estiver falando russo e outra só falar francês, a transferência de informações através da língua fica gravemente impedida. Da mesma maneira, a transferência de conhecimento para as crianças só poderá ser bem-sucedida se o professor e as crianças falarem uma língua comum.

Além disso, as crianças não trazem apenas a língua para a escola, mas também trazem o conhecimento que elas já tinham adquirido através da aquisição e do uso da sua L1, o que pode formar a base para o que elas aprender na escola. Por exemplo, informações sobre código de conduta, procedimentos em sala de aula e expectativas no ambiente escolar são necessários durante os primeiros dias de aula (função reguladora). O meio mais eficaz para transmitir essas informações sobre o comportamento

aceitável é a língua que os alunos já conhecem, sua primeira língua. De maneira semelhante, aos seis anos de idade, as habilidades de comunicação interpessoal das crianças estão razoavelmente bem desenvolvidas na L1 através da interação com os pais, irmãos, outros membros da família e colegas. Elas têm noção do que é adequado em termos sociais e culturais em vários contextos apesar de muitas vezes elas não conhecer estas regras para receber atenção daqueles que elas sabem que podem manipular. Por exemplo, considerando que elas tenham o insumo linguístico normal e a direção do ambiente, crianças com seis anos de idade podem fazer solicitações, pedir permissão, fazer e recusar ofertas, pedir desculpas, manifestar decepção, etc. Estas habilidades de comunicação também são relevantes na escola à medida em que as crianças interagem com seus colegas e professores. Portanto, é prudente que estas habilidades básicas sejam refinadas na L1, uma vez que as crianças já possuem a base necessária. Refinar essas habilidades na primeira língua não é apenas útil para fazer com que os alunos participem da família escolar, mas também os prepara para interagir de maneira adequada em casa e na comunidade mais ampla. Além de preparar os alunos para a vida dentro e fora do ambiente escolar, as habilidades básicas de comunicação atravessa as línguas. Uma vez que elas sejam adquiridas na L1, elas não precisam ser ensinadas em inglês. O que as crianças aprendem é como alcançar esses objetivos de comunicação naquela língua. A qualificação nessas habilidades linguísticas tão básicas também forma a base para o que escritores como Cummins (1981, 1984, 2004) e outros chamaram de Qualificação Cognitiva e Acadêmica Para Língua, que envolve capacidades de língua mais sofisticadas.

Em resumo, a primeira língua das crianças deve desempenhar um papel fundamental no começo do nível primário para que, de acordo com Howe (1991), elas possam articular suas ideias e aprender “a discutir, argumentar, negociar, convencer, reagir na

discussão, resistir e contestar argumentos espúrios, aprender a perguntar, aprender a se envolver no mundo de maneira crítica” (p. 22).

### **L1 pode promover uma transição suave de casa para a escola**

A primeira vez em que a maioria das crianças de seis anos deixa os seus pais é quando elas começam a escola. Consequentemente, num primeiro momento muitas delas podem ver a escola como um lugar estranho e ter sentimentos mistos sobre isso. Deixar suas casas confortáveis e seguras, onde elas costumam ser o centro das atenções e ser deixadas aos cuidados de estranhos, cuja atenção têm de competir com outras crianças, não pode ser uma experiência agradável. Sua relutância em ir à escola pode fazer com que seus pais as obriguem a ir, agravando, assim, seu trauma. Alguns leitores podem achar toda esta experiência nova da criança irrelevante para o desempenho escolar. No entanto, o possível impacto negativo que esta experiência desagradável possa ter sobre as atitudes das crianças em relação à escola não pode ser negado. Apesar de a escola não poder controlar esta situação, isso pode ajudar a minimizar o trauma emocional que essas crianças experimentam. Comunicar e ensinar coisas novas numa língua desconhecida pode apenas desestabilizá-las e reforçar seus sentimentos negativos em vez de ser um alívio para elas. Por outro lado, o uso da sua primeira língua na instrução pode melhorar a transição de casa para a escola e ajudá-las a se adaptar rapidamente à rotina escolar.

A insegurança e a vulnerabilidade que as crianças sentem quando estão diante de ambientes linguísticos desconhecidos podem não ser peculiares a elas. Alguns adultos podem até mesmo se sentir inseguros quando estão na companhia de outras pessoas que falam numa língua diferente. Além disso, os adultos compartilham as frustrações que as pessoas costumam experimentar quando

não conseguem comunicar suas necessidades e seus sentimentos nesses ambientes. Por outro lado, falar com alguém numa língua conhecida pode mudar a dinâmica da situação e fazer com que as pessoas se sintam à vontade. O ponto aqui é que, quanto mais parecido com a casa for o ambiente escolar, mais suave e mais rápida será a transição de cada para a escola. As crianças podem ver a escola como uma extensão de casa em vez de como um lugar completamente diferente. O uso da L1 pode reduzir o distúrbio emocional e psicológico que muitas crianças sentem quando se matriculam na escola. Conseqüentemente, tudo deve ser feito para tornar esta nova experiência sem distúrbio em termos emocionais e psicológicos e a L1 pode ser um tremendo recurso nesse processo. Quando as crianças estão estáveis emocionalmente elas podem assistir às suas aulas, inclusive as de inglês.

### **L1 é importante no desenvolvimento cognitivo**

Muitos psicólogos já discutiram o papel incomensurável que a L1 desempenha no desenvolvimento cognitivo, ainda que a natureza do relacionamento ainda seja debatida. Gamaroff (2003) fornece uma discussão sucinta deste debate e cita alguns dos estudiosos que argumentam que a língua é “um simples adjunto da crença e do pensamento” (Carruthers *et al.*, 1998, p. 1). Aqueles que sustentam esta visão enfatizam a função comunicativa da língua, ou seja, eles consideram a língua como um veículo para a expressão de pensamento na mente, o que implica que o pensamento e o veículo para sua transmissão são independentes um do outro.

Um dos escritores que influenciou a discussão sobre o relacionamento entre a língua e o pensamento foi Vygotsky, um estudioso russo que morreu em 1934, mas cuja obra ainda é discutida atualmente. A visão de Vygotsky é que cognição e língua têm um relacionamento simbiótico, em que “uma palavra sem pensamento é algo morto e um pensamento desencarnado

em palavras permanece uma sombra” (Vygotsky, 1962, p. 153). Conforme Smith e Elley (1997) observam, Vygotsky considera que a aprendizagem e o desenvolvimento das crianças estão entrelaçados e que não se pode separar as duas coisas. À medida que as crianças crescem, suas capacidades mentais também se desenvolvem. Vygotsky argumenta que a aprendizagem é um evento social e que ela ocorre quando a criança fala com outras e depois internaliza o que se disse. Essa fala interna desempenha um papel importante no planejamento, na solução de problemas e aprimora o controle interno. Então, as crianças constroem ativamente sua visão do mundo ao interagir com outras e ao explorar seu próprio ambiente. “É central neste processo a língua da própria criança, que é o veículo através do qual o pensamento se desenvolve” (Smith e Elley, 1997, p. 7). Klein (1985, p. 14) também falou o seguinte sobre a questão:

A língua oral auxilia diretamente no desenvolvimento da capacidade intelectual, fornecendo uma ferramenta de mediação para traduzir experiência em forma reutilizável e fornece um meio fundamental para estabelecer comunicações com os outros.

Historicamente, muitos pesquisadores já argumentaram a favor da posição que envolve a língua no desenvolvimento do pensamento e intelectual. Não nos compete aqui discutir os argumentos a favor e contra as concepções cognitivas em comparação com as concepções comunicativas da língua. Basta dizer que muitos psicólogos contemporâneos acreditam que parte do pensamento humano envolva de maneira constitutiva a língua natural, citando o pensamento consciente como exemplo. Outros parecem pensar que existe uma possível ligação entre língua e cognição social (Carruthers, 1998, p. 94 ss).

Apesar de o assunto ser inconclusivo, está claro que no ambiente escolar a expressão de pensamento é fundamental em várias das

atividades que os alunos desempenham e que a língua parece ser uma grande ferramenta de comunicação entre professores e alunos, além de entre alunos. Portanto, o alto nível de competência na L1 que as crianças trazem para a escola é importante se eles tiverem que expressar seus sentimentos e suas visões. O meio apenas em inglês pode inibir a expressão própria dos alunos pelo tempo que for necessário para que eles se tornem qualificados nele. Não apenas isso, mas também lhes negam treinamento e oportunidade para elas ganhar mais sofisticação para articular suas ideias de maneira sistemática, significativa e clara para que os outros entendam.

O reconhecimento de que a L1 é uma parte íntima da vida de crianças em idade escolar que vivem na comunidade de L1 torna imperativo que elas recebam oportunidade de aprender na língua que elas entenderem melhor.

### **L1 facilita a aquisição precoce de conhecimento**

O uso da L1 como língua da escola nos primeiros anos também permite que as crianças comecem o processo de aquisição do conhecimento logo que elas começam a escola. Crianças ganenses de seis anos de idade precisam de informações sobre muitas coisas: (a) higiene pessoal e ambiental, (b) segurança pessoal e em casa, na escola e na comunidade; (c) estrutura e funções de agências e instituições como a polícia, a escola, o hospital ou a clínica, a igreja ou a mesquita, o palácio; e (d) preservação ambiental para citar apenas algumas. Informações sobre estas questões são fundamentais para elas aprimorar sua qualidade de vida e sua sensação de bem estar. Nos primeiros dias ou nas primeiras semanas na escola, as crianças precisam ser informadas das regras escolares, das rotinas da sala de aula e de comportamentos aceitáveis. A divulgação dessas informações não pode esperar até que elas tenham adquirido inglês o suficiente para entender o assunto. Obviamente, não é econômico comunicar esse novo conhecimento através do meio



inglês porque os retornos tendem a ser muito mínimos. Conforme Smith e Herring (1996, p. 126) observaram, o uso da primeira língua permite que os alunos adquiram “habilidades básicas de comunicação em inglês ao mesmo tempo em que constroem uma base cognitiva na sua primeira língua. Então as crianças não se atrasam nos estudos acadêmicos ao mesmo tempo em que ganham uma segunda língua”.

Como esse conhecimento pode ser útil na aquisição do inglês? Simples: se os assuntos mencionados anteriormente forem bem ensinados e entendidos, eles poderão ser incorporados às aulas de inglês. Por exemplo, será significativo para as crianças quando seus textos de leitura em inglês se concentrarem nos fatos e conceitos que elas adquirem através do meio da L1. Para ilustrar mais, se através do meio da L1 as crianças aprenderem sobre as funções da polícia (como ela funciona, os benefícios que a sociedade deriva do seu serviço, a necessidade de ser gentil com a polícia, etc.), o conteúdo ou o assunto das aulas não terá que ser aprendido novamente em inglês. O que as crianças adquirem é a expressão desse conhecimento em inglês. Além disso, a maturidade cognitiva e o desenvolvimento conceitual que ocorrem quando as crianças aprendem sobre elas próprias e sobre o mundo em volta delas são de imenso benefício na aquisição posterior da qualificação em inglês. Rivers (1983, p. 102) observou que “a leitura está relacionada com a quantidade de conhecimento que uma pessoa tem, não apenas das formas da língua, mas também da área conceitual e de informação em que o trecho foi escrito”. Isto significa que quanto mais profunda e mais ampla for a base de conhecimento que as crianças trouxer para a leitura na L2, melhor serão suas chances de se tornar bons leitores.

O fato de muitas crianças entrarem na escola com alguma qualificação em inglês deve ser reconhecido. Estas são principalmente

crianças da elite, que moram nas áreas urbanas. Pode-se argumentar que essas crianças estão prontas para aprender em inglês. Embora isto possa ser verdade, essas crianças representam uma pequena minoria das crianças que vão à escola. A maioria das crianças ganenses vive em comunidades onde elas estão expostas apenas à sua L1. Portanto, elas não estão prontas para aprender *em* inglês quando se matriculam na escola. Deve-se enfatizar que aprender uma língua e aprender *numa* língua são duas coisas completamente diferentes. Aquela implica que os alunos nem falam nem entendem ou podem ter apenas uma competência limitada na língua em questão e, portanto, medidas estão sendo tomadas para permitir que eles a falem e entendam ou melhorem seu nível de competência. Esta refere-se à língua que os professores usam quando ensinam assuntos como aritmética, higiene, estudos sociais e educação moral. A decisão sobre a língua que os professores devem usar na sala de aula deve ser considerada em relação à(s) língua(s) que as crianças falam e entendem. Se as crianças não entenderem ou falarem inglês, então elas precisam aprender aquela língua antes de poder entender o que o professor comunica a elas. O contrário, conforme já foi mencionado, não pode e não deve ser o caso. Não se pode abordar as crianças de maneira significativa numa língua até que ela tenha sido ensinada e que, por sua vez, elas possam entendê-la. Bamgbose (2000, p. 12) observa que:

O uso de uma língua que não seja a primeira língua de uma criança como meio de instrução, especialmente no começo da educação primária é um caso de exclusão da língua, uma vez que ele ignora a língua que a criança traz para a escola, na qual ela já é razoavelmente qualificada. Então passa a ser uma tarefa morro acima para a criança superar as dificuldades de um novo conteúdo apresentado num meio estrangeiro.

Agora, se o apoio que a L1 fornecer no processo de aquisição do inglês, conforme se discutiu nos parágrafos anteriores, for relativamente abstrato, eu gostaria de mencionar que existem outras maneiras em que a L1 pode aprimorar a aquisição de habilidades de comunicação em inglês.

### **Habilidades orais na instrução em inglês**

A maioria dos especialistas em línguas concorda que as habilidades orais são fundamentais para a instrução bem-sucedida na alfabetização (ler e escrever). Se uma criança conseguir pronunciar uma palavra, o significado não virá automaticamente. Para o significado, as crianças dependem da sua origem linguística e de outras experiências relacionadas, que incluem a quantidade de vocabulário que elas entendem e que elas podem usar de maneira significativa. Este fato indica claramente que a leitura tem suas raízes na capacitação oral. Portanto, para que a instrução da leitura seja bem-sucedida, ela deverá ser antecedida e acompanhada por um histórico de experiência na língua oral. Alguns pesquisadores são da opinião que a dificuldade que muitas pessoas que aprendem uma segunda língua têm com a leitura, a escrita e o trabalho acadêmico em geral deriva de uma ausência de capacitação oral na língua relevante. Klein (1985, p. 10) concorda com a afirmação de que o desenvolvimento da língua oral é fundamental para o desenvolvimento de outras habilidades de língua quando escreve o seguinte:

Na verdade, a base da língua oral é a principal fonte de língua que a criança tem para desenvolver toda uma variedade de habilidades que produzem e consomem língua, inclusive a escrita... A capacidade de língua oral determina em grande medida a facilidade com outros modos de língua. Em resumo, isto significa que

a facilidade com a língua oral é fundamental para o desenvolvimento da expressão escrita.

O comentário de Moffett (1981, p. 43) sobre esta questão também é relevante:

As verdadeiras habilidades básicas são pensar e falar, certo? Essas são as realmente básicas...Você não terá habilidades básicas no sentido dos dois R's [*ler e escrever*] até que as verdadeiras habilidades básicas de pensar e falar sejam profundamente desenvolvidas.

Aqueles que concordam com esta visão também podem concordar que a maioria das crianças ganenses não tem o histórico exigido de língua inglesa para começar a ler e escrever nos primeiros anos da escola. Consequentemente, a escola tem a responsabilidade de fornecer este histórico antes que se comece a leitura em inglês. Dooley (1996) e Smith and Herring (1996), por exemplo, enfatizaram que as habilidades orais em inglês deveriam ser o primeiro objetivo do ensino da L2. Hittleman (1983, p. 4) também tem o seguinte a dizer: “A capacidade de usar a língua na forma impressa deverá ser antecedida pela capacidade de se comunicar na forma oral da língua”. Infelizmente, em várias escolas no nosso país, este princípio de ensinar o inglês oral antes da instrução pela leitura é desconsiderado e nas suas primeiras semanas na escola, as crianças são mergulhadas na leitura de palavras e frases em inglês que elas dificilmente entendem. Então os professores aceitam o simples latido diante da palavra escrita e mímica-memorização como a capacidade de leitura. No final, as crianças desenvolvem a noção de que a palavra impressa não tem nada a ver com elas e que a leitura é um fim em si mesmo.

## **Desenvolvimento de habilidades de alfabetização através da L1**

O ponto anterior parece sugerir que qualquer conceito de leitura e escrita que enfatizar a decodificação dos símbolos na página impressa e os pronunciar, mas que não incluir a verdadeira compreensão, reflexão, avaliação, esclarecimento de significado e aplicação é inadequado. Estas habilidades podem fazer parte da instrução inicial de alfabetização na L1, em vez de em inglês. O argumento aqui é que o nível de competência oral (habilidades de compreensão oral e fala) que as crianças têm na sua L1 é muito alta e elas estão quase prontas para embarcar na aquisição de habilidades de alfabetização naquela língua. Algumas semanas de mais exposição à língua e atividades antes da leitura as prepararão para começar a ler. A alternativa de atrasar a instrução de alfabetização até que as crianças tenham adquirido algum nível de competência oral em Inglês não faz sentido em termos educacionais e pragmáticos porque as crianças levarão algum tempo para adquirir o nível de capacitação oral que deve formar a base de habilidades de alfabetização. Escrevendo sobre os problemas que crianças imigrantes nos Estados Unidos enfrentam ao aprender a ler em inglês, Graves *et al.* (1998, p. 440) observa:

Uma pesquisa indica que um falante não nativo leva de seis a oito anos para alcançar o nível de habilidade oral dos seus colegas que falam inglês, portanto esperar oito anos para começar a instrução de leitura significaria que muitas crianças que tivessem o inglês como segunda língua seriam adolescentes antes de começar a ser alfabetizadas. Isto seria absurdo em termos educacionais.

*Alfabetização e aprendizado de inglês* são duas atividades diferentes. É uma perda de tempo esperar até que as crianças

tenham um domínio do inglês para começar a ensinar os conceitos básicos da alfabetização. No entanto, o desenvolvimento simultâneo da capacitação oral em inglês e da alfabetização na L1 assegura que a prontidão de leitura das crianças não seja desperdiçada. Além disso, como os aprendizes entendem o que estão lendo na L1, a atividade torna-se empolgante e prazerosa, o que leva ao desenvolvimento de atitudes positivas em relação à leitura. Por sua vez, isto os estimula a ler mais e a desenvolver o hábito da leitura. Se as atitudes corretas são formadas através da alfabetização na L1, a instrução posterior em inglês é benéfica. O ponto anterior será elaborado na próxima seção.

### **Alfabetização na L1 facilita a alfabetização em inglês**

Além de promover atitudes positivas em relação à leitura, a instrução na L1 pode sustentar a capacitação em inglês através da transferência de habilidades. Já se descobriu que aprendizes de uma segunda língua que aprendem a ler na sua L1 aprendem a ler mais facilmente e mais rápido em inglês do que aqueles que aprendem a ler em inglês. Boadi (1976, p. 104) argumentou que como existem menos fatores para controlar no ensino da L1 do que no da L2, as crianças devem receber uma ampla prática na leitura da sua L1 como preparação para o trabalho em inglês. Ele acrescenta, “realmente as etapas iniciais do desenvolvimento de habilidades de língua devem começar com a língua materna”.

Além disso, o estudo empírico de Sarig (1987, p. 118) sobre a transferência das habilidades de leitura da L1 para a L2 é relevante aqui. Usando sujeitos cuja L1 era o Hebraico (que usa um sistema de escrita diferente) e que estavam aprendendo inglês como segunda língua, Sarig queria descobrir se os processos de leitura na primeira língua eram transferidos para uma língua estrangeira. Este pesquisador resume os resultados do estudo da seguinte maneira:

Descobriu-se que os mesmos processos formam a base de processos de desempenho de tarefa tanto na L1 quanto na L2. Os mesmos tipos de estratégia de leitura são responsáveis pelo sucesso e pelo fracasso nas duas línguas quase na mesma medida. Além disto, descobriu-se que a leitura é de uma natureza altamente individual quase na mesma medida nas duas línguas. Pode-se concluir, então, que processos de leitura da primeira língua efetivamente parecem se transferir para a língua estrangeira.

A afirmação feita no parágrafo anterior é sustentada por E. Goody (num artigo inédito) que tem trabalhado em Gonja, Wali, Dagaare e Birifor, no norte de Gana. Esta pesquisadora queria demonstrar a eficácia da alfabetização inicial na L1 num projeto que ela chamou de *Local Languages Initial Literacy* (LLIL). Neste projeto, algumas crianças aprenderam primeiro a ler e escrever nas línguas locais e outras, em inglês. Goody relata que quando as crianças que foram alfabetizadas na L1 no P1 chegaram ao P3 e depois ao P4, os professores do Serviço de Educação de Gana nestas classes maiores comentaram espontaneamente que estes alunos estavam tendo um desempenho melhor no seu currículo básico do que as crianças que eles tinham ensinado depois e, especialmente, que estes alunos passaram a ter um desempenho melhor em inglês. Goody também relata que apenas 18% do grupo LLIL não sabia ler em comparação com 57% do grupo alfabetizado em inglês. Além disso, quando os dados foram analisados em busca de diferenças entre as crianças urbanas e as rurais, descobriu-se que nenhuma das crianças que aprendeu a ler em inglês alcançou o nível de 60% de compreensão. Descobriu-se que 79% dessas crianças absolutamente não aprenderam a ler. Por outro lado, 31% das crianças LLIL alcançaram pelo menos 60% e apenas 29% delas não aprenderam a ler. O que a pesquisa de Goody nos mostra é

que a leitura na primeira língua da pessoa melhora drasticamente a habilidade de leitura em inglês.

O trabalho de Goody confirma os resultados que outros pesquisadores obtiveram em outros contextos. A transferência de habilidades linguísticas foi confirmada em várias experiências, inclusive um projeto primário de seis anos realizado na Nigéria, que envolveu o uso do ioruba como meio de instrução ao longo de todos os seis anos do ensino fundamental, com o inglês ensinado como uma das matérias. O projeto também envolveu a introdução de habilidades de alfabetização em ioruba. Um grupo controlado tinha o inglês como meio de instrução com o ioruba ensinado como uma das matérias. Ao final do terceiro ano, relatou-se que o grupo experimental era superior em todas as matérias, inclusive em inglês e esta superioridade continuou nos anos mais avançados do primário.

Ao discutir a importância da alfabetização na L1 para a aprendizagem na L2, Graves *et al.* (1998, p. 446) estão convencidos de que:

Sem dúvida, existe um relacionamento sólido entre habilidades de alfabetização numa primeira língua e a alfabetização numa segunda língua. Uma pesquisa indica que aproximadamente 20% do processo de leitura numa segunda língua seja previsível baseado no nível de alfabetização na primeira língua [...].

Em outras palavras, quanto mais conhecimento de leitura e alfabetização um aluno tiver na sua primeira língua, melhor será seu desempenho numa segunda língua. Até mesmo quando as crianças forem alfabetizadas numa língua que tenha pouca ou nenhuma sobreposição estrutural ou ortográfica com



o inglês, o simples fato de elas já ser alfabetizadas realmente as ajuda [...].

Obter a alfabetização significa ter desenvolvido um conjunto de estratégias para lidar com materiais escritos. Crianças alfabetizadas já entendem que a palavra impressa representa um significado. Elas entendem que existem finalidades para a leitura... O aprendiz de uma segunda língua com maior desafio é um que não seja alfabetizado em nenhuma primeira língua. Este tipo de aprendiz está em risco duplo – ele tem que aprender a língua e do que se trata a alfabetização.

Ao escrever sobre o ESL (inglês como segunda língua) nos contextos da L2, Schifini (1994, p. 159), afirma:

O sucesso numa segunda língua num contexto acadêmico depende muito da base linguística e das habilidades de alfabetização adquiridas na primeira língua... Programas que permitam que os alunos adquiram a alfabetização inicial na sua primeira língua ou que eles expandam a partir do desenvolvimento da alfabetização que eles já tenham começado no país de origem costumam ser mais eficazes. Alunos que desenvolveram um conhecimento linguístico sólido na sua própria língua trazem uma variedade mais ampla de habilidades e conceitos sobre língua para a tarefa de adquirir o inglês.

### **Ortografia inglesa dificulta a leitura inicial em inglês**

Além da transferência de habilidades, outro fator que torna a alfabetização inicial numa língua ganense preferível está relacionado com a correspondência entre o som e a letra. Muitas

das letras em inglês são pronunciadas de maneira diferente em palavras diferentes. Conforme se mostra nas listas a seguir, alguns sons em inglês têm representações ortográficas diferentes (sp. significa “*spelling*” - ortografia).

<b>sp.</b>		<b>sp.</b>	
or	<u>h</u> orse	ir	bi <u>r</u> d
aw	s <u>a</u> w	er	he <u>r</u>
ou	b <u>o</u> ught	err	<u>e</u> rr
a	ba <u>ll</u> , ta <u>l</u> k	ear	he <u>a</u> rd
oo	f <u>l</u> oor	ur	ch <u>u</u> rch
ore	be <u>f</u> ore	or	wo <u>r</u> d
au	da <u>u</u> ghter	our	jo <u>u</u> rney
our	f <u>o</u> ur		
oar	bo <u>a</u> rd		

A ausência de correspondência entre a representação ortográfica e os sons deve apresentar problemas enormes para todas as crianças, especialmente as que estejam aprendendo a L2. O fato de que muitas delas acabam conseguindo decifrar este enigma não deve nos iludir a ponto de pensarmos que aprender a ler inglês como uma segunda língua é uma tarefa fácil, especialmente quando os alunos não tiver uma base sólida no inglês oral. Duthie (2004) argumentou que se as crianças forem apresentadas a um sistema ortográfico mais simples, muitas daquelas que não conseguem ler como resultado da confusão inerente na ortografia em inglês poderão ser salvas. Os leitores deverão observar que a maioria das palavras ilustrativas na lista anterior aparecem no Livro Didático de Inglês do Primeiro Nível (P1) do Sistema Educacional de Gana, o que implica que se espera que crianças de seis anos de idade, que

nem falam inglês, abram caminho por este enigma e descubram tudo no primeiro ano da escola.

### **Ortografias de línguas ganenses são mais simples**

Em comparação com o inglês, as ortografias de línguas ganenses são mais simples porque, em geral, existe um som para cada letra. Por exemplo, o som /a/ é sempre escrito “a” nas seguintes palavras Akan: *akwaaba*, *abofra*, *Ama*, *kraman*, *nkruma*. Consequentemente, quando o método fônico é utilizado para apresentar as crianças a habilidades de atacar palavras, elas podem começar a ler com muito menos confusão do que em inglês. Tudo isto parece sugerir que em Gana, a primeira língua da criança seja uma escolha melhor no começo da instrução para a alfabetização por razões práticas. As habilidades de atacar palavras que as crianças adquir através da leitura na L1 permitirá que elas leiam várias palavras em inglês sem que necessariamente alguém lhes ensinem (bat, cat, tap, van, tan, can, pan, man, etc.). Então os professores podem gradualmente apresentá-las à leitura em inglês ao usar métodos como o da palavra inteira, frase e métodos de estória para ensinar palavras cujas pronúncias são difíceis de decifrar. Além disso, o senso de realização pessoal e valor próprio que as crianças ganham quando conseguem ler sua L1 com entendimento pode ajudá-las a abordar a leitura em inglês com confiança.

### **Coesão cultural e nacional**

Já se escreveu muita coisa sobre o caráter complexo da língua e da cultura e como elas tanto afetam quanto definem a identidade de grupos. Em Gana, existe um verdadeiro perigo de as pessoas perderam suas identidades por não saber a língua das suas próprias comunidades. Alguns pais ficam até mesmo orgulhosos quando informam aos outros que os seus filhos não entendem nenhuma língua de Gana. O fenômeno de “impedir” que algumas crianças

aprendam uma língua nativa está dividindo a população em dois grupos, uma pequena minoria que sabe inglês, consegue ler e tem acesso a todos os bens econômicos e sociais e a ampla maioria que não sabe inglês, não consegue ler e não tem acesso a informações valiosas em termos econômicos e políticos e que, portanto, não pode agir como um corpo político informado. Por outro lado e ao mesmo tempo, existem crianças que estão crescendo apenas com o inglês que, portanto, têm negado o acesso tanto ao conhecimento sobre a massa de pessoas entre as quais elas vivem quanto simpatia por elas. Nenhuma destas condições sociais é boa para a coesão nacional e o crescimento. A mudança cultural é um resultado inevitável da educação moderna. A alfabetização e o conhecimento universais dos números, seguidas de uma instrução significativa ou na L1 e sobre ela ou sobre uma L2 bem entendida localmente, é uma forma de ajudar a assegurar que todo mundo mude junto.

### **Manutenção e aumento do conhecimento nativo**

Talvez o argumento mais crítico que possa ser feito para sustentar a alfabetização na L1 seja em relação à manutenção, ao refinamento e ao aumento do conhecimento nativo. Toda sociedade ao longo dos tempos desenvolve um sistema de conhecimento que sustenta e aprimora a existência do grupo e forma a base para realizações e progresso futuros. Este conhecimento, em grande medida, reside através da língua e é transmitido por ela. Práticas médicas que incluem processos de cura, plantas e ervas medicinais, arte culinária, ética e moralidade, sistemas judiciários, religiosos, sociais e políticos não podem ser bem entendidos por pessoas que não sejam adequadamente versadas na língua da cultura. Gyekye (1987), por exemplo, demonstrou de maneira eloquente que todo o repertório de provérbios em Akan é um local onde se encontra a filosofia das pessoas. Não se pode negar que qualquer pessoa com um conhecimento apenas superficial da língua e da cultura fique

inibida de entender a filosofia que orienta as atividades e a vida das pessoas. O argumento que está sendo feito é que a alfabetização numa língua estrangeira sem uma base nativa correspondente provavelmente desprezará ou não levará em consideração e portanto eliminará o conhecimento nativo da reprodução formal do conhecimento de um povo e assim deixará o próprio povo se sentindo ignorante. Algumas pessoas argumentaram que a educação formal em Gana e em outros antigos estados coloniais tendeu a promover, através do uso de línguas estrangeiras, sistemas e instituições estrangeiros e maneiras irrelevantes de pensar e conhecer que apenas alienam os educados da sua própria herança cultural.

Desenvolver a alfabetização na L1 é uma forma de enraizar cidadãos nos seus contextos locais desde jovens e autorizá-los a valorizar quem eles são. Além disso (apesar de muitas pessoas acreditar erroneamente que as línguas nativas são empobrecidas na literatura), existe uma grande variedade de materiais de leitura excelentes disponíveis em cânones de L1 e é lamentável que pessoas jovens não estejam recebendo a oportunidade de explorar estes e acrescentar outros. Aumentar a literatura existente e oferecer às pessoas novas maneiras e espaço para avaliar o conhecimento existente são outras razões para a alfabetização na L1.

### **Fatores que impedem que a política de L1 alcance resultados**

Neste ponto os leitores podem imaginar o motivo pelo qual os possíveis benefícios do meio da L1 discutidos anteriormente já não foram colocados em prática em geral em escolas se essa política existiu entre 1971 e 2002. Existem vários fatores que podem ser responsáveis por esta situação.

## **Falta de compromisso com a política**

Em geral, uma política é uma afirmação (verbal ou escrita) e, por melhor que ela seja, ela não poderá funcionar a não ser que seja colocada em prática de maneira adequada. A implementação adequada de uma política significa que várias coisas precisam acontecer. Em primeiro lugar, aqueles que devem colocá-la em prática (professores) precisam de um entendimento claro da política em si, o que se quer dizer com realizar, o(s) procedimento(s) a ser(em) seguido(s) e as estratégias a ser usadas para alcançar os resultados desejados. Além disso, aqueles que colocam a política em prática precisam ser treinados para monitorar o desempenho e para saber que medidas tomar quando as coisas não saírem conforme o esperado. Especialmente no que diz respeito ao uso e à aprendizagem de uma língua na escola, aqueles que colocam a política em prática precisam ser muito capacitados na língua de instrução e também precisam ter a capacidade de ensinar conteúdo naquela língua. Os leitores poderão lembrar que em algum ponto na história de Gana, professores estagiários tinham que ser aprovados em exames, inclusive de capacitação tanto em inglês quanto numa língua de Gana para ser certificados como professores treinados. A língua do professor em potencial era levada em consideração antes dele ser designado para uma escola. Boadi (1976) nos informa que por volta de 1927 era obrigatório para todos os professores em escolas públicas fazer uma prova numa língua nativa para ser promovidos. Além dos anteriores, os legisladores sustentaram o princípio tornando livros disponíveis nas línguas adequadas para uso nas escolas. A percepção que livros nas línguas relevantes poderiam ser usados estimulou ainda mais as pessoas a escrever livros para iniciantes, livros de textos complementares e livros para outras matérias escolares no currículo. Os escritores passaram a trabalhar em diversas línguas e seus manuscritos foram publicados e se tornaram disponíveis para as escolas. Toda esta

pedagogia progressiva não foi mais perseguida de maneira séria ou foi totalmente desprezada a partir de 1971 até 2002.

É verdade que nem todas as 44 línguas nativas foram usadas na educação. Num primeiro momento, apenas Ga, Ewe e Akuapim Twi foram formalmente incorporadas aos currículos escolares. Mais tarde, no entanto, Fante, Asante, Nzema, Kasem, Gonja, Dagbani, e mais recentemente Dagaare e Dangme foram incluídas. Um ponto que precisa de ênfase é captado no antigo provérbio: “Uma jornada de mil milhas começa com um passo”. Um viajante determinado não olha para a enormidade e para os custos envolvidos ao longo de toda a jornada, mas se mantém focado no que se tem a ganhar ao alcançar seu destino. Talvez a política linguística no nosso sistema educacional não tenha conseguido produzir os resultados máximos porque atitudes em relação às línguas nativas não foram positivas, o que levou a uma falta de compromisso com a política. Também se pode argumentar que se a política tivesse sido perseguida de maneira vigorosa nos 45 anos de independência de Gana, agora uma quantidade apreciável de literatura poderia estar disponível na maioria das línguas, se não em todas.

Existem outras razões que podem ser responsáveis pela ineficácia da política. Conforme já se observou, uma política precisa ser colocada em prática, caso contrário ela permanece apenas um documento. Infelizmente, a execução da política da primeira língua em Gana tem sido irregular, conforme descrito a seguir.

### **Falta de informações precisas pelos professores**

É claro que se línguas de Gana devem ser usadas no ensino, então os professores deveriam estar bem informados sobre a política em si. Infelizmente, conforme já se discutiu, uma pesquisa mostra que isto não ocorreu. Em 2001, uma experiência foi realizada na Região Oriental para descobrir o nível de conhecimento dos

professores e seu grau de compromisso com a política linguística. Ela revelou vários fatos perturbadores. Em primeiro lugar, alguns professores não conheciam a política linguística sobre a educação. Muitas daqueles que poderiam explicar a política não entendiam plenamente o que eles precisavam fazer. Este grupo incluía tanto professores certificados e treinados quanto professores não certificados e destreinados. Entre estes, muitos relataram que se esperava que eles lecionassem todas as matérias, inclusive inglês, na língua local. Na verdade, alguns nesta categoria de professores disseram que a política determinava que a L1 deveria ser usada como o meio de instrução ao longo de todo o nível fundamental, do P1 ao P6. O terceiro grupo de professores conhecia a política, entendia o que se esperava que eles fizessem, mas era veementemente contra ela porque sentia que não era do interesse dos alunos. Estes professores sustentavam sua posição com a hipótese que quanto mais cedo nas suas vidas as crianças forem expostas a uma nova língua, maior será a capacitação delas naquela língua. Estes professores indicaram a dificuldade que muitos adultos têm para falar línguas estrangeiras entre seus argumentos para se recusar a seguir a política. Para estes professores, o uso da língua local como o meio de instrução privava os alunos da oportunidade de adquirir o inglês precocemente. Quando o entrevistador lhes perguntou se a política efetivamente afirmava que o ensino e a aprendizagem de inglês deveria acontecer apenas após o P4, eles responderam positivamente. Esta resposta confirma a alegação feita anteriormente de que muitos professores não entenderam muito bem a dinâmica da execução da política. Se realmente o inglês não devesse ser ensinado em absoluto até o P4, então porque dez períodos com duração de 30 minutos por semana alocados para o ensino e a aprendizagem do inglês no horário do P1 ao P3? Este ponto será abordado depois.



### **Ausência de diretrizes aos professores**

Conforme a discussão anterior mostra, havia uma grande lacuna entre a política e sua execução. Conforme já se observou, uma das razões para esta lacuna era a ausência de quaisquer diretrizes para fornecer as informações necessárias para aqueles que deveriam colocar em prática a política. Essas diretrizes garantiriam um entendimento claro e uma uniformidade de execução tanto no tempo quanto no espaço. Infelizmente, todos os professores principais com os quais eu falei relataram que nunca tinham recebido nenhum documento desse tipo. Uma das consequências desta ausência de diretrizes claras foi a informação contraditória e que induz ao erro que os professores ofereciam quando eram entrevistados. Sem nenhum esboço formal adequado de procedimentos de execução, havia múltiplas interpretações da política, exigindo que os professores usassem seu próprio juízo.

### **Monitoramento e supervisão inadequados**

Uma política educacional que envolvesse uma grande quantidade de pessoas (todas elas professores primários), também deveria ter incluído um componente de monitoramento para garantir uma execução eficaz, consistente e uniforme por todos aqueles incluídos no plano. Na verdade, alguns professores relataram que, ao contrário, funcionários do Ministério da Educação que visitaram suas escolas insistiram para que eles usassem o inglês para lecionar todas as matérias, até mesmo no P1. Este foi outro resultado infeliz da falta de informação que levou a interpretações conflitantes da política.

### **Falta de educação pública**

A convicção de que o uso da L1 atrasaria a introdução do inglês era tão forte entre os professores e os pais que alguns deste último

grupo apresentavam suas crianças ao inglês em casa sem lhes dar a oportunidade de adquirir nenhuma língua local. Muitos desses pais, eles próprios, não eram competentes em inglês e, portanto, serviam como modelos fracos para seus filhos. Esta situação poderia ter sido abordada através da educação pública, mas essa avenida para a solução foi desprezada e os pais e guardiões continuaram a fazer o que eles achavam que fosse melhor para seus filhos.

### **Materiais inadequados de ensino e aprendizagem nas línguas locais**

Outro fator que pode ter contribuído para o fracasso da política tem a ver com os livros didáticos. Ainda que a política exigisse que as matérias do P1 ao P3 fossem ensinadas nas línguas locais, todos os livros didáticos (Aritmética, Estudos Sociais, etc.) para aquele nível estavam escritos em inglês. Na prática, isto derrotava o objetivo da política.

### **Gerenciamento fraco da instrução em inglês e línguas ganenses**

Nas escolas em que a língua dominante (neste caso, o inglês) era usada como língua de instrução, muitos professores não ensinavam inglês de maneira eficaz. O resultado do gerenciamento fraco do inglês foi que muitos alunos não conseguiram se capacitar nele. Consequentemente, no P4 e depois disso, em que deveria ocorrer a transição para o inglês, alguns professores eram obrigados a continuar a usar a L1 como a língua de instrução.

Apesar de que o custo de usar todas as línguas locais para apresentar a alfabetização no P1 ao P3 seria imenso, teria sido mais barato do que o custo ocasional de fazer com que as crianças atravessassem o ensino fundamental de uma forma que acaba os tornando incapazes de ler nem na sua L1 nem em inglês e, portanto,

incapazes de ser bem-sucedidas na escola. Questões adicionais, como a diferença entre o perfil linguístico das populações urbana e rural, livros didáticos insuficientes, quantidades cada vez menores de professores e outros problemas em cadeia, teriam que ser levadas em consideração. No entanto, fornecer a alfabetização para todas as crianças nas suas primeiras línguas as prepararia para ler de maneira eficiente em inglês e, assim, fortaleceria o sistema educacional como um todo no longo prazo.

Concluindo, o meio da L1 e da alfabetização inicial que está sendo defendido aqui só poderá ser bem-sucedido se todos aqueles envolvidos na educação estiver plenamente comprometidos para trabalhar para resolver os problemas analisados anteriormente. Políticos, legisladores, professores, pais, alunos e o público em geral devem estar dispostos a dar ao plano tanto seu apoio moral quanto financeiro. Isto deveria significar uma mudança da postura de apoio insincero e com pouco entusiasmo que governos sucessivos têm tido até agora em relação às línguas nativas.

\* \* \*

**Akosua Anyidoho** atualmente é diretora da Universidade de Nova York em Gana, do centro da África Ocidental para bolsas e curadorias de humanidades relacionadas ao estudo da NYU no exterior, cujo crescimento ela supervisionou desde o início. Estudou no Advanced Teacher Training College, em Winneba, em Gana e no Ormskirk College of Education, na Inglaterra. Possui bacharelado em Inglês e Linguística da Universidade de Gana, em Legon, mestrado e doutorado em Ensino de Língua Estrangeira (Linguística Aplicada) da Universidade do Texas, em Austin. Em 1984, Anyidoho juntou-se à Faculdade de Linguística da qual foi diretora, na Universidade de Gana, em Legon. Aí lecionou tanto cursos da graduação quanto da pós-graduação até se aposentar. Continua a supervisionar a pesquisa e os projetos dos estudantes de

pós-graduação. Seus interesses de pesquisa incluem a cultura oral das mulheres na África, língua e gênero, além de ensino e aprendizagem de uma segunda língua.

## CAPÍTULO 85

### LEBRANDO DA ÁFRICA: MEMÓRIA, RESTAURAÇÃO E RENASCIMENTO AFRICANO<sup>1</sup>

*Ngũgĩ wa Thiong'o*

Nos últimos anos, muito tem se falado, além de escrito uma enxurrada repentina de livros, sobre um renascimento africano, desencadeado em grande parte pelos comentários de Mandela na Conferência da Organização da Unidade Africana, em Túnis, em 1994, quando ele solicitou a reconstrução de uma nova Cartago. Thambo Mbeki popularizou o termo nos seus discursos, independentemente de serem feitos para banqueiros, planejadores econômicos ou outros líderes. A conversa sobre o renascimento se intensificou após as ondas de ditaduras derrotadas na década de 1990, entre as quais as de Mobutu, Banda, Mengistu e Siad Barre. A democracia eleitoral parecia estar crescendo. Em 1994, Manthia

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi apresentado pela primeira vez como a Terceira Aula McMillan-Stewart na Universidade de Harvard, em 16 de março de 2006, e, posteriormente, como Discurso ao Plenário na 32ª Conferência Anual da Associação de Literatura Africana, realizada em Acra, em Gana, de 17 a 21 de maio de 2006, sobre o tema "Pan-Africanism in the 21st Century: Generations in Creative Dialogue." Ele será incluído na coletânea do autor intitulada *Something Torn, Something New: An African Renaissance*, a ser publicada pela Basic Books, Nova York.

Diawara lançou o periódico *Black Renaissance/Renaissance Noir*, na Universidade de Nova York. Porém, mesmo antes disto, ao longo de todo o século XX, a palavra “renascimento” afluía em referência a escritores xhosa e zulu da África do Sul do começo do século XX, entre eles, Samuel Edward Krune Mqhayi e depois aos irmãos A. I. E. Dhlomo e R. R. R. Dhlomo e Benedict W. Vilikazi. Em 1948, Cheikh Anita Diop usou o termo quando ele declarou as condições necessárias *pour une Renaissance Africaine*<sup>2</sup>. É claro que existe o Renascimento do Harlem no caso da diáspora, em referência à onda de escrita negra, na década de 1920, nesse local, com indivíduos notáveis que incluíam Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Claude Mackay e Countee Cullen. O recurso ao termo “renascimento” para descrever um momento em que se percebe que a quantidade e a qualidade da produção intelectual e artística sinaliza “uma mudança histórica monumental”<sup>3</sup> na vida de um povo, uma nação ou uma região, não é peculiar à África e tem havido conversas sobre outros renascimentos em histórias e culturas diferentes. Um livro, adequadamente chamado *Other Renaissances*<sup>4</sup>, tem capítulos sobre o renascimento árabe, o bengali, o tâmil, o chinês, o do Harlem, o mexicano, o Maori, o de Chicago, o hebraico e o irlandês, porém ironicamente não inclui a África apesar de ter havido elogios por escrito sobre o renascimento de Sophiatown e sobre o renascimento africano em geral.

Mas qualquer conversa sobre renascimento inevitavelmente convida a uma comparação com o Renascimento europeu, um termo cunhado no século XIX para se referir à Europa entre o século XIV e o século XVI entre a Idade Média e o Iluminismo<sup>5</sup>, mas de maneira

---

2 Cheikh Anta Diop (1948). Traduzido a partir do francês por E.P. Modum in Cheikh Anta Diop (1996, p. 33-45).

3 Brenda D. Schildgen, Zhou Gang e and Sander L. Gilman (2007) “Introduction”.

4 Brenda Deen Schildgren *et al.* (2007). O livro discute o renascimento árabe, o bengali, o tâmil, o chinês, o do Harlem, o mexicano, o Maori, o de Chicago, o hebraico e o irlandês.

5 Jacob Burckhardt (1860). Ele viu o período como a primeira onda de uma nova era. Também atribuído ao historiador francês do século XIX, Jules Michelet.

adequada referindo-se ao início da modernidade capitalista. Esta última referência é inevitável no caso da África porque a modernidade capitalista europeia, surgindo a partir dessas viagens do corpo e da mente, teve sua origem no comércio de escravos, na escravidão e no colonialismo. Marx cita a transformação da África num labirinto para a caça de peles negras juntamente com o enterro dos habitantes originais nas minas de ouro e prata da América como sinalizando a aurora rosada do capitalismo, um capitalismo que veio pingando com sangue e sujeira em todo núcleo. Isto transformou a África no lado escuro do iluminismo europeu, uma escuridão que durou do século XVII até a metade do século XX. O mergulho marcou uma lacuna no desenvolvimento africano, ou seja, desenvolvimento visto como uma solução orgânica das contradições internas e externas na sociedade e colocou e movimentou o que Walter Rodney (1972) descreveu como o desenvolvimento do subdesenvolvimento. A lacuna pode ser corretamente descrita como a Idade Média da África, significando todo o período escravista e colonial, durante o qual a África foi desmembrada do seu passado e da sua história. Quando escritores europeus se referiam à África como o Continente Escuro ou escreviam romances sobre temas de Escuridão, eles estavam se referindo ironicamente ao que eles tinham criado com seu tipo de luz. Conrad teve bastante discernimento ao ver os portões para o *Heart of Darkness* do seu romance (1902) como localizado em depósitos europeus<sup>6</sup>. O Tâmis e Bruxelas foram os portões para o cerne da escuridão de caçar povos em função da cor e do formato do nariz deles.

Existem paralelos significativos entre a Idade Média africana e a europeia além das duas compartilharem o rótulo de “Idade

---

6 N.E.: A influente crítica de Chinua Achebe de *Heart of Darkness*, de Conrad está reproduzida como o Apêndice das suas reflexões adicionais sobre o racismo de Conrad em meios visuais mais contemporâneos, no capítulo 50.

Média”. O renascimento europeu marcou o fim da Idade das Trevas europeia e o mesmo renascimento marcou o começo da Idade das Trevas africana. Enquanto a imagem do mundo na Idade das Trevas europeia estava centrada em Deus, na igreja e no império universal, a da África estava centrada num Deus, numa Pátria-mãe e impérios coloniais brancos. Será que podemos falar de maneira significativa sobre um renascimento africano comparável ao da Europa? A tendência geral nas conversas atuais sobre um renascimento africano é mais como um ideal desejável, um resultado que se possa desejar, em vez de algo que já aconteceu ou está acontecendo. Até certo ponto, é verdade que um renascimento pleno ainda não floresceu. Entretanto, um renascimento africano já começou: ele começou no momento histórico em que a ideia de África, ou a ideia africana, tornou-se uma força organizadora em oposição aos impérios coloniais europeus.

Mudimbe (1994) fala da “Ideia de África” como um produto do sistema ocidental de representação própria que incluía a criação de uma noção do outro concebida e transmitida através de sistemas de conhecimento conflitantes<sup>7</sup>. Mas estou pensando em outra ideia de África – ou mais adequadamente na ideia africana – como a representação própria africana, para distingui-la da fórmula de Mudimbe como a Europa se encontrando através da sua invenção da África. Eu vejo a ideia africana como aquela forjada na diáspora e viajando de volta ao Continente. A partir da diáspora, os africanos poderiam ver todo o continente como o lar que eles foram obrigados a deixarem independentemente de como eles vissem seu exílio: como misericórdia no caso de Phyllis Wheatley (1773), ou como uma perda trágica no caso de Equiano (1789) e daqueles que cantavam sobre se sentirem como crianças órfãs longe de casa.

---

7 V. Y. Mudimbe (1994, p. xi).



A ideia africana na diáspora encontra sua percepção própria mais dramática na independência do Haiti, no século XVIII. Em reconhecimento à centralidade do Haiti na ideia africana, C. L. R. James, em *The Black Jacobins* (que ele publicou em 1938), diz que ele o escreveu pensando na África. O que os haitianos tinham feito contra a escravidão nas plantações – derrotando os esforços combinados dos europeus mais avançados da época, inclusive a expedição para restaurar a escravidão liderada pelo próprio irmão de Napoleão – a África e toda a região do Caribe poderia acontecer de novo no século XX. Cesaire descreve o Haiti como o lugar onde nasceu a “negritude”. Neste contexto, a ideia africana não foi simplesmente uma reação à representação própria da Europa com a África como sua noção de outro, mas uma consciência em oposição organizada à noção opressiva de outro que era a Europa.

Foi esta ideia africana que movimentou o renascimento da África. O renascimento europeu teve limites coincidentes com o surgimento da Europa moderna da Idade das Trevas saindo de um feudalismo cambaleante e de um papado católico. O renascimento africano teve limites coincidentes com uma modernidade africana que surgia a partir do colonialismo de impérios europeus moribundos. O renascimento europeu lançou a modernidade europeia e o renascimento africano, evoluindo na luta contra o lado escuro da modernidade europeia, deu origem à modernidade africana.

Existem outros marcadores importantes na evolução da modernidade africana: o Congresso Pan-africano de 1900 (PAC), em Londres, por exemplo. Mas foi o fato da formação do Congresso Nacional Africano (CNA), em 1912, que cristalizou a ideia africana como uma agência ativa na constituição da modernidade no continente: o CNA foi a primeira organização política a reunir africanos de diferentes etnias culturais para lutarem pelo seu

lugar ao sol, ou por um lugar para deixar seu fardo – para usar a frase de Garvey. Esta iniciação grave foi inspirada pelas ideias do Novo Movimento Negro e pelo Pan-africanismo na América, onde alguns fundadores do CNA tinham interagido com as pessoas e as ideias de Alexander Crummell, Booker T. Washington e W. E. B. Du Bois<sup>8</sup>. Pixley Ka Isaka Seme, um dos fundadores do CNA (e que tinha escrito o artigo, “The Regeneration of Africa”) estudou no Jesus College, em Oxford e na Universidade de Colúmbia, em Nova York. Ele era amigo de Alain Locke, editor do *The New Negro* e se correspondia com ele. Charlotte Manyax Maxeke, que também era membro fundadora e que depois foi presidente da Liga Feminina do CNA, foi aluna de Du Bois na Universidade de Wilberforce (1896-1900), onde ela fez amizade com Nina Gomer, que depois foi esposa de Du Bois. Solomon T. Plaaje interagiu com Du Bois no Harlem, no começo da década de 1920<sup>9</sup>.

O CNA foi predicado sobre a ideia africana, seu hino, *Nkosi Sikelele Afrika*, sendo que ele tomou todo o continente como teatro da sua atração e sua visão. O evento marcou um despertar africano para a necessidade e a capacidade práticas de confrontar a modernidade capitalista europeia nas suas túnicas coloniais brancas. Quaisquer que sejam as modificações e as especificidades regionais, todos os outros partidos políticos modernos no continente seguiram os passos do CNA – alguns deles, como o Congresso Nacional do Malawi, o Congresso Nacional da Rodésia e o Congresso Popular de Uganda adotando o nome. Outros, como o Partido Popular da Convenção de Nkrumah (CPP), a União Nacional Africana do Zimbábue (ZANU), a União dos Povos Africanos do Zimbábue (ZAPU) e a União Popular Nacional Africana do Quênia

---

8 No Continente, as ideias de Crummell, Washington, Garvey e Du Bois costumavam cair na ideia africana. Kwame Nkrumah afirmava que tinha sido influenciado igualmente por Du Bois e Garvey.

9 O grande estudo de Ntongela Masilela da história intelectual da África do Sul é uma mina acadêmica de informação. Veja, por exemplo, Masilela (2006) e seu “The Transatlantic Connections of the New African Movement”, inédito.

(KANU), incorporaram a ideia de um congresso de povos africanos que transcendesse etnias. Então, se fosse para invertermos o argumento hegeliano de que a Razão é História – e também de que a razão é a incorporação da liberdade começando no Oriente e encontrando sua apoteose no Ocidente – então poderíamos dizer que a ideia africana, ou a Razão africana, é a incorporação da liberdade que viajou da diáspora para o continente e voltou num jogo dialético dos laços que vinculam (para tomar emprestada a noção de *Dusk of Dawn*, de Du Bois) na luta para escapar do manto escuro da noite em que a Europa tinha envolvido a África. O mantra de Du Bois de luzes coloridas com o qual ele cantava sobre a África era oposta ao manto de Hegel da noite em que ele envolveu a África.

A ideia africana passou a ser a força motivadora da política moderna sobre o continente: pois independentemente de ser no Quênia, na Nigéria, em Angola, ou no Senegal, as pessoas se viam como africanas. É claro que isto não significa que o começo do século XX tenha sido quando os africanos no continente começaram sua luta contra a ocupação europeia. Mas anteriormente, eles tinham reagido como Zulus (veja as guerras Zulu), IsiXhosa (nas guerras Xhosa), Asante, Gikũyũ, ou Ibo. A diferença qualitativa peculiar à sua luta no século XX foi sua percepção própria como africanos: eles se organizaram sob partidos políticos modernos *como* africanos. Zik – que liderou a luta da Nigéria – chamou seu livro de *Renasant Africa* (1937)<sup>10</sup>, assim como Nkrumah chamou seu *Africa Must Unite* (1963)<sup>11</sup>. E assim como o surgimento do moderno na Europa se refletiu no florescimento das artes – antecedendo-as, cercando-as e surgindo a partir delas – o momento de 1912 foi antecedido, cercado e depois seguido por uma grande quantidade

---

10 N.E.: Nnamdi Azikiwe, popularmente conhecido como “Zik”, foi o primeiro presidente da Nigéria.

11 Nkrumah também enfatizou a unificação africana na luta contra o colonialismo no seu primeiro livro, *Towards Colonial Freedom* (1946).

de escritas importantes da África do Sul, especialmente em línguas africanas<sup>12</sup>, apesar de haver uma controvérsia entre o inglês e as línguas africanas no que diz respeito ao melhor meio da percepção própria desse momento. A poesia de S.E.K. Mqhayi em *Izwi Labantu*<sup>13</sup> e sua novela de 1914, *Ityala lamaWele, Zemk' Inkomo Magwalandini*, de Walter Benson (1906) e *Abantu Abammnyama*, de Magema Fuze (1922) são alguns exemplos. Mas o verdadeiro ponto de virada no drama da modernidade africana foi o Congresso de Manchester de 1945 que, entre outras coisas, solicitou que as classes intelectuais e profissionais das colônias despertassem para suas responsabilidades e se juntassem às massas para expulsar o governo colonial<sup>14</sup>. Em resposta a essa declaração aos Povos Coloniais do Mundo, líderes como Kwame Nkrumah e Jomo Kenyatta voltaram à África dos seus domicílios no exterior para liderarem o Continente para sair da Idade das Trevas do império colonial para uma era de iluminismo africano. O resultado foi as décadas notáveis de 1950 e 1960, cujo drama de mudança é completamente sem precedentes na história do mundo. À medida que diversos países na África resgataram sua independência, um a um, se anunciaram como atores no estágio moderno e ao longo do processo remoldaram esse estágio – pelo menos sua cor. Cada país pode ter surgido como estado-nação em termos territoriais, mas sob suas cores nacionais eles se viam como africanos. A viagem da ideia africana começou no Haiti, foi aperfeiçoada pelos Congressos Pan-Africanos, alcançou seu ponto máximo ao longo das décadas de 1980 e 1990 na independência de Angola, Guiné-Bissau e

---

12 Fonte: Ntongela Masilela, Universidade da Califórnia, em Los Angeles.

13 N.E.: Samuel Edward Krune Mqhayi, considerado o maior escritor na língua Xhosa, esteve entre os intelectuais que fundou o jornal *Izwi Labantu* (A Voz do Povo), em 1897. De Ntongela Masilela (2006, p. 3).

14 Hakim Adi e Marika Sherwood (1995, p.56). Também citado em Ngũgĩ wa Thiong'o (1997, p.153). N.E.: Capítulo 47, de Marika Sherwood, nesta antologia analisa o sindicato e outras respostas organizadas dos africanos ao racismo na Inglaterra durante o começo do século XIX.

Moçambique e na libertação da África do Sul. A independência de países africanos introduziu a verdadeira modernidade africana.

Portanto, o lançamento do CNA em 1912 e sua chegada ao poder em 1994 emolduram um século fundamental que testemunhou o início do renascimento africano e o drama da modernidade africana da qual ele participa. As décadas do século XX testemunharam explosões na estética africana: música, dança e artes plásticas. Mais destacado foi o surgimento da escrita africana em línguas europeias, um processo que continua até hoje. Então, da mesma maneira que a energia, o vigor e o ímpeto do renascimento europeu nas artes foi apenas uma manifestação num nível estético da energia e do calor gerados pela tensão e pelas contradições no ponto de encontro de duas épocas (a antiga e a nova, um mundo que estava morrendo e outro lutando para nascer) a mesma coisa acontece na África, onde o vigor, as contradições e as tensões da descolonização foram transmitidos através das artes e das vibrações estéticas da nova era. À pergunta:

Africa tell me Africa  
Is this you this back that is bent  
This back that breaks under the weight of  
humiliation  
This back trembling with red scars  
And saying yes to the whip under the midday sun?

Uma voz grave, mas claramente otimista poderia responder ao poeta David Diop:

That tree there  
*In splendid loveliness amidst white and faded flowers*  
That is Africa your Africa  
*That grows again patiently obstinately*  
And in its fruit gradually acquires  
*The bitter taste of liberty*<sup>15</sup>.

---

15 David Diop, "Africa", em Ulli Beier e Gerald Moore (1998, p.328).

Um artista não cria tensões e conflitos na sociedade. Ele reage a eles, dando-lhes formato, forma, direção ou simplesmente registrando-os. Isto é tão verdadeiro em relação ao artista africano dos séculos XX e XXI quanto foi em relação aos artistas do renascimento europeu vários séculos antes. E, assim como no renascimento europeu que começou mais cedo na Itália do século XV e mais tarde no litoral ocidental no século XVI, o renascimento africano não foi nem uniforme nem drástico – mais cedo em alguns lugares e mais tarde em outros. E, novamente, assim como no renascimento europeu do qual surgiram os estados-nações da Itália, de Portugal, da Espanha, da França e da Inglaterra – digamos, estados burgueses europeus – o renascimento africano fez surgir vários estados-nações.

Até mesmo as contradições das duas épocas são comparáveis. Aqueles que participaram dele poderiam ver o renascimento europeu como manifestações tanto de esperança quanto de falta de esperança. Erasmo de Roterdã poderia oscilar desde denunciar sua época pela sua corrupção (“Quando jamais houve mais tirania? Quando a ganância reinou de maneira maior e foi menos punida”?) até elogiá-la como a aproximação de uma era dourada, o surgimento de um novo mundo, fazendo ele desejar voltar a ser jovem e depois voltando a denunciá-la como “confusão irremediável de tudo”<sup>16</sup>. Foi uma época de massacres, sendo que o que mais se destacou foi o Massacre de São Bartolomeu de 1572, em Paris. Foi uma época de guerras entre os novos estados-nações e dentro deles, entre a Inglaterra e a Espanha, por exemplo, e a Guerra dos 30 Anos na Alemanha (1618-1648). Da mesma maneira, no que está ocorrendo na África, pode-se ver as caras de Nyerere, Mandela, Kofi Annan, Soyinka, Mafouz, do Bispo Tutu e de Wangari Maathai, ou as de Moi, Mobutu, Idi Amin ou Bokassa – as caras de democracias ascendentes ou de ditaduras militares reinantes. A ganância, a

---

<sup>16</sup> Citado em James Bruce Ross e Mary Martin McLaughlin, “Introduction” (1968).

tiraniam e a confusão que estarrecia Erasmo de Roterdã infestou a África pós-colonial com doenças e ondas de fome em várias regiões e massacres em lugares como Ruanda, Darfur, Libéria e Serra Leoa. A esperança e a falta de esperança ainda disputam o domínio da alma africana assim como elas disputaram a alma europeia.

Porém, as semelhanças acabam aí. O renascimento europeu durou três séculos, quatro se incluirmos o século XIII e cinco se incluirmos o século XVII. O renascimento africano tem apenas um século. O renascimento europeu é algo do passado. Nós sabemos o tipo de modernidade que ele gerou e seu impacto no mundo. O renascimento africano é um trabalho em andamento e não podemos prever sua forma, seu destino ou seu impacto final sobre a modernidade africana e o mundo.

O movimento intelectual europeu foi uma reflexão em ideias, em ética e estética, de mudanças fundamentais na organização da produção da riqueza dentro das sociedades feudais da Europa. Um capitalismo mercantil florescente, “deu ao comércio, à navegação e à indústria um impulso desconhecido até então e assim para o elemento revolucionário sociedade feudal cambaleante, um desenvolvimento acelerado”<sup>17</sup>. O elemento revolucionário sobre o qual Marx fala era a classe média ascendente que buscava sua liberdade necessária das leis eclesiásticas, das associações fechadas e de uma visão do mundo que lhe negava movimento.

É verdade que a classe média africana que liderou o nacionalismo anticolonial queria liberdade das leis coloniais, das barreiras raciais e de uma visão racista do mundo que colocava a brancura no centro e lhe negava movimento. Porém, a classe nacionalista (que Fanon descreveu como armadilhas da consciência nacional) não passou a liderar os novos estados como uma burguesia independente: em pouco tempo ela foi dominada no neocolonialismo, na política da Guerra Fria e na globalização.

---

17 Karl Marx e Frederich Engels (2002 [1848], p. 220) *The Communist Manifesto*.

Tratava-se de uma classe sem nenhum capital, sem inventores dentro dela, nenhum mundo novo para conquistar e roubar – apenas um mundo no qual pedir esmola e uma nova nação para roubar. Ao mesmo tempo em que durante a luta anticolonial a classe nacionalista via seu poder como derivado do povo, depois da independência ela passou a ver seu poder como sendo derivado de um relacionamento cômodo com a burguesia ocidental. A visão pan-africana que descrevia o idealismo do todo foi gradualmente reduzido ao tamanho de um continente, depois de uma nação, uma região, uma etnia, ao clã e à vila em alguns casos. Sem uma reorganização fundamental da produção e uma mudança na sua visão das fontes do seu poder, a classe nacionalista passa a ser simplesmente uma capacitadora do luxo fácil de recursos nacionais da África para o ocidente, com uma taxa de comissão lucrativa pelo seu papel como intermediário. A burguesia europeia roubou das colônias e umas das outras, atacando os navios umas das outras em alto mar. A classe média africana usa o navio de estado para saquear a nação. Fragmentada economicamente, com seus líderes colocando em risco seus recursos, a África permanece a relação fraca mais jovem do capitalismo global. A classe média europeia tinha o vigor e a energia da juventude e a classe média Africana tornou-se senil, ao estilo do Sapo Aboliga, do romance *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, de Ayi Kwei Armah, antes mesmo ter experimentado o vigor e ousadia da juventude – porque “no seu início a burguesia nacional dos países coloniais se identifica com a última etapa da burguesia ocidental”<sup>18</sup>. A burguesia europeia na sua juventude assumiu seu próprio controle e atacou os outros para aumentar seus cofres nacionais. Enquanto isso, a burguesia africana ataca seus próprios tesouros para aumentar os tesouros ocidentais. Este contraste é mais claro nas atitudes diferentes dos dois grupos em relação à sua herança mais importante: línguas.

---

18 Frantz Fanon (2004 [1961], p. 101).



As duas características do renascimento europeu que se destacam são a Descoberta e a Recuperação. Por descoberta eu não quero dizer as viagens de exploração e conquista, a criação de diversidade colonial, mas sim o encontro da Europa com suas próprias línguas. Erich Auerbach descreve o renascimento europeu como “o movimento através do qual as línguas literárias dos diversos povos europeus finalmente derrubaram o latim”<sup>19</sup>. Antes disto, o latim tinha ocupado uma posição não muito diferente daquela que as línguas europeias ocupam na África atualmente: “tratava-se praticamente do único veículo de comunicação intelectual e escrita [...] uma língua estrangeira que precisava ser aprendida [...] arrancada da língua falada”<sup>20</sup>. Oprimidos pela presença totalmente generalizada do latim, os pioneiros desta mudança primeiro pediram desculpas, volta e meia achando necessário responder a pergunta (quase como Nuala<sup>21</sup> no caso da sua escolha do irlandês) de por que eles escreviam no vernáculo. Para Dante, em *De Vulgari Eloquentia* (aproximadamente 1304), escrevendo sobre dois tipos de fala, o estrangeiro e o vernáculo: “o vernáculo é o mais nobre, tanto porque o mundo todo desfruta dele (apesar de ter sido dividido em [línguas com] palavras e paradigmas diferentes) quanto porque ele é natural para nós, enquanto o outro é mais um produto artificial”<sup>22</sup>. Ele defende sua escolha do italiano da Toscana como a língua de comentário crítico por ser a língua da sua experiência principal. “E como quanto melhor se conhece uma rota, é possível viajar por ela de forma mais segura e mais rápida, eu devo proceder apenas na minha própria língua, deixando as outras de lado”<sup>23</sup>. Ao comparar o italiano com outras línguas, Dante descobre que “cada coisa deseja naturalmente sua própria autopreservação. Então,

19 Erich Auerbach (1965, p. 319).

20 Erich Auerbach (1965, p. 269).

21 N.E.: A referência é ao protagonista de uma série popular de ficção dos romances Nuala Anne Grail de Andrew M. Greeley.

22 Robert S. Haller (1973, p. 4), capítulo um.

23 Robert S. Haller (1973, p. 13), capítulo nove.

se o vernáculo pudesse ter seus próprios desejos ele desejaria ser preservado”<sup>24</sup>. Ele rejeitou chamadas de um dos seus amigos humanistas, Giovanni del Virgilio, para abandonar o público limitado de um escritor no vernáculo e buscar fama e imortalidade instruídas como um poeta latino. Sobre o motivo pelo qual ele não escreve em Latim, Dante compara seu vernáculo a uma “ovelha que quase não consegue suas tetas, de tão cheias de leite que elas estão. Eu estou me preparando para ordenhá-la com mãos habilidosas”<sup>25</sup>.

No devido tempo, os intelectuais europeus de uma nação após a outra adotaram orgulhosamente suas próprias línguas. No começo do século XVI (1518), Martinho Lutero podia olhar para o seu alemão nativo e agradecer “a Deus que eu ouço e encontro meu Deus na língua alemã de uma forma em que eu não O encontrei até agora em latim, grego ou hebraico”<sup>26</sup>. As atitudes em relação ao inglês mudaram – de onde seus donos consideravam a língua sem eloquência, crua, bruta e bárbara”<sup>27</sup>, incapaz de manifestar o pensamento científico e literário com a precisão e a elegância do latim – até onde eles passaram a adotá-lo como eloquente, capaz de lidar com todo o pensamento, com alguns até mesmo começando a vê-lo como a melhor glória da nação, uma futura exportação para o mundo.

And who, in time, knows whether we may vent  
[export]  
The measure of our tongue, to what strange shores  
This gain of our best glory shall be sent  
T'enrich unknowing nations with our stores?  
What worlds in th'yet unformed occident  
May come refin'd with th'accents that are ours?<sup>28</sup>

---

24 Robert S. Haller (1973, p. 65).

25 Robert S. Haller (1973, p. 143).

26 Citado por John Hale (1995, p. 156).

27 Veja Richard Foster Jones (1953).

28 Citado por Richard Foster Jones (1953, p.184-185) e também citado por John Hale (1995, p. 160).

Aliado a esta descoberta esteve seu resgate do conhecimento clássico, literalmente ressuscitando os antigos como companheiros do presente, ilustrado na escolha que Dante fez de Virgílio como seu guia pelo Inferno. Ou na carta de Maquiavel de 1513 explicando como os antigos eram seus companheiros diários quando ele escreveu *O Príncipe*. Ao voltar para casa à noite, ele tirava sua roupa do dia a dia e vestia:

as túnicas da corte e do palácio e vestindo esse traje mais grave eu entro nas cortes dos antigos e eles me recebem bem e lá eu provo a comida que é só minha e pela qual eu nasci e lá eu ousar falar com eles e perguntar os motivos das suas ações e eles, na sua humanidade, me respondem<sup>29</sup>.

Uma evocação quase idêntica dos antigos pode ser encontrada em Montaigne quando ele escreve como Plutarco “se introduziu no seu trabalho e gentilmente estendeu uma mão amiga, cheia de raros embelezamentos e riquezas preciosas inesgotáveis”<sup>30</sup>. A Holanda fala de Lívio como uma pessoa que realmente viveu com “alguma coisa para dizer que possa ser fundamental para o destino do inglês”. Ele pede à Rainha Elizabeth para “estender sua mão graciosa para T. Lívio” e permitir que ele “viva sob sua nobre proteção”<sup>31</sup>. Na Inglaterra, Matthiessen diz que “o passado clássico tornou-se tão vívido que parecia para algumas mentes quase mais real do que o presente”<sup>32</sup>.

Recuperar o passado e resgatar o conhecimento dos contemporâneos passam a ser uma paixão, um dever à própria língua de uma pessoa. É a arte da tradução que em grande parte torna possível a recuperação e torna os antigos do mundo parte do presente no

---

29 John Hale (1995, p. 190).

30 F. O. Matthiessen (1965, p. 54).

31 Matthiessen (1965, p. 181).

32 Ibid.

renascimento europeu. De fato, o impacto de traduções sobre o desenvolvimento de línguas e culturas europeias é enorme, tanto no sentido cultural amplo como imitação e emulação, quanto no sentido linguístico restrito, em que a tradução passa a ser uma arte de naturalizar os antigos de tal forma que eles passem a falar as línguas europeias modernas ou como se os textos antigos fossem escritos de forma moderna. A tradução da Bíblia, de Martinho Lutero, foi considerada como tendo feito o alemão moderno. Jane Newman escreve sobre as sociedades de língua alemã que surgiram depois de Lutero olhando de volta para ele, um século depois, como aquele que tinha “plantado a doçura, a dignidade e a flexibilidade à nossa língua”<sup>33</sup>. Falando sobre seu próprio estímulo para traduzir a Bíblia para o inglês, William Tyndale tem sentimentos semelhantes aos de Lutero em relação ao inglês: “Eu tinha percebido por experiência como era impossível de estabelecer as pessoas leigas em qualquer verdade, a não ser que a Escritura estava exposta claramente diante dos seus olhos na sua língua nativa, que elas poderiam ver o processo, a ordem e o significado do texto [...]”<sup>34</sup>. Através de traduções os dois homens apresentaram suas línguas nativas à comunidade de línguas sagradas<sup>35</sup>. A Reforma como um todo podia ser vista como aquilo que trouxe as diversas línguas europeias para a família de línguas sagradas do hebraico, do latim e do grego, pois agora cada uma destas línguas podia levar os cidadãos diretamente a Deus, que entendia o vernáculo.

As traduções não eram apenas a partir do latim e do grego, mas também a partir de outras línguas europeias. Na Inglaterra, onde a nação tinha tomado consciência da sua inferioridade cultural em relação ao Continente, de acordo com Matthiessen, ela “de repente ardeu com o desejo de superar seus rivais em letras,

---

33 Jane O. Newman (1990, p. 117).

34 William Tyndale, citado por Alfred William Pollard (1911, p. 95).

35 Jane O. Newman (1990, p. 116). Ela fala isto sobre Martinho Lutero, mas a observação se aplicaria a traduções da Bíblia para os vernáculos.

assim como em navios e em ouro. O inglês [...]”<sup>36</sup> e traduções eram o meio de colocar em prática a excelência desejada. “O trabalho do tradutor era um ato de patriotismo. Ele, assim como o viajante e o comerciante, podia fazer algo bom pelo seu país: ele acreditava que livros estrangeiros eram tão importantes para o destino da Inglaterra quanto descobertas feitas pelos seus marinheiros e ele os traziam para sua fala nativa com todo o entusiasmo da conquista”<sup>37</sup>.

Desta forma, através de produções originais e de traduções, os vernáculos cresceram e apesar de eles terem sofrido resistência, do tipo que vemos na África atualmente, ao final do século XVI, seu surgimento vitorioso a partir da sombra do latim estava completo. A exuberância da língua que encontramos em Rabelais, Shakespeare, ou Cervantes, vem de escritores que descobriram o poder expressivo ilimitado das suas línguas, escritores se alegrando com as possibilidades que eles observam nas suas línguas redescobertas. Na sua jornada de emancipação, às línguas passaram de falta de confiança, imitação e emulação para prontidão autoconfiante para superar e subjugar outras línguas e culturas. O verso “eu lhe dei a língua” na advertência de Prospero a Caliban na obra *Tempest*, de Shakespeare, vem do clímax confiante do renascimento europeu, um clímax que infelizmente também foi o começo do desmembramento da África.

Nenhum renascimento, no entanto, é capaz de reproduzir todos os aspectos de outro, mas todos os outros devem conter a ideia central de renascimento e do surgimento de uma nova visão de ser. Lembrar da África é a única forma de assegurar o próprio renascimento pleno da África da Idade das Trevas na qual ela foi mergulhada pelo renascimento europeu, pelo iluminismo e pela modernidade. O sucesso desse renascimento depende do

---

36 Matthiessen (1965, p. 3).

37 Ibid.

compromisso e da capacidade da África de lembrar de si mesma, orientada pela grande visão de lembrança do pan-africanismo. Esta ideia já foi bastante útil à África, inspirando como inspirou a modernidade africana. Porém, trata-se de uma modernidade falha, pois, entre outras coisas, ela significou vários estados-nações fundados a partir de fronteiras coloniais que perpetuam as divisões baseadas em Berlim, que por sua vez significou que até mesmo povos com a mesma língua, cultura e história, continuam a ser cidadãos de estados diferentes. Estes estados costumam erigir barreiras intransponíveis ao movimento de pessoas, bens, negócios e serviços.

Mas o pan-africanismo não viveu mais do que sua missão. Considerado como uma visão de lembrança econômica, política, cultural e psicológica, ele deveria continuar a orientar práticas de lembrança. O pan-africanismo econômico se traduzirá numa rede de comunicações – aérea, marítima, terrestre, por telefone e Internet – que facilita movimentos intracontinentais de povos, bens, negócios e serviços. A África passa a ser um bloco de poder capaz de negociar numa base igual com todas as outras economias globais. Mas isto é impossível sem uma união política poderosa conforme defendida por Kwame Nkrumah. O pan-africanismo deve se traduzir num Estados Unidos da África com a União Africana transformada de uma união de chefes de estado africanos numa união legítima de povos africanos. O pan-africanismo político deve tornar o continente uma base onde povos africanos, o que significa aqueles que nasceram no Continente e aqueles de origem africana, podem se sentir totalmente em casa, uma realização da visão de Garvey da África para os africanos, tanto no âmbito interno quanto no externo. Uma África dessas seria uma base segura onde todos os povos de origem Africana sentem-se inspirados a visitarem, investirem e até mesmo a viverem se eles quiserem assim. Porém, ainda estamos há várias milhas de distância disto. Em vez disso,

fome, massacres, negação de direitos, insegurança, intolerância, uma réplica da época colonial, fez com que praticamente cada estado africano concedesse asilo a refugiados dos seus vizinhos e com que houvesse uma fuga de cidadãos do continente como um todo – a muito comentada fuga de cérebros. Neste sentido, o renascimento africano significa em primeiro lugar e acima de tudo a recuperação econômica e política do seu poder conforme consagrado na visão do pan-africanismo. Porém, isto pode ser concretizado de maneira eficaz por uma autoconfiança coletiva permitida pela ressurreição da memória africana, que por sua vez exige uma mudança fundamental de atitude – por parte da burguesia africana, dos governos africanos e da comunidade intelectual africana – em relação às línguas africanas.

Comunidades africanas na diáspora devem tentar adicionar uma língua africana ao seu arsenal cultural. Pois apesar de os membros da diáspora agora terem novas línguas nativas, suas tentativas de se aproximarem da sua memória africana só podem ser fortalecidas ao se fazerem esforços para aprenderem uma língua africana. Ao fazerem isso eles estariam se conectando ao meio da memória que os sustentou por tanto tempo nas suas lutas para se acharem num mundo que constantemente coloca barreiras no seu caminho. Porém, o desafio é principalmente aqueles no continente produzirem para a África em línguas africanas, porque a língua é a prática base de lembrança por trás da lembrança de todos os movimentos literários e intelectuais da negritude ao afrocentrismo.

Realmente houve uma tradição contínua de escrever em línguas africanas que remonta até Timbuktu no século XII ou até mais cedo, no Egito e que continua até o presente. Mazisi Kunene, que até mesmo no exílio continuou a escrever em Zulu, pode rastrear sua ancestralidade literária numa linha contínua até os

poetas orais/*imbongi* da corte Shaka no século XIX. Até mesmo quando as línguas europeias tinham começado a seduzir as mentes de africanos formados em escolas coloniais e missionárias, havia alguns dentre eles que argumentavam contra a sedução. Esse foi o caso de Mqhayi. No começo do século XX, ele argumentou a favor de línguas africanas contra aqueles intelectuais da África do Sul que o inglês era o melhor meio de experimentar o moderno. A obra de Masilela sobre a história intelectual da África do Sul coloca a obra de Mqhayi no centro das primeiras fases da gênese da modernidade africana. “Sua posição inflexível em relação à questão histórica de se a língua inglesa ou as línguas africanas deveriam ser o instrumento de representação na modernidade definiu de várias maneiras a questão literária da modernidade sul-africana no século XX”<sup>38</sup>, escreve Ntongela Masilela. Mqhayi praticava o que ele argumentava na teoria e escrevia em IsiXhosa, gerando o que alguns intelectuais chamaram de renascimento ainda naquela época. Na África do Sul eles elogiavam Mqhayi por defender “nossa língua e, pela caneta e de forma oral [ele] criou um renascimento na nossa literatura”<sup>39</sup>. Na África oriental, a literatura Swahili tem uma linha continua desde Muyaka até Abdilatif Abdalla. No continente como um todo, a resistência anticolonial que teve seu clímax no surgimento de vários estados independentes, também gerou (e por sua vez se refletiu em) uma abundância de poemas, canções e jornais em línguas africanas. No Quênia, o estado colonial banuiu todas estas e alguns dos escritores foram assassinados (Stanley Kagĩka), presos (Gakaara Wanjau), ou exilados (Henry Muoria).

Claramente, portanto, um desvio dessa verdadeira tradição ocorreu em meados do século XX, quando a escrita eurofônica passou a ser regra suposta com a origem da independência

38 Ntongela Masilela, “Themes and Categories of the New African Movement”, artigo apresentado ao Human Sciences Research Council, em novembro de 2005. N.E.: Veja Masilela (2006).

39 Guybon Bundlwana Sinxo (1935). *The Bantu World*, 20 de julho de 1935. Citado por Ntongela Masilela, em novembro de 2005, *ibid.*



no contexto neocolonial dessa independência. As línguas e as literaturas africanas não estão mortas. Elas nunca morreram. Apenas ocorre que a casa que elas construíram foi invadida por línguas europeias, que falam como se as línguas africanas sejam cadáveres que não levantarão dos mortos para reivindicarem sua casa. O desvio, assim como os anglofônicos na literatura irlandesa, tomaram o manto e a identidade da literatura africana. Mas este monopólio não ocorreu sem um desafio, sendo que o mais famoso deles foi o de Obi Wali, na década de 1960, quando ele escreveu em *Transition* (número dez)<sup>40</sup> que a Literatura Africana Eurofônica estava chegando a um beco sem saída, que era tão ridículo pensar na literatura escrita por africanos em línguas não africanas como literatura africana quanto seria falar da escrita em ioruba produzida por franceses como literatura francesa. A mais popular da minha própria obra de não ficção é *Decolonizing the Mind*, que continuou o mesmo tema. Como resultado desses desafios e dos debates que se seguiram sobre a identidade desse desvio e sepultamento da memória, existem indicações de um retorno para a venerável tradição de Mqayi, Fagunwa, Gakaara, Mazisi Kunene e Abdilatif Abdalla, um movimento visível de línguas africanas reivindicando de volta o título e a propriedade da casa que elas construíram. Tanto intelectuais quanto governos estão começando a prestar atenção.

No ano 2000 vários estudiosos e escritores africanos se reuniram na Eritreia e produziram a *Asmara Declaration on African Languages and Literatures*, que começa seus dez pontos invocando as línguas africanas a assumirem o dever, o desafio e a responsabilidade de falarem em nome do continente. Em seguida, ela lista nove outras obrigações, que incluem o reconhecimento da vitalidade, igualdade e diversidade das línguas africanas como base para a futura outorga de poder de povos africanos. A necessidade de comunicação entre línguas africanas e seu desenvolvimento em

40 Obi Wali (1963) "The Dead End of African Literature". *Transition*, 10, p. 13-15.

todos os níveis do sistema escolar; a promoção de pesquisa, ciência e tecnologia em línguas africanas; a necessidade de democracia e igualdade entre os sexos no desenvolvimento de línguas africanas; e conclui enfatizando que línguas africanas são fundamentais para a descolonização de mentes africanas e para o renascimento africano. A declaração invocava todos os estados africanos, OUA, a ONU e todas as organizações internacionais que atendem a África, a se juntarem no esforço pelo reconhecimento e apoio de línguas africanas, propondo a própria declaração como base para novas políticas. A declaração foi traduzida para várias línguas africanas e formou a base da conferência de continuação BUWA em Pretória, na África do Sul, em 2003<sup>41</sup>.

Alguns governos africanos estão às voltas com a realidade de uma grande quantidade de línguas e chegaram a diversas posições. A maioria ainda é vaga em relação a isso. Porém, recentemente, na sua sexta sessão ordinária em Cartum, a União Africana (sucessora da OUA) enfatizou a importância de línguas africanas como ferramentas importantes para a educação e a cultura, desenvolvimento e progresso, ao decidir estabelecer uma Academia Africana para Línguas como um escritório especializado office da UA que teria sede em Bamako, a capital do Mali. Na mesma sexta sessão ordinária em Cartum, a União decidiu declarar 2006 o Ano de Línguas Africanas. Estas são medidas simbólicas importantes na direção certa. Ainda assim, vale notar que na sua vida anterior como OUA, a organização já tinha uma carta cultural que elogiava a centralidade de línguas africanas na modernização, mas este decreto nunca saiu do papel. Espera-se que a declaração atual saia do papel e seja colocada em prática e que todos os anos futuros, não apenas 2006, tornem-se anos de línguas africanas.

---

41 Conferência BUWA sobre Línguas e Literaturas para o Século XXI, 13 a 15 de setembro.

Mas como mil línguas, quase incompreensíveis entre elas tanto em termos nacionais quanto continentais, falam em nome de um continente? Será que a África não se tornaria uma Torre de Babel? Será que a multiplicidade de línguas africanas dentro de estados e entre eles não simplesmente exacerbaria a fragmentação do continente? Num continente em que os anos após a independência tem presenciado guerras de secessão na Nigéria, Somália, Congo e Etiópia, esta possibilidade desencadeia um verdadeiro pesadelo. Porém, é tão importante quanto ter em mente que essas guerras civis não ocorreram ao longo de linhas de línguas. No caso da Somália, com uma língua e uma história comuns, o argumento de várias línguas é um absurdo e, mesmo que o argumento fosse sólido, a existência de diversas línguas não tornaria o caso para a África pior ou melhor do que o impacto causado por várias línguas coexistindo na Ásia ou na Europa<sup>42</sup>.

Ainda assim, o medo de exacerbar divisões ao longo de linhas de língua é obviamente legítimo. Porém, a resposta não é continuar a enterrar a África e o meio de transmitir a memória africana sob um paraíso eurofônico de tolos. A resposta, como ocorreu com o renascimento europeu e conforme observado no ponto nove da declaração de Asmara, está na tradução.

Tradução (apesar da sua má reputação nos diálogos platônicos onde se diz que o nome de Hermes, o Deus que inventou a língua e a fala, significa que ele é “um intérprete ou um mensageiro ou um ladrão ou um mentiroso ou um pechincheiro”<sup>43</sup> esteja na base de origem de todas as sociedades humanas. Os humanos são da natureza, como plantas, animais e o ar e, ainda assim, ficam fora dela, ou seja, eles atuam sobre ela, se reproduzem e dão origem a processos que claramente não são idênticos à natureza da qual eles fazem parte. Ainda assim, o que os humanos alcançaram é

---

42 Cheikh Anta Diop (1981).

43 Plato, “Cratylus”, traduzido por B. Jowett (1961, p. 444).

uma extensão dos diversos aspectos da natureza. A tecnologia mais maravilhosa é uma extensão da mão humana. O telescópio que enxerga mais longe é uma extensão do olho. Da mesma maneira, o veículo, os foguetes e as naves espaciais, por exemplo, são extensões da perna. Além disso, e quanto aos discos rígidos e flexíveis de computadores com seus bytes de memórias? Eles não são uma extensão do cérebro humano? Foi a tradução da língua da natureza para os seus próprios termos que permitiu aos humanos cultivarem a alimentação a partir da natureza. O alimento é uma reprodução infundável do que se obtém na natureza. A agricultura e a cultura social têm uma origem comum na noção de cultivar a natureza, sendo que ela própria é um processo de tradução de um ambiente para outro. Até mesmo a palavra “cultivar” originou o conceito de cultura como prática social. Em resumo, a própria humanização da natureza é um processo de tradução e evidências da centralidade da tradução na composição da comunidade humana e a tradução da natureza e do alimento humano está produzindo um terceiro domínio do ser, a realidade virtual – o que podemos chamar de cybertura. Trata-se de um caso de tradução que permite um Segundo Adão e agora um terceiro.

Mas a tradução também tem desempenhado papéis fundamentais tanto na história quanto na religião. Textos de Marx que inspiraram várias revoluções sociais foram lidos por aqueles que aderiram a eles especialmente em traduções. Muitas palavras e frases nas obras de Lênin e Mao são debatidas em salas de aula e em plataformas políticas no mundo inteiro: mas a maioria destes debatedores apaixonados as conhecem apenas por tradução e nós já vimos o papel da tradução no renascimento europeu e o surgimento da modernidade capitalista. Foi uma tradução – as 95 teses de Lutero – que lançou a Reforma, com a Bíblia passando a desempenhar um papel significativo no desenvolvimento de línguas europeias.

A Bíblia na sua tradução tem desempenhado um papel na cultura africana quase igual ao que ela desempenhou na Europa. O que nos traz para a ironia: de que da mesma maneira que a Europa sufocou e ajudou as línguas africanas a morrerem de fome, as necessidades de conversão religiosa também fizeram com que as missões europeias também desempenhassem o papel de manterem a tradição escrita de línguas africanas. O que elas produziram pode ter sido privado de conteúdo, deixando apenas aquilo que atendia as necessidades da antropologia com seu interesse na época em passados estáticos ou a caneta do censor editorial deixando intacto apenas o que apontava para o meio da conversão africana deles próprios, desejando torná-las portadoras apenas daquele conhecimento que negasse o conhecimento da resistência. Ainda assim, suas traduções religiosas desempenharam um papel que não pode ser ignorado e elas compartilham crédito em manter viva a retenção literária de línguas africanas.

Tradução é a metalinguagem da fala comum, uma língua das línguas, uma língua por meio da qual todas as línguas podem falar umas com as outras. Trata-se da linguagem da conversa entre línguas. A tradução entre línguas africanas só pode cimentar a herança que todas as línguas podem compartilhar e, para um escritor, ela significa que todo o continente, com seu grande público de línguas africanas, passa a ser seu mercado potencial. Através de traduções de obras escritas diretamente em línguas africanas, surgirá uma herança moderna compartilhada. Mas além de ajudar na conversa entre línguas africanas contemporâneas, a tradução ajudará no renascimento do qual estamos falando em três outras áreas: Restauração, Reembolso e Recuperação, aos quais eu volto minha atenção agora.

Conforme se observou anteriormente, boa parte da produção intelectual pelos nativos que preservam a memória na África tem

sido em línguas que não aquelas das culturas que apoiaram o próprio nascimento e a própria criação do escritor. Na realidade, isto muitas vezes tem sido um ato de tradução cultural da memória subjetiva para a memória dominante. O que significa quando um africano escreve um romance em que os camponeses e a classe trabalhadora são os atores? Apesar de na vida real as personagens estariam falando numa língua africana, elas surgem no romance como falantes de inglês, francês ou português. A tradução que ocorre na mente do escritor antes dela aparecer em preto e branco na página resulta na perda daquilo a partir do qual ela foi traduzida. A restauração envolveria a tradução da literatura e de produções intelectuais eurofônicas de volta para as línguas e culturas de onde os escritores derivaram. Isto significaria ajudar a restaurar a obra para sua língua e sua cultura originais: quase como resgatar o texto mental “original” do exílio eurofônico. Além disso, isto significaria ajudar a reverter a fuga de cérebros ao assegurar que os produtos dessa fuga de cérebros voltem, para construir a base original. Porém, a restauração tem um potencial ainda maior: o trabalho de um escritor africano poderia ser restaurado para todas as línguas africanas. Wole Soyinka, Chinua Achebe, Tsitsi Dangarembga e Ama Ata Aidoo, passariam a ser uma herança comum em todas as línguas africanas. Não estamos falando de algo novo: este processo já começou. Algumas das peças de Wole Soyinka foram traduzidas para ioruba. Muitas obras de escritores africanos foram traduzidas para Kiswahili e, neste sentido, Henry Chakava, diretor do East African Education Publishers abriu o caminho. O sucesso dessa restauração exigiria uma parceria criativa entre o escritor, o tradutor, o editor e o governo. Deveria ser um movimento consciente de toda a África, um projeto de restauração da África, invocando uma grande aliança de editores, tradutores, financiadores e governos.

Desde o desmembramento da África no continente e na diáspora, sempre houve alguma conversa sobre o direito de os africanos na diáspora retornarem. Libéria e Serra Leoa baseiam-se nesse princípio e produziram um dos grandes teóricos da ideia africana, Edward Blyden. Garvey expressou a necessidade do retorno no começo do século XX. O retorno físico mais famoso foi o do maior proponente da ideia africana, W. E. B. Du Bois, que foi enterrado em Gana. Porém, o retorno de maior alcance foi o da herança espiritual criada por povos de origem africana no mundo todo. Este retorno do espírito foi afetado através de traduções para línguas africanas. Essa recuperação foi iniciada pelo poeta xhosa J. J. R. Jolobe, que traduziu *Up from Slavery* (1901), de Booker T. Washington, para isixhosa na década de 1950. Mas esta recuperação invoca mais do que a tradução de um texto por um autor. Isso deve ser um grande projeto nos próximos anos. O pensamento afro-caribenho e afroamericano traduzidos para línguas africanas seria um enorme retorno espiritual, comparável em termos de impacto ao da recuperação europeia da sua herança clássica. De Delany e Equiano a Toni Morrison e Amiri Baraka; de Booker T. Washington a W. E. B. Du Bois; de C. L. R. James a George Lamming e Kamau Brathwaite. Todos estes nomes e outros em línguas africanas acrescentariam à herança compartilhada por todo o continente e pela diáspora. Com o tempo, as traduções do que se produz na diáspora passaria a ser rotina, parte de práticas de lembrança contínuas.

A África é, foi e sempre será parte do mundo. Apenas que seu relacionamento com o mundo foi, até agora, o de um doador para o ocidente: os seres humanos da África, seus recursos e até mesmo seus produtos espirituais por meio de africanos escrevendo em línguas europeias. Nós deveríamos lutar para fazermos do outro jeito: ter o melhor do mundo, em ciência, filosofia, tecnologia, literatura, traduzido para línguas africanas. Os africanos devem

trazer a produção intelectual do mundo para nossa fala nativa com todo o entusiasmo da conquista.

Aqui, nesta época e era, nós podemos querer reavaliar o papel de línguas europeias. No passado, as línguas europeias possibilitaram a visibilidade global de vários escritores, mas fizeram isso extirpando esses escritores das suas próprias línguas e culturas. Elas permitiram visibilidade a línguas europeias e impuseram invisibilidade a línguas africanas. Porém, devido à situação infeliz de existirem muito poucas pessoas que saibam duas línguas africanas quaisquer, as traduções entre duas línguas africanas talvez tenham que passar por uma terceira parte, que em grande parte significa línguas europeias. Nessa situação, nós devemos estar usando línguas europeias para permitir sem impedir.

Se for feito em todas estas frentes – intercâmbio mútuo entre línguas africanas, recuperação da diáspora e receber de volta nossa parte do mundo – isso tornará a tradução um ato de patriotismo, uma prática de lembrança central dentro da visão de lembrança do Grande Pan-africanismo. Um dos maiores filhos da África, Kwegyir Aggrey, costumava contar a estória de um agricultor que criou uma águia entre as galinhas e a águia cresceu se comportando como uma galinha, acreditando que era uma galinha. Um dia um caçador visitou o agricultor e seguiu-se uma discussão sobre se a águia conseguiria ou não lembrar quem ela era. O agricultor tinha certeza absoluta que ele tinha transformado a águia numa galinha. O caçador perguntou se ele podia tentar reavivar a memória dela. No primeiro dia, ele não conseguiu fazer com que ela voasse além da distância que as galinhas conseguem alcançar. Eu te disse, diz o fazendeiro, que eu a transformei numa galinha. No segundo dia, a mesma decepção, com a águia voando alguns metros e depois mergulhando para baixo, na direção da terra. Eu te disse que ela



não consegue se lembrar, diz o agricultor triunfante: ela é uma galinha, anda como galinha e pensa como galinha: ela nunca voará. O caçador não desiste. No terceiro dia, ele a leva até o alto de um morro. O caçador falou com a águia, apontando seus olhos para o céu, lembrando-a que ela era uma águia. E então aconteceu. Olhando para a imensidão ilimitada dos céus azuis acima, a águia bateu suas asas, finalmente se ergueu e então subiu e voou em direção ao azul.

A águia Africana só consegue voar com a lembrança das suas asas. Lembrar da África causará o florescimento do renascimento africano e a modernidade africana desempenhará seu papel no mundo de acordo com a base igualitária recíproca de dar e tomar, percebendo a visão de Garvey de uma humanidade comum de progresso e realização “que removerá o odor do preconceito e elevará a raça humana ao ápice do verdadeiro amor e da verdadeira satisfação de Deus”<sup>44</sup>.

\* \* \*

**Ngũgĩ wa Thiong’o** atualmente é *Distinguished Professor* de Inglês e Literatura Comparativa e diretor fundador do Centro Internacional de Escrita e Tradução na Universidade da Califórnia, em Irvine. Nasceu no Quênia em 1938, onde estudou nas escolas primárias Kamandura, Manguu e Kinyogori e na Escola Secundária Alliance (todas no Quênia); no Makerere University College (na época um campus da Universidade de Londres), em Kampala, Uganda; e na Universidade de Leeds, Grã-Bretanha. Em 1992, tornou-se professor de literatura comparada e estudos cênicos na Universidade de Nova York, onde ocupou a Cátedra Erich Maria Remarque. Já lecionou na Universidade de Bayreuth e na Universidade de Auckland, na Nova Zelândia; na Universidade de Yale, no Smith College e na Universidade de Massachusetts, em Amherst.

---

44 Amy Jacques Garvey (1967, p.25-26).

Recebeu sete títulos de doutor honorário pelas universidades de Albright, Roskilde, Leeds, Walter Sisulu, Carlstate, Dillard e Auckland. Também é Membro Honorário da Academia Americana de Letras e é mundialmente reconhecido como romancista, ensaísta, dramaturgo, jornalista, editor, acadêmico e ativista social revolucionário. Suas obras funcionam como um vínculo amplamente celebrado entre os pioneiros da escrita africana e a geração mais jovem de escritores pós-coloniais. Após a prisão em 1978, abandonou o uso do inglês como a língua principal da sua obra em favor de Gikuyu, sua língua nativa. A transição para o pós-colonialismo e a crise da modernidade tem sido o assunto central em várias das suas obras. Wa Thiong'o recebeu os prêmios de *Distinguished Africanist Award* da Associação de Estudos Africanos de Nova York (1996), *Fonlon-Nichols* (1996), *Zora Neale Hurston-Paul Robeson Award* (1993), Lotus de literatura afro-asiática (1973), UNESCO (1963) e de Romance da África Oriental (1962). Sua vida e obra já foram assunto de mais de quinze livros publicados em inglês desde o final da década de 1970.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abaidoo, Kwadwo (1993) *Osimbe*. Londres e Nova York: Regency.
- Abernethy, David B. (1969) *The Political Dilemma of Popular Education. An African Case*. Stanford: Stanford University Press.
- Abimbola, Wande (1975) *Sixteen Great Poems of Ifa*. Paris: UNESCO.
- Abobo, Salvius A. C. (1994) "A History of the Jirapa Traditional Area from the Earliest Settlement to 1980," Monografia de graduação, Departamento de História, Universidade da Costa do Cabo.
- Abraham, W. E. (1962) *The Mind of Africa*. Chicago University Press.
- Abrahams, Roger (1992) *Singing the Master*. Nova York: Pantheon Books.
- Abudu, A. O. (2000) "Counterproductive Socioeconomic Management in Ghana". In: H. Lauer (ed.) *Ghana: Changing Values, Changing Technologies*. Washington DC: Conselho de Pesquisa de Valores e Filosofia. Acessado em: <<http://www.crvp.org/book/Series02/II-5/contents.htm>>.
- Achebe, Chinua (1958) *Things Fall Apart*. Nova York: Doubleday e Londres: Heinemann.

Achebe, Chinua (1975) *Morning Yet on Creation Day: Essays*. Garden City: Anchor Press, Doubleday.

Achebe, Chinua (1989) "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". In: *Hopes and Impediments: Selected Essays*. Nova York: Doubleday, p. 1-20. [Reproduzido como o Apêndice ao Capítulo 50 desta antologia].

Acquah, Kobena Eyi (1986) "Na My Mouth Be Gun?" *West Africa*. 12 de maio.

Acquah, Kobena Eyi (1989) *Music for a Dream Dance*. Acra: Asempa.

Adam, G.N. (1997) "Problems of Language Skills in Ghana's Education System: A National Crisis in Literacy", *Working Papers in Language Teaching* 1, p. 4-11. Universidade de Gana, em Legon: Centro de Língua.

Adams, Anne V. (2000) "Revis(it)ing Ritual: The Challenge to the Virility of Tradition in Works by Efua Sutherland and Other African Writers". In: Kofi Anyidoho e James Gibbs (eds.) *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theatre and Film*. Matatus 21 e 22. Amsterdã e Atlanta, Geórgia: Editions Rodopi, p. 85-94.

Adams, Anne V. e Esi Sutherland-Addy (2007) *The Legacy of Efua Sutherland: Pan-African Cultural Activism*. Banbury, Oxfordshire: Ayeibia Clarke Publishing.

Adams, W. M. (1990) *Green Development: Environment and Sustainability in the Third World*. Londres: Routledge.

Addae-Mensah, Ivan (1991) *Towards a Rational Scientific Basis for Herbal Medicine*. Acra: Ghana Universities Press.

Addae-Mensah, Ivan (1995) "The Scope and Prospects of Traditional Medicine in Modern Health Care and Economic Development". In: *Traditional Medicine and Modern Health Care: Partnership for*

*the Future; A Report on the Two-Day National Consensus Building Symposium on the Policies on Traditional Medicine in Ghana*, 15 e 16 de março de 1995. Acra: The Traditional Medicine Directorate, Ministério da Saúde.

Addae-Mensah, Ivan (2000) *Education in Ghana: A Tool For Social Mobility or Social Stratification?* J. B. Danquah Memorial Lectures, Abril. Academia de Artes e Ciências de Gana. Acra: Instituto de Informações Científicas e Tecnológicas (CSIR).

Addae-Mensah, Ivan (2001) *Vice Chancellor's Matriculation Address*. Procedimentos da Matrícula da Universidade de Gana. University of Ghana Special Reporter.

Addae-Mensah, Ivan e Opoku Manu Asare (2005) *Year 2000 Population and Housing Census. Special Reports. Population Data Analysis Reports*, Volume 2. Dados Sobre as Implicações Políticas de Tendências Populacionais. Capítulo Quatro "Education and Literacy", K. A. Twum- Baah; T. K. B. Kumekpor, A. F. Aryee, S. K. Gaisie (eds.). Acra: Serviço Estatístico de Gana.

Addo, Akosua Obuo (1995) "Ghanaian Children's Music Cultures: A Video Ethnography of Selected Singing Games". Tese de doutorado, Vancouver: Universidade de British Columbia.

Addo-Fening, Robert (1988) "Native Jurisdiction on the Gold Coast", *Universitas* 10.

Addo-Fening, Robert (2000 [1997]) *Akyem Abuakwa 1700-1943: From Ofori Panin to Sir Ofori Atta*. Estudos de História de Trondheim, Série Africana n. 1. Trondheim: Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia (NTNU).

Addo-Fening, Robert (2006) "Chieftaincy and Issues of Good Governance, Accountability and Development: A Case Study of Akyem Abuakwa Under Okyenhene Ofori Atta I, 1912-1943".

In: Irene K. Odotei e Albert K. Awedoba (eds.), *Chieftaincy in Ghana: Culture, Governance and Development*. Acra: Sub-Saharan Publishers, p. 325-352.

Adekanye, B. (1995) "Structural Adjustment, Democratization, and Rising Ethnic Tensions in Africa", *Development and Change*, 26 (2), p. 355-374.

Adepoju, Aderanti and Christine Oppong (eds.), (1994) *Gender, Work and Population in Sub-Saharan Africa*. Londres: James Currey para a Organização Internacional do Trabalho (OIT).

Adetunji, Jacob A. (1998) "Unintended Childbearing in Developing Countries: Levels, Trends, and Determinants." *DHS Analytical Report 8 (VIII)* junho, p. 46. *Macro International, Demographic and Health Surveys [DHS]*. Calverton, Maryland.

Adi, Hakim (1998) *West Africans in Britain 1900 – 1960*. Londres: Lawrence & Wishart.

Adi, Hakim e Marika Sherwood (1995) *The 1945 Manchester Pan-African Congress Revisited*. Londres: New Beacon Books.

Adika, Gordon S. K. (1998) "Traditional Models of Communication and the Acquisition of Academic Literacy: The Challenge to the Ghanaian Undergraduate", *Working Papers in Language Teaching* 2, p. 1-11. Universidade de Gana, em Legon: Centro de Língua.

Adika, Gordon S.K. e G. Owusu-Sekyere (1997) "Standards of English in the University of Ghana and a Proposal for Department Based Writing Programmes", *Working Papers in Language Teaching* 1, p. 1-3. Legon: Centro de Língua.

Adjaye, Joseph K. (1976) "Asabi Antwi and Oral Retrieval Mechanisms in Asante Diplomatic Practice," *Asantesem* 3, p. 24-28.

Adjaye, Joseph K. (1996 [1984]) *Diplomacy and Diplomats in 19th Century Asante*. Trenton, New Jersey: Africa World Press.

Adjaye, Joseph K. (2004) *Boundaries of Self and Other in Ghanaian Popular Culture*. Westport, Connecticut: Praeger.

Adjaye, Joseph K. (ed.) (1994) *Time in the Black Experience*. Westport, Connecticut: Greenwood.

Adjaye, Joseph K. e Adrienne Andrews (eds) (1997) *Language, Rhythm, and Sound Black Popular Cultures Into the 21st Century*. University of Pittsburgh Press.

Adler, John H. (1966) "What have we learned about development?" *The Fund and Bank Review: Finance and Development*. Setembro, n. 3. Relatório do Secretário-Geral da UNCTAD, *The Role of UNCTAD in the Second Development Decade*, TD/B/186, 21 de agosto de 1964. Washington, D. C.

Adomako Ampofo, Akosua (2000) "Resource Contributions, Gender Orientation, and Reproductive Decision Making in Ghana; the case of Urban Couples," *Research Review* 15 (2), p. 93-125.

Adomako Ampofo, Akosua (2000) "Who is the Driver and Who is the 'Mate'? Gender Orientations and Household Decision Making in Ghana". Artigo apresentado na Reunião Anual da Associação de Estudos Africanos, 16 a 19 de novembro, em Nashville, Tennessee.

Adomako Ampofo, Akosua (2001) "Beyond Cairo. Gender, Sexual Behaviour, and Reproductive Health: What's Gender Got to Do With Fertility and HIV/AIDS?" Apresentado ao CODESRIA Gender Institute, em Dacar, no Senegal.

Adomako Ampofo, Akosua (2007) "In My Mother's House: Mothering, Othering and Resisting Racism". *In: Amber Kinser*

(ed.) *Mothering in the Third Wave*. Toronto: Associação de Pesquisa da Maternidade, outono.

Adomako Ampofo, Akosua e Josephine Beoku-Betts, Mary Osirim, Wairimu Njambi (2004) "Women's and Gender Studies in English Speaking Sub-Saharan Africa: A Review of Research in the Social Sciences", *Gender and Society*, 18 (6), p. 685-714.

Adorno, Theodor W. and Max Horkheimer (1944) "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", *The Dialectics of Enlightenment*. New York: Continuum, p. 120-167.

Adriaansen, Willem L. J. e J. George Waardenburg (eds.), (1992) *A Dual World Economy: Forty Years of Development Experience*. Bombaim: Oxford University Press.

Adu Boahen, A. (2000) *Ghana: Evolution and Change*. Acra: Sankofa.

Adum Kyeremeh, K. (1999) *Bono State's Relations With Asante 1712-1959*. Dissertação de mestrado, Universidade de Gana.

Afigbo, A. E. (1993) "Colonial Historiography". In: Toyin Falola (ed.) *African Historiography: Essays in Honour of Jacob Ade Ajayi*. Harlow: Longman, p. 39-51.

Afreh, D. K. (1970) "Ghana". In: A. N. Allott (ed.) *Judicial and Legal Systems in Africa*. Londres: Butterworth.

African National Congress (1997) "Political Report of the President, Nelson Mandela to the 50th Conference of the African National Congress". Mafikeng, 16 de dezembro. Disponível em: <<http://www.anc.org.za/ancdocs/pr/1997/pr1216.html>>.

Afshar, Helen e Carlyne Dennis (eds.) (1992) *Women and Adjustment Policies in the Third World*. Nova York: St. Martin's Press.



- 
- Agamben, Giorgio (1990) *La communauté qui vient: théorie de la singularité quelconque*. Paris: Seuil.
- Agamben, Giorgio (1997) *Homo sacer: le pouvoir souverain et la vie nue*. Trad. Marilène Raiola. Paris: Seuil.
- Agarwal, Bina (1992) “The Gender and Environment Debate: Lessons from India”, *Feminist Studies*, 18, p. 119-157.
- Agawu, Kofi (1990) “Variation Procedures in Northern Ewe Song”, *Ethnomusicology*, 34, p. 221-243.
- Agawu, Kofi (1995a) “The Invention of ‘African Rhythm’”, *Journal of the American Musicological Society*, 48, p. 380-395.
- Agawu, Kofi (1995b) *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*. Cambridge University Press.
- Agawu, Kofi (2003) *Representing African Music*. Postcolonial Note, Queries, Positions. Nova York e Londres: Routledge. [O capítulo 8 está reproduzido aqui como o capítulo 80].
- Agbodeka, F. (1972) *Ghana in the 20th Century*. Acra: Ghana Universities Press.
- Agbodeka, Francis (1971) *African Politics and British Policy in the Gold Coast, 1868-1900: A Study in the Forms and Force of Protest*. Londres: Longman.
- Agbodeka, Francis (1992) *An Economic History of Ghana from the Earliest Times*. Acra: Ghana Universities Press.
- Agovi, Kofi E. (1979) “Kundum: A Festival Drama Among the Ahanta-Nzema of SouthWest Ghana”, Tese de Doutorado, [sic], Instituto de Estudos Africanos, Legon: Universidade de Gana.

Agovi, Kofi E. (1980) "Of Actors, Performers and Audience in Traditional African Drama", *Présence Africaine*, 116 (4), p. 141-158.

Agovi, Kofi E. (1988) "Is There an African Vision of Tragedy in Contemporary African Theatre?", *Research Review* (Legon), 4 (1), p. 1-9.

Agovi, Kofi E. (1989a) "Sharing Creativity: Group Performance of Nzema Ayabomo Maiden Songs", *The Literary Griot: International Journal of Black Oral and Literary Studies*, 1 (2), p. 1-43.

Agovi, Kofi E. (1989b) "The Political Relevance of Ghanaian Highlife Songs Since 1957", *Research in African Literatures*, 20 (3), p. 194-201.

Agovi, Kofi E. (1990) "The Origin of Literary Theatre in Colonial Ghana, 1920-1957", *Research Review* (Legon), 6 (1), p. 1-23.

Agovi, Kofi E. (1991) "Towards an Authentic African Theatre", *Ufahumu* (Los Angeles) 19 (2 e 3) (Primavera - Outono de 1991), p. 67-79.

Agovi, Kofi E. (1995) "The King is Not Above Insult: The Politics of Good Governance in Nzema Avudwene Festival Song". In: Graham Furniss e Liz Gunner (eds.), *Power, Marginality and African Oral Literature*. Cambridge University Press, p. 47-64.

Agyekum, Kofi (1995) "Akan Verbal Taboos in the Context of Ethnography of Communication". Dissertação de mestrado. Noruega: Universidade de Trondheim.

Ahluwalia, Pal (2002) "Out of Africa: Post-Structuralism's Colonial Roots," *Postcolonial Studies* 8 (2), p. 137-154.

Ahmad Baba (1932) *Nayl al-Ibtihaj bi tatriz al-dibaj*. Cairo, p. 330-332.

- Ahmad, Naseem (1970) *Deficit Financing, Inflation and Capital Formation; The Ghanaian Experience, 1960-1965*. Munique: Weltforum Verlag.
- Ahuma, Attoh (1911) *Gold Coast Nation and National Consciousness*. Liverpool: Marplea. Reproduzido (1971) Londres: Frank Cass.
- Aidoo, Ama Ata (1977) *Our Sister Killjoy*. Londres: Longman.
- Aidoo, Ama Ata (1986) *The Eagle and the Chickens and Other Stories*. Enugu, Nigéria: Tana Press.
- Aidoo, Ama Ata (1991) *Changes: A Love Story*. Nova York: Feminist Press.
- Aidoo, Ama Ata (1996) *The Girl Who Can & Other Stories*. Acra: Sub-Saharan Publishers.
- Aidoo, Ama Atta (1995) “An Interview With Ama Ata Aidoo By Anuradha Dingwaney Needham”, *Massachusetts Review*, primavera, 37 (1), p. 123-133.
- Aiken, L. R. (1997) *Psychological Testing and Assessment*. 9ª edição. Boston: Allyn and Bacon.
- Ajayi, J. F. Ade (1967) “Samuel Ajayi Crowther of Oyo”. In: Philip D. Curtin (ed.) *Africa Remembered*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ajayi, J. F. Ade (1968) “The Continuity of African Institutions Under Colonialism”. In: T. O. Ranger (ed.) *Emerging Themes of African History: Proceedings of the International Congress of African Historians*, Outubro de 1965, University College of Dar es Salaam. Nairóbi: East African Publishing, p. 198-200.
- Ajayi, J. F. Ade e M. Crowder (eds.), (1976) *History of West Africa 2 vols*. Londres: Longman.

Ajayi, J. F. Ade e R.S. Smith (1964) *Yoruba Warfare in the Nineteenth Century*. Cambridge University Press.

Ake, Claude (1966) "Charismatic Legitimation and Political Integration", *Comparative Studies in Society and History* 9 (1) outubro, p. 1-13.

Ake, Claude (1967) *A Theory of Political Integration*. Homewood, Illinois: The Dorsey Press.

Ake, Claude (1985) *Political Economy of Nigeria* (Lagos: Longman)

Akiwowo, A. (1986) "A Contribution to the Sociology of Knowledge From an African Oral Poetry", *International Sociology* (Londres) I (4).

Akoto, Ôkyeame Baffuor (1988) *Personal Communication with Kwesi Yankah*. Kumasi, Gana.

Akpabot, Samuel (1971) "Standard Drum Patterns in Nigeria", *African Music* 5 (1).

Akrong, Abraham Ako (1983) "Theological Perspectives in Africa," *All African Council of Churches Bulletin*, 12 de junho, p. 21-24.

Akrong, Abraham Ako (1991) "Akan Christian View of Salvation From the Perspective John Calvin's Soteriology". Tese de doutorado, Chicago, Illinois: Escola Luterana de Teologia.

Akrong, Abraham Ako (1995) "Response to Heiber's Am I My Brother's Keeper?", *Currents in Theology and Mission* 22 (5).

Akrong, Abraham Ako (2000) "Neo-Witchcraft Mentality in Popular Christianity," *Research Review*, Instituto de Estudos Africanos, Universidade de Gana, N.S. 16 (4), p. 1-12.

Akyeampong, Emmanuel (1996) *Drink, Power and Cultural Change: A Social History of Alcohol in Ghana, c.1800 to Recent Times*. Oxford: James Currey.

Akyeampong, Emmanuel (2001) *Between the Sea & the Lagoon: An Eco-social History of the Anlo of Southeastern Ghana*. Atenas: Ohio University Press.

Alagoa, E. J. (1964) *The Small Brave City-State: A History of Nembe-Brass*. Ibadan University Press e Minneapolis: University of Wisconsin Press.

Alcibes, Philip e Ellie E. Schoenbaum, Robert S. Klein (1993) “Correlates of the Rates of Decline of CD4+ Lymphocytes Among Injection Drug Users Infected With the Human Immunodeficiency Virus”, *American Journal of Epidemiology* 137, p. 989-1000.

Alcantara, Cynthia Hewitt de (ed.) (1993) *Real Markets: Social and Political Issues of Food Policy Reform*. Londres: Frank Cass.

Aldred, Cyril (1968) *Akhenaten, Pharaoh of Egypt*. Londres: Abacus, Sphere Books.

Aldred, Cyril (1971) “Egypt: The Amarna Period and the End of the Eighteenth Dynasty”. In: *The Cambridge Ancient History*, Vol. II, Capítulo XIX. Cambridge University Press.

Aldred, Cyril (1973) *Akhenaten and Nefertiti*. Nova York: Brooklyn Museum e Viking Press.

Aldred, Cyril (1988) *Akhenaten: King of Egypt*. Thames e Hudson: Londres.

Al-Hajj, M. (1968) “A Seventeenth Century Chronicle on the Origins and Missionary Activities of the Wangarawa”, *Kano Studies*, I (4), p. 7-16.

Allman, Jean (1993) *The Quills of the Porcupine: Asante Nationalism in an Emergent Ghana*. Madison: University of Wisconsin Press.

Allman, Jean and Victoria Tashjian (2001) *"I Will Not Eat Stone": A Women's History of Colonial Asante*. Portsmouth, New Hampshire: Heinemann, 2000.

Almond, Gabriel A. e Bringham Powell (1966) *Comparative Politics: A Development Approach*. Boston: Little, Brown & Co.

Alwy, A. e S. Schech (2004) "Ethnic Inequalities and Education in Kenya", *International Education Journal*, 5 (2), p. 266-275.

Amadiume, Ifi (1987) *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*. Londres: Zed Books.

Amankwa-Poku, K. (julho de 2003). Artigo apresentado ao Comitê Presidencial Para a Promoção e Revitalização do Setor Industrial – O Caso da Empresa Bansa de Pneus. Governo de Gana.

Amanor, Kojo S. (1999) *Global Restructuring and Land Rights in Ghana: Forest Food Chains, Timber and Rural Livelihoods*. Uppsala: Instituto Escandinavo de Estudos Africanos.

Amanor, Kojo S. (2006) "Customary Land, Mobile Labor and Alienation in the Eastern Region of Ghana". In: R. Kuba e C. Lenz (eds.) *Land and the Politics of Belonging in West Africa*. Leiden e Boston: Brill, p. 137-160.

Amenumey, D. E. K. (1989) *The Ewe Unification Movement: A Political History*. Acra: Ghana Universities Press.

Amin, Samir (1974) *Accumulation on a World Scale: A Critique of the Theory of Underdevelopment* (trad. Brian Pearce). Nova York: Monthly Review Press, Vol. 17 (1).

Amin, Samir (1993) *Itinéraire Intellectuel*. Paris: L'Harmattan.

---

Amissah, A. N. E. (1982) *Criminal Procedure in Ghana*. Acra: Sedco Publishing Limited.

Amoaku, William K. (1971) *African Songs and Rhythms for Children: A Selection From Ghana*. Mainz: Schott.

Amonoo-Lartson, R. (ed.) (1987) *Use of Herbal Medicines in Primary Health Care; Proceedings of a Meeting of C.M.C.*, Lomé, Togo. Genebra: Comissão Médica do Conselho Mundial de Igrejas.

Ampadu, Nana Kwame. (1991) *Comunicação pessoal com Kwesi Yankah*. Kumasi, Gana.

Amponsah, Nicholas e Kwame Boafo-Arthur (eds.) (2003) *Ghana's Drive Towards Democratic Maturity: A Study of Grassroots Participation in the 2002 Local Government Elections in Ghana*. Acra: Uniflow Publishing.

Amsden, Alice (1989) *Asia's Next Giant: South Korea and Late Industrialisation*. Nova York: Oxford University Press.

Amselle, Jean-Loup (2005 [2003]) "The Aggrandizement of Tradition", In: Per Hernas, *The 'Traditional' and the 'Modern' in West African (Ghanaian) History: Case Studies on Co-Existence and Interaction*, Série Africana n. 7, Departamento de História, Universidade Norueguesa de Ciência e Tecnologia, Trondheim, Noruega, p. 1-8.

Amu, Ephraim (1993) *Amu Choral Works*. Acra: Waterville Publishing House.

Anafu, Moses (1973) "The Impact of British Rule on Tallensi Political Institutions, 1898-1967", *Transactions of the Historical Society of Ghana* 14(1) Junho, p. 17-30.

Anarfi, John K. e Clara K. Fayorsey (1995) "The Male Protagonists in the 'Commercialization' of Aspects of Female Life Cycle in

Ghana”. Artigo preparado para o Seminário Sobre Fertilidade e o Ciclo de Vida Masculino na Era do Declínio da Fertilidade, 13 a 16 de novembro, Zacatecas, México.

Anastasi, A. (1981) “Diverse Effects of Training on Tests of Academic Intelligence”. In: B. F. Green (ed.) *Issues in Testing: Coaching, Disclosure, and Ethnic Bias*. São Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers, p. 5-20.

Anastasi, A. (1990) “What is Test Misuse? Perspectives of a Measurement Expert”, *Proceedings of the 1989 ETS Invitational Conference*. Princeton, Nova Jersey: Educational Testing Service, p. 15-25.

Anastasi, A. (1990) *Psychological Testing*. Londres: Macmillan Publishing Company.

Anastasi, A. (1992) “What Counselors Should Know About the Use and Interpretation of Psychological Tests”, *Journal of Counseling and Development* 70(5), p. 610-615.

Anastasi, A. e S. Urbina (1997) *Psychological Testing*. 7ª Edição. Nova Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Anderson, B. (1992 [1983]) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.

Anderson, David e Richard Grove (eds.) (1987) *Conservation in Africa: People, Policies and Practice*. Cambridge University Press.

Andersson, E. (1958) “Messianic Popular Movements in the Lower Congo”, *Studia Ethnographica Usaliensia*, 14.

Andoh-Kumi, Kingsley (1997) *Language Education Policies in Ghana*. Acra: CRIGLE.



- Andreff, W. (1984) "The International Centralisation of Capital and The Reordering of World Capitalism" *Capital & Class* 22 Primavera, p. 59-80.
- Angmor, Charles (1996) *Contemporary Literature in Ghana 1911-1978*. Acra: Woeli.
- Ani, Marimba (1994) *The Cultural Structuring of Thought*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.
- Ankra, E. A. Nee-Adjabeng (1966) *Agwaseô Wiemôî kê Abâi Komâi*. Acra: Gabinete de Línguas de Gana.
- Anku, Willie (1992) *Structural Set Analysis of African Music*, Vol. 1. Adowa. Legon (Acra): Soundstage Production.
- Anku, Willie (1993) *Structural Set Analysis of African Music*, Vol. 2: Bawa. Universidade de Gana, em Legon: Soundstage Production.
- Anku, Willie (1995) "Towards a Cross-Cultural Theory of Rhythm in African Drumming". In: Cynthia Tse Kimberlin e Akin Euba (eds.), *Intercultural Music*, Vol. I. Londres: Centro de Artes Musicais Interculturais e Bayreuth: Breitlinger, p. 167-202.
- Anku, Willie (1997) "Principles of Rhythm Integration in African Drumming", *Black Music Research Journal* 17 (2), p. 211-238.
- Anku, Willie (2000) "Circles and Time", *Music Theory Online* 6. <[www.smt.ucsb.edu/mtto/issues/mtto.00.6.1/anku.html](http://www.smt.ucsb.edu/mtto/issues/mtto.00.6.1/anku.html)>
- Anonymous (2000) "Ancient Manuscripts Found in Niger", Panafrican News Agency, 19 de outubro <<http://allafrica.com>>.
- Anonymous (2004) "Ancient Manuscripts From the Desert Libraries of Timbuktu", <<http://www.loc.gov/exhibits/mali/mali/>>.

Anquandah, J. (1982) *Rediscovering Ghana's Past*. Londres: Clarendon Press.

Ansah, Paul A. V. (1974) "Black Awareness in African Poetry in English", *Legon Journal of the Humanities* 1, p. 35-53.

Ansah, Paul A. V. (1996a) "Mr. President, Please Respect the Constitution or Get Out". In: Audrey Gadzekpo, Kwame Karikari e Kwesi Yankah (eds.), *Going to Town: The Writings of P. A. V. Ansah*. Acra: Ghana Universities Press.

Ansah, Paul A. V. (1996b) "When Will Ghana's Fourth Republic Begin?". In: Audrey Gadzekpo, Kwame Karikari e Kwesi Yankah (eds.) *Going to Town: The Writings of P. A. V. Ansah*. Acra: Ghana Universities Press.

Ansre, Gilbert (ed.) (1997) *The Evangelical Presbyterian Church: 150 Years of Evangelization and Development, 1847-1997*. Ho, Gana: Igreja Presbiteriana Evangélica.

Anyidoho, Akosua (1994) "Tradition and Innovation in Nnwonkoro: An Akan Female Verbal Genre", *Research in African Literatures* 25(3), p. 142-159.

Anyidoho, Akosua (1995) "Stylistic Features of Nnwonkoro: An Akan Female Verbal Genre", *Text: An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, 15 (2), p. 317-336.

Anyidoho, Kofi (1983a) "Death and Burial of the Dead: Ewe Funeral Folklore". Dissertação de mestrado, Instituto de Folclore, Bloomington: Universidade de Indiana.

Anyidoho, Kofi (1983b) "Oral Poetics and Traditions of Verbal Art in Africa". Tese de doutorado, Programa de Literatura Comparativa, Universidade do Texas, em Austin.

Anyidoho, Kofi (1988 [1982]) “Kofi Awoonor and the Ewe Tradition of Songs of Abuse (Halo)”. In: Richard Priebe (ed.) *Ghanaian Literatures*. Nova York: Greenwood Press. Reproduzido a partir de Lemuel A. Johnson, Bernadette Cailler, Russell Hamilton Mildred Hill-Lubin (eds.) (1982) *Toward Defining The African Aesthetic*. Edição Especial da Associação de Literatura Africana, p. 17-29.

Anyidoho, Kofi (1992a) “Kofi Awoonor”. In: Bernth Lindfors e Reinhard Sander (eds.) *Twentieth Century Caribbean and Black African Writers: Dictionary of Literary Biography*, Vol. 117. Detroit, Michigan: Gale Research Co., p. 77-92.

Anyidoho, Kofi (1992b) “Literature and African Identity: The Example of Ayi Kwei Armah”, . In: Derek Wright (ed.) *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington, D. C.: Three Continents Press, p. 34-37.

Anyidoho, Kofi (1993) *Ancestral Logic and Caribbean Blues*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Anyidoho, Kofi e James Gibbs (eds.) (2000a) *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theater and Film*. Matatu Journal for African Culture and Society 21/22. Amsterdã e Atlanta, Geórgia: Editions Rodopi.

Anyidoho, Kofi (2000b) “Dr. Efua Sutherland: A Biographical Sketch”, *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theatre and Film*. (editores) Kofi Anyidoho e James Gibbs. Matatu Journal for African Culture and Society 21/22. Amsterdã e Atlanta, Geórgia: Editions Rodopi, p. 76-123.

Anyidoho, Kofi e Abena P. Busia, Anne Adams (eds.) (1999) *Beyond Survival: African Literature and the Search for New Life*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Anyidoho, Kofi e Abioseh M. Porter, Daniel Racine, Janice Spleth (eds.) (1985), *Interdisciplinary Dimensions of African Literature*. Artigos Selecionados da Conferência Anual de 1982 da Associação de Literatura Africana. Washington DC: Three Continents Press.

Anyidoho, Nana Akua (2005) *Making Sense of Development Policy: A Study of a Poverty Reduction Project in the Afram Plains of Ghana*. Tese de doutorado, Programa de Desenvolvimento Humano e Política Social, Faculdade de Educação e Política Social, Universidade Northwestern, Evanston, Illinois.

Anyimadu, Amos (ed.) (1994) *Intellectual Freedom in Ghana*. Acra: Anansesem Publications.

Apffel Marglin, Frederique e Stephen Marglin (eds.) (1990) *Dominating Knowledge: Development, Culture, and Resistance*. Oxford: Clarendon Press.

Appadurai, Arjun (1993) "Consumption, Duration, and History", *Stanford Literature Review* 10 (1-2), P. 11-33.

Appadurai, Arjun (1994 [1990]) "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". In: Mike Featherstone (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: Sage Publications, p. 295-310.

Appadurai, Arjun (2003 [1996]) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appiah, Anthony Kwame (1992) *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Nova York: Oxford University Press.

Appiah, Anthony Kwame and Amy Gutmann (1996 [1992]) *Color Conscious: The Political Morality of Race*. Princeton University Press.

Appiah, Kwame Anthony (1992) *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. Nova York: Oxford University Press.

Appiah-Kubi, K. (1981) *Man Cures, God Heals: Religion and Medical Practice Among the Akans of Ghana*. Nova York: Friendship Press.

Apter, David E. (1963) *Ghana in Transition*. Nova York: Athenaeum Publishers. Originalmente publicado como *The Gold Coast in Transition* (1955). Nova Jersey: Princeton University Press.

Apter, David E. (1965) *The Politics of Modernization*. Illinois: Chicago University Press.

Apter, David E. e Carl G. Rosberg (eds) (1994) *Political Development and the New Realism in Sub-Saharan Africa*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Apthorpe, Raymond (1986) "Development Policy Discourse", *Public Administration and Development* 6, p. 377-89.

Apusigah, Agnes A. (2002) "Sacrificing Social Justice For Economic Growth: A Problem of World Bank/IMF Reforms in Ghana", *Studies in National and International Development*. Disponível on-line: <[www.snid.com/Archives](http://www.snid.com/Archives)>.

Apusigah, Agnes A. (2003) "Empowering Ghanaian Women For Community Development: Revisiting the Two Imperatives of the Practical and Strategic", *Ghana Journal of Development Studies* 1, p. 4-24.

Arbitol, Michel (1979) *Tombouctou et les Arma. De le Conquête Marocaine du Soudan Nigérien em 1591 à l'Hégémonie de l'Empire Peul du Macina en 1833*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.

Arbitol, Michel (1992) "The End of the Songhay Empire". In: B. A. Ogot *UNESCO General History of Africa-IV. Africa From*

*the Sixteenth to the Eighteenth Century*. Berkeley: University of California Press, p. 300-326.

Arbitol, Michel (trad.) (1982) *Tombouctou au Milieu du XVIIIe Siècle d'Après la Chronique de Mawlay al-Qasim B. Mawlay Sulayman*. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose.

Ardayfio-Schandorf, Elizabeth (1990) *Women in Ghana: An Annotated Bibliography*. Acra: Woeli Publishing.

Arendt, Hannah (1951) *The Origins of Totalitarianism*. Nova York: Harcourt, Brace & World.

Arendt, Hannah (1958) *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Arendt, Hannah (1970) *On Violence*. Nova York: Harcourt, Brace e Co.

Arendt, Hannah (1973) *The Origins of Totalitarianism*. San Diego: Harcourt Brace and Company.

Arhin, Kwame (2000) *The Political Systems of Ghana*. Acra: Sociedade Histórica de Gana Sob o Comitê da Universidade Norueguesa Para Pesquisa e Educação (NUFU).

Arhin, Kwame (ed.) (1991) *The Life and Works of Kwame Nkrumah*. Acra: Sedco.

Arhin, Kwame (ed.) (1991) *The Life and Works of Kwame Nkrumah*. Acra: Sedco.

Arhin, Kwame Brimpong (1979) *West African Traders in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Londres: Longman.

Arikpo, Okoi (1967) *The Development of Modern Nigeria*. Baltimore: Penguin Books.

Arkhurst, Sandy (1994) “The Community Theatre Project: A Rethink”, *School of Performing Arts Newsletter* (Legon) Volume 2 (abril-junho), p. 4-6.

Armah, Ayi Kwei (1969) *Fragments*. Londres: Heinemann.

Armah, Ayi Kwei (1972) *Why Are We So Blest?* Nova York: Doubleday.

Armah, Ayi Kwei (1973) *Two Thousand Seasons*. Londres: Heinemann.

Armah, Ayi Kwei (1988 [1968]) *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. Oxford: Heinemann Educational. Boston: Houghton Mifflin.

Armah, Ayi Kwei (1995) *Osiris Rising: A Novel of Africa Past, Present and Future*. Popenguine, Senegal: Per Ankh.

Armattoe, Raphael E. G. (1973) “A Letter to an African Poet in 5000 A. D.”. In: Raphael E.G. Armattoe (ed.) *Between the Forest and the Sea & Deep Down the Blackman’s Mind*. Nendeln: Kraus.

Arnason, J. P. (1994 [1990]) “Nationalism, Globalization and Modernity”. In: Mike Featherstone (ed.) *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. Londres: Sage Publications.

Arndt, H. W. (1978) *Economic Development: The History of an Idea*. Illinois: University of Chicago Press.

Arnott, P. D. (1959) *An Introduction to the Greek Theatre*. Londres: Macmillan.

Arom, Simha (1976) “The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies”, *Ethnomusicology*, 3, p. 483-498.

Arom, Simha (1991 [1985]) *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology* (trads. Martin Thom, Barbara Tuckett e Raymond Boyd). Cambridge: University Press.

Aron, R. (1962) *Dix-Huit Leçons Sur la Societé Industrielle*. Paris: Gallimard.

Arrighi, Emmanuel (1972) *Unequal Exchange, A Study of the Imperialism of Trade*. Londres: Monthly Review Press.

Artaud, Antonin (1959) *The Theatre and Its Double*. Nova York: Grove Press.

Artiges, A. (1991) "What are the Legal Requirements for the Use of Phytopharmaceutical Drugs in France?" *Journal of Ethnopharmacology* 32, Special Issue. Procedimentos do Primeiro Congresso Internacional de Etnofarmacologia, Estrasburgo, França, 5 a 9 de junho, 1990, Irlanda: Elsevier Scientific Publishers Ltd.

Aryeetey, Ernest e Augustine K. Fosu (n.d.) *Economic Growth in Ghana: 1960-2000* (Mimeo.) Legon: Instituto de Pesquisa Estatística, Social e Econômica (ISSER).

Aryeetey, Ernest e Joseph R.A. Ayee, Kwame Ninsin, Dzodzi Tsikata (2007) *The Politics of Land Tenure Reform in Ghana: From the Crown Lands Bills to the Land Administration Project*. Publicações Técnicas n. 71. Legon: Instituto de Pesquisa Estatística, Social e Econômica (ISSER).

Aryene, P. K. (1974) "Chieftaincy Among the Dagaba", Monografia de graduação (Honra), Departamento de História, Universidade de Gana, em Legon.

Asad, Talal (ed.) (1973) *Anthropology and the Colonial Encounter*. Londres: Ithaca Press.

Asare, Yaw (1991) *Ananse in the Land of Idiots* (produzido, mas não publicado).

Asare, Yaw (1999) *Desert Dreams* (produzido, mas não publicado).



---

Asenso-Okyere, W.K. e K. Yahaya, F.A. Asante (1997) "International Trade and Payments Development: Policies and Options". In: V. K. Nyanteng (ed.) *Policies and Options for Ghanaian Development*, 2ª ed. Acra: The Instituto de Pesquisa Estatística, Social e Econômica (ISSER), p. 4-24.

*Ashanti Stool Histories* (1976) Volumes 1 e 11. Instituto de Estudos Africanos, Universidade de Gana, em Legon.

Ashcroft, Bill e Gareth Griffiths, Helen Tiffin (1989) *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge.

Ashfort, Adam (2005) *Witchcraft, Violence, and Democracy in South Africa*. Illinois: University of Chicago Press.

Ashworth, Andrew e Michael Hough (1996) "Sentencing and the Climate of Opinion", *Criminal Law Review*, p. 776-787.

Asiedu, Awo (2001) "Interview with Mohamed Ben-Abdallah". In: Martin Banham, James Gibbs e Femi Osofisan (eds.) *African Theatre: Playwrights and Politics*. Oxford: James Currey, p. 95-106.

Asihene, V. (1980) *The Apoo Festival*. Acra: Ghana Publishing Corporation.

Askew, Kelly e Richard R. Wilk (eds.) (2002) *Anthropology of Media: A Reader*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Assimeng, Max (1975) "Methodological Africanism", *Conch* 7 (1 & 2), p. 54-79.

Assimeng, Max (1989) "The Influence of Neo-Marxism on the Social Systems of West African States", *Sub-Saharan Africa Forum*, No. 1, p. 1-25.

Assimeng, Max (1989) *Religion and Social Change in West Africa*, Acra: Ghana Universities Press.

Association for Progressive Communications (2003) *The Year Technology Policy Became Social Policy*. Relatório Annual Montevideú, Uruguai. <[www.apc.org/english/news/index.shtml? x=28269](http://www.apc.org/english/news/index.shtml?x=28269)>.

Attfield, Robert e Susanne Gibson (1996) "Ethics". In: Michael Payne (ed.) *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell.

Attoh Ahuma e Rev. Samuel Richard Brew (1970 [1911]) *The Gold Coast Nation and National Consciousness*. Reproduzido Pela Biblioteca Moderna Africana. Londres: Frank Cass Publishers.

Auerbach, Erich (1965) *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Princeton University Press.

Austen, Ralph (1993) "Africanist' Historiography and its Critics: Can There Be an Autonomous African History?". In: Toyin Falola (ed.) *African Historiography: Essays in Honour of Jacob Ade Ajayi*. Harlow, Reino Unido: Longman, p. 203 a 217.

Austin, Dennis (1975) "Introduction" in *Politicians and Soldiers in Ghana* (eds) Dennis Austin e Robin Luckham. Londres: Frank Cass.

Austin, Gareth (1984) *The Growth of Cocoa Farming in South Ashanti, 1896-1914*. Tese de doutorado, Universidade de Birmingham.

Austin, J. L. (1975) *How To Do Things With Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Avorgbedor, Daniel K. (2001) "Pan-African Orchestra". In: Stanley Sadie e John Tyrell (eds.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 19. Nova York: Macmillan, p. 23-24.

- Awedoba, A. K. (2002) *Studies in Kasem Phonetics and Phonology*. Monógrafos da Língua n. 5, Legon: Universidade de Gana.
- Awedoba, A. K. (2000) *An Introduction to Kasena Society and Culture Through Their Proverbs*. Lanham, Nova York: Oxford University Press.
- Awolowo, Obafemi (1966) *Thoughts on Nigerian Constitution*. Ibadan: Oxford University Press.
- Awoonor, Kofi (1971) *This Earth, My Brother*. Garden City, Nova York: Doubleday.
- Awoonor, Kofi (1974) *Guardians of the Sacred Word: Ewe Poetry*. Nova York: Nok Publishers.
- Awoonor, Kofi (1975) *The Breast of the Earth*. Garden City, Nova York: Anchor Press/Doubleday.
- Awoonor, Kofi (1978) *The House by the Sea*. Greenfield Center: Greenfield Review Press.
- Awoonor, Kofi (1992) *Comes the Voyager at Last*. Trenton: Nova Jersey: Africa World Press.
- Ayee, J. R. A. (1991) "The District Assemblies, Local Government and Participation". In: K. A. Ninsin e F. K. Drah (eds.) *Ghana's Transition to Constitutional Rule*. Acra: Ghana Universities Press.
- Ayee, J. R. A. (ed.) (2001) *Deepening Democracy in Ghana: Politics of the 2000 Elections*. Acra: Freedom Publications.
- Azikiwe, Nnamdi (1968 [1937]) *Renascent Africa*. Acra: Ziks Press e Londres: Frank Cass & Co.
- Azumah, Shon (1997) "Speech Accommodation and Japanese Emperor Hirohito", *Discourse and Society* 8(2), p. 189-202.

Azuntaba, J. (1994) "The History of Navrongo District From the Earliest Times to 1950". Monografia de graduação. Universidade da Costa do Cabo.

Azuonye, Chukwuma (1995) "Ìgbò Énwè Ézè: Monarchical Power Versus Democratic Values in Igbo Oral Narratives". In: Graham Furniss e Liz Gunner (eds.) *Power, Marginality and African Oral Literature*. Cambridge University Press, p. 65 a 82.

Ba, Mariama (1981) *Une Si Long Lettre (So Long a Letter)*. Trad. Modupé Bodé-Thomas. Londres: Heinemann.

Ba, Sylvia Washington (1973) *The Concept of Negritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor*. Princeton University Press.

Baah-Nuakoh, A. (1997) *Studies on the Ghanaian Economy: The Pre-Revolutionary Years*, Vol.1. Acra: Ghana Universities Press.

Baah-Wiredu, K. (2005) *The Budget Statement and Economic Policy. Statement for 2006 Financial Year Presented to Parliament*. Documento inédito.

Babha, Homi K. (1990) "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". In: Homi K. Bhabha (ed.) *Nation and Narration*. Londres and Nova York: Routledge.

Bacellar, H., A. Munoz, E. N. Miller *et al.* (1994) "Temporal Trends in the Incidence of HIV-1-Related Neurologic Diseases: Multicenter AIDS Cohort Study, 1985-1992", *Neurology* 44, p. 1892-1900.

Bachrach, J. (2002) "Tricks For Treats: Shocking Confessions of Shameless Women: Free Clothes, Free Jewels, Free Lipo", *Allure*, julho, p. 144-147, 152, 154.

Badejo, Diedre L. (1989) "The Goddess Osun as a Paradigm for African Feminist Criticism", *Sage: A Scholarly Journal on Black Women*, Verão 6 (1), p. 27-32.

---

Badie, Bertrand e Marie Claude Smouts (1992) *Le Retourment du Monde: Sociologie de la Scène Internationale*. Paris: Presses de la Fondation des Sciences Politiques.

Badiou, Alain (2001 [1998]) *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Trad. Peter Hallward. Londres: Verso.

Baeta, C. C. (1962) *Prophetism in Ghana*. Londres: Students Movement Press.

Bakhtin, M. M. (1981) "Discourse in the Novel". In: Michael Holquist (ed.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.

Balagna, Pauli-Josette (1999) "Mauretanie: Manuscrits Arabo-Islamiques Catalogues", *La Nouvelle Revue Anthropologique*, p. 64-71.

Baldwin, R. E. e G. M. Meier (1957) *Economic Development: Theory, History, Policy*, Nova York: Wiley.

Ball, Stephen J. (1993) "What is Policy? Texts, Trajectories and Toolboxes," *Discourse* 13 (2), p. 9-17.

Ball, Stephen J. (1994) *Education Reform: A critical Post-Structural Approach*. Buckingham: Open University Press.

Bame, Kwabena N. (1969) "Contemporary Comic Plays in Ghana: A Study on Innovation and Diffusion and the Social Function of an Art-form". Dissertação de mestrado, Faculdade de Estudos de Pós-Graduação, Universidade de Ontário Ocidental, Canadá.

Bame, Kwabena N. (1985) *Come to Laugh: African Traditional Theatre In Ghana*. Nova York: Lilian Barber Press.

Bamgbose, Ayo (2000) *Language and Exclusion: The Consequences of Language Policies in Africa*. Cambridge University Press.

Bamyeh, Muhammed A. (1999) *The Social Origins of Islam. Mind, Economy, Discourse*. And Minneapolis: University of Minnesota Press.

Banfield, Edward C. (1967 [1958]) *The Moral Basis of A Backward Society*. Nova York: Free Press.

Bangura, Yusuf (2006) "Introduction: Ethnic Inequalities and Public Sector Governance", in *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance*, UNRISD (ed.) Y. Bangura. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 1 a 28.

Bangura, Yusuf (ed.) (2006) *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance*, Instituto de Pesquisa das Nações Unidas para Desenvolvimento Social (UNRISD) Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Banham, Martin e James Gibbs, Femi Osofisan (editores) (2001) *African Theatre: Playwrights and Politics*. Oxford: Currey.

Bankole, Akinrinola e Alex C. Ezeh (1997) "Unmet Need For Couples: A Conceptual Framework and Evaluation With Recent DHS Data". Artigo apresentado na Reunião Anual de 1997 da Associação de População da América, de 27 a 29 de março, em Washington, DC.

Bannon, A. e E. Miguel, D. N. Posner (2004) "Sources of Ethnic Identification in Africa", *Afrobarometer Working Paper* n. 44.

Baran, P.A. (1957) *The Political Economy of Growth*. Nova York: Monthly Review Inc.

- 
- Barber Karin e E. John Collins, Alain Ricard (1997) *West African Popular Theatre*. Bloomington: Indiana University Press e Londres: James Currey Press.
- Barber, Karin (1987) “Popular Arts in Africa”, in *African Studies Review* 30(3) setembro: 1 a 78.
- Barber, Karin (1997) “Preliminary Notes on Audiences in Africa”, in *Africa* 67(3): 347 a 362.
- Barber, Karin e P.F. de Moraes Farias (eds) (1989) *Discourse and Its Disguises: The Interpretation of African Oral Texts*. Birmingham: Centro de Estudos da África Ocidental.
- Barbot, J. (1732 [1746]) *A Description of the Coasts of North and South Guinea*. Londres: Churchill’s Voyages and Travels.
- Bardhan, Pranab (1993) “Economics of Development and the Development of Economics”, *Journal of Economic Perspectives* 7:129 a 142.
- Barendse, R.J. (2002) *The Arabian Seas. The Indian Ocean World of the Seventeenth Century*. Londres: M.E. Sharpe.
- Barkan, Joel (1994) “Resurrecting Modernization Theory and the Emergence of Civil Society in Kenya and Nigeria”, in *Political Development and the New Realism in Sub-Saharan Africa* (eds) David Apter e Carl Rosberg. Charlottesville: University Press of Virginia, p. 87 a 116.
- Barker, Peter (1986) *Peoples, Languages, and Religion in Northern Ghana: A Preliminary Report*. Comitê de Evangelismo de Gana, Acra: Asempa.
- Barnett, T. e P. Blaikie (1992) *AIDS in Africa: Its Present and Future Impact*. Nova York: Guildord Press.

Barre, Raymond (1958) “Le Développement Économique. Analyse et Politique”, *Cahiers de l'INSE AA Série F*, n. 11.

Barrett, David (1968) *Schism and Renewal in Africa*. Nairóbi: Oxford University Press.

Barry, Boubakar (1971) “La Guerre des Marabouts dans la Region de Fleuve Senegal de 1673 a 1677”, *Bulletin de l'Institut Fondamental Afrique Noire* 33, Série B(3): 564 a 589.

Bataille, Georges (1973 [1957]) *Literature and Evil*. Alastair Hamilton (trad). Londres: Calder & Boyars Ltd.

Bates, Robert (1991) “A Critique by Political Scientists,” in *Politics and Policy Making in Developing Countries: Perspectives on the New Political Economy* (ed.) G.M. Meier. San Francisco: ICS Press, p. 261 a 276.

Bates, Robert H., V. Y. Mudimbe e Jean O'Barr (editores) (1993) *Africa and The Disciplines: The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. University of Chicago Press.

Batran, 'Abdul-'Aziz 'Abdulla (1974) “The Qadiriyya-Mukhtariyya Brotherhood in West Africa: The Concept of Tasawwuf in the Writings of Sidi al-Mukhtar al-Kunti (1729-1811)”, *Transafrican Journal of History* 4 (1 e 2): 41 a 70.

Batran, 'Abdul-'Aziz' Abdulla (1984) *Islam and Revolution in Africa*. Brattleboro, Vermont: Amana Books.

Bauer, P.T. (1972) *Dissent on Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Bauer, P.T. (1984) “Remembrances of Studies Past: Retracing First Steps”, in *Pioneers in Development* (eds) Gerald Meier e Dudley Seers. Nova York: Oxford University Press, p. 27 a 43.



Bauman, Richard e Charles Briggs (1990) “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, *Annual Review of Anthropology* 19: 59 a 88.

Bauman, Richard e Charles Briggs (1993) “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”, *Annual Review of Anthropology* 19: 59 a 88.

Bayart, Jean-Francois (1986) “Civil Society in Africa: Reflections on the limits of Power” in *Political Domination in Africa* (ed.) P. Chabal. Cambridge University Press, p. 109 a 125

Bayart, Jean-Francois (1995 [1993]) *The State in Africa. The Politics of the Belly*. Londres: Longman. Tradução em inglês de *L'État en Afrique: La Politique du Ventre* (1989).

Bayart, Jean-Francois e Achille Mbembe, C. Toulabor (1992) *La Politique Par la Bas en Afrique Noire*. Paris: Karhala.

Bayley, C.A. (2004) *The Birth of the Modern World 1780-1914*. Oxford: Blackwell.

Bazin, Jean (1975) “Guerre et Servitude a Segou” in *L'Esclavage en Afrique Précoloniale*. Apresentado por Claude Meillassoux. Paris: François Maspero, p. 135 a 181.

Bean, R.B. (1906) “Some Racial Peculiarities of the Negro Brain,” *American Journal of Anatomy* 5: 324 a 342.

Beckerman, Gal (2006) “Harper’s Races Right Over the Edge of a Cliff,” *Columbia Journalism Review*, 8 de março. Disponível em: <[http://www.cjr.org/behind\\_the\\_news/harpers\\_races\\_right\\_over\\_the\\_e.php?page=1](http://www.cjr.org/behind_the_news/harpers_races_right_over_the_e.php?page=1)>.

Beckman, Bjorn (1976) *Organizing the Farmers: Cocoa Politics and National Development in Ghana*. Uppsala: Instituto Escandinavo de Estudos Africanos.

Bediako, Kwame (1995) *Christianity in Africa*. Nova York; Orbit Books

Bedri, K.I. and P.E. Starrat (1947-77) *Taj al-Dion Fi ma yajib 'ala l-muluk*, "The Crown of Religion Concerning the Obligation of Princes," *Kano Studies*, 1/2, p. 15-28.

Beecham, John (1835) *Ashantee and the Gold Coast*. Londres: Mason.

Beetham, Margaret (1996) *A Magazine of Her Own? Domesticity and Desire in the Woman's Magazine: 1800-1914*. Londres: Routledge.

Beidelman, Thomas O. (1974) *A Bibliography of the Writings of E. E. Evans-Pritchard*. Londres: Tavistock.

Beier, Ulli (editor) (1979 [1967]) *Introduction to African Literature: An Anthology of Critical Writing from 'Black Orpheus'*. Londres: Longman, Pearson Educational Ltd.

Beier, Ulli e Gerald Moore (editores) (1998) *The Penguin Book of Modern African Poetry*. Londres: Penguin Twentieth Century Classics.

Beinart, William (1984) "Soil Erosion, Conservationism and Ideas about Development: A Southern African Exploration, 1900-1960", *Journal of Southern African Studies* 11: 52 a 83.

Beisel, Nicola e T. Kay (2004) "Abortion, Race, and Gender in Nineteenth-Century America", in *American Sociological Review* 69: 495-518.

Bemile S. K. (1983) *Dagara Stories*. Editions Bantoues: ns. 3, 7, 14, 20 e 30. Heidelberg: Kavouvou Verlag.

Ben Abdallah, Mohammed (1980) “Kings, Warriors, Slaves...! A Dramatic Trilogy”. Tese de doutorado, Universidade do Texas, em Austin.

Ben-Abdallah, Mohammed (1987) *The Trial of Mallam Ilya and Other Plays*. Acra: Woeli.

Ben-Abdallah, Mohammed (1989) *The Fall of Kumbi and Other Plays*. Acra: Woeli.

Ben-Abdallah, Mohammed (1993) *The Land of a Million Magicians*. Acra: Woeli.

Ben-Abdallah, Mohammed (2003) *Song of the Pharaoh*, trecho produzido. [Veja o capítulo 75 desta antologia].

Bencherifa, M. (1991) *Ibrahim al-Kanemi [d. 609/1212-13], Figure Illustre Dans les Relations Culturelles Entre le Maroc et Bilad al-Sudan*, Rabat: Instituto de Estudos Africanos.

Bendix, Reinhard (1969) *Nation-Building and Citizenship*. Nova York: Doubleday.

Benezet (1986) *Africanische Theologie in Threm Gesellschaftlichen Kontext*. Dusseldorf Patmost

Bening, R. Bagulo (1973) “Indigenous Concepts of Boundaries and Significance of Administrative Stations and Boundaries in Northern Ghana”, *Bulletin of the Ghana Geographical Association* 15: 7 a 20.

Benneh, G., e G.T. Agyepong, J.A. Allotey (1990) *Land Degradation in Ghana*. May. Londres: Secretariado da Commonwealth.

Benot, Yves (1972) *Idéologies des Indépendances Africaines*. Paris: Maspero, Cahiers Libres, p. 234 a 235.

Benson Rubasana, Walter (ed.) (1906) *Zemk' Inkomo Magwalandini* (The Cattle are Departing, You Cowards). Alice, Eastern Cape: Lovedale Press.

Benson, E. (2003) "Intelligence Across Cultures", *Monitor Staff*, fevereiro, Vol. 34 (2).

Benson, N. e S. Gurney, J. Harrison, R. Rimmershaw (1993) "The Place of Academic Writing in Whole Life Writing: A Case Study of Three University Students", in *Language and Education* 7(1): 1 a 20.

Bentwich, Z. e A Kalinkovich, Z. Weisman (1995) "Immune Activation is a Dominant Factor in the Pathogenesis of African AIDS", *Immunology Today* 16 (4): 187 a 191.

Bergmann, Frithjof (1975) "On the Inadequacies of Functionalism", *Michigan Discussions in Anthropology* 1 (1): 3 a 23.

Berkeley, Bill (2001) *The Graves Are Not Yet Full: Race, Tribe and Power in the Heart of Africa*. Nova York: Basic Books.

Berman, Bruce and John Lonsdale (1992) *Unhappy Valley*. Londres: James Curry.

Berman, Paul (1978) The Study of Macro and Micro Implementation. *Public Policy* 26 (2): 165 a 179.

Bernal, Martin (1987) *Black Athena*. Nova Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press.

Bernstein, Richard J. (1998) *Freud and the Legacy of Moses*. Cambridge University Press.

Berry, J.W. (1971) "Ecological and Cultural Factors in Spatial Perceptual Development", *Canadian Journal of Behavioral Science* 3: 324 a 336.

- Berry, Sara S. (2001) *Chiefs Know Their Boundaries: Essays on Property, Power, and the Past in Asante, 1896-1996*. Oxford: James Currey.
- Betts, Raymond F. (ed.) (1971) *The Ideology of Blackness*. Lexington, Massachusetts: D.C. Heath & Co.
- Bhatnager, Rahimi e Lola Chatterjee, Rajeshwari Sunder Rajan (1990). “The PostColonial Critic”, (Entrevista com Gayatri Spivak), in *The Post-Colonial Critics Interviews, Strategies, Dialogues* (ed.) Sarah Harasym. Londres: Routledge.
- Biersteker, Thomas J. (1993) “Evolving Perspectives on International Political Economy: Twentieth Century Contexts and Discontinuities”, *International Political Science Review* 14: 7 a 33.
- Biggs, Stephen D. (1990) “A Multiple Source of Innovation Model of Agricultural Research and Technology Production”, *World Development* 18: 1481 a 1499.
- Biko, Steve (1978) *I Write What I Like*. Londres: The Bowerdean Press.
- Birar, A.D.H. (1962) “The Arabic Literature of Nigeria to 1804: A Provisional Account,” *Bulletin of the School of the School of Oriental and African Studies*, XXV: 104 a 108.
- Birmingham, D. et al. (1966) *A Study of Contemporary Ghana*, Vol.1 “The Ghana Economy”. Londres: George Allen & Unwin.
- Birn, Anne-Emmanuelle (1992) “The Rockefeller Foundation in Mexico”. Artigo para uma conferência sobre saúde e sociedade em áreas em desenvolvimento.
- Bischoff, Peter (1996) *Listen to the Silence: African Cross Rhythms as Seen Through Ghanaian Music*. Princeton, Nova Jersey: Filmes para as Humanidades e Ciências.

Bivar, A.D.H. (1968) "The Arabic Calligraphy of Nigeria," *African Language Review* 7: 3 a 15. Black, Max (1979) "More About Metaphor" in *Metaphor and Thought* (ed.) A. Ortony. Cambridge University Press.

Black, Max (1979) "More About Metaphor", in *Metaphor and Thought* (ed.) A. Ortony. Cambridge University Press.

Blacking, John (1955) "Some Notes on a Theory of Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel", in *African Music* 1: 12-20.

Blacking, John (1967) *Venda Children's Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Joanesburgo: Witwatersrand University Press.

Blacking, John (1973) *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Blacking, John (1981) "The Problem of 'Ethnic' Perceptions in the Semiotics of Music", in *The Sign in Music and Literature* (ed.) Wendy Steiner. Austin: Universidade do Texas, p. 184 a 194.

Blacking, John (1995) *Music, Culture and Experience*. University of Chicago Press.

Blake, J. W. (1937) *European Beginnings in West Africa 1454-1578: A Survey of the First Century of White Enterprise in West Africa*. Londres: Longmans, Green and Co.

Blanchard, Ian (n.d.) "African Gold and European Specie Markets, c. 1300-c. 1800". Universidade de Edimburgo e Universidade da Europa Central, Budapeste.

Blanchot, Maurice (1983) *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Editions de Minuit.

- 
- Blau, Peter (1964) *Exchange and Power in Social Life*. Nova York: John Wiley.
- Bloch, Maurice (1985) *Marxism and Anthropology: The History of a Relationship*. Oxford University Press.
- Block, Ned (1996) “How Heritability Misleads About Race” *The Boston Review* 20 (6) janeiro: 30 a 35.
- Block, Ned and Gerald Dworkin (eds) (1976) *The IQ Controversy: Critical Readings*. Nova York: Pantheon.
- Blood, Robert O. Jr. e D. M. Wolfe (1960) *Husband and Wives, the Dynamics of Married Living*. Nova York: The Free Press.
- Bloom, Harold (1975) *A Map of Misreading*. Nova York: Oxford University Press.
- Blum Stephen (1991) “European Musical Terminology and the Music of Africa” in *Comparative Musicology and Anthropology of Music* (editores.) Bruno Nettles e Philip Bohlman. University of Chicago Press, p. 3 a 36.
- Blumer, Herbert (1969) *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Boadi, Lawrence A. (1971) “Education and the Role of English in Ghana”, in *The English Language in West Africa* (ed.) John Spencer. Londres: Longman.
- Boadi, Lawrence A. (1976) “Mother Tongue Education in Ghana”, in *Mother Tongue Education, the West African Experience* (ed.) Ayo Bamgbose. Nova York: Hodder and Stoughton.
- Boafo Akuffo, Ôkyeame (1988) Oral Presentation at the National Conference on Oral Literature. Legon: Universidade de Gana.

Boafo-Arthur, K. (1994) "The Impact of Political Challenges of Intellectual Freedom in Ghana". In: *Intellectual Freedom in Ghana* (ed.) Amos Anyimadu.

Boahen, A. Adu (1964) *Britain, the Sahara and the Western Sudan 1788-1861*. Oxford: Clarendon Press.

Boahen, A. Adu (1966) "A New Look at the History of Ghana", *African Affairs* 65 (260) Julho, p. 212-222.

Boahen, A. Adu (1966) *Topics in West African History*. Londres: Longman.

Boahen, A. Adu et al. (eds) (2003) "*The History of Ashanti Kings and the Whole Country Itself*" and *Other Writings by Otumfuo, Nana Agyeman Prempeh I*. Oxford: Oxford University Press.

Boal, Augusto (1979) *Theatre of the Oppressed*. Charles A. McBride e Maria-Odilia McBride (tradutores). Nova York: Theatre Communications Group and Urizen Press.

Bobbyi, Hamid (1992) "The Ulama of Kanem-Borno: A Study of the Relations Between Scholars and State Under the Sayfawa, 1470-1808". Tese de doutorado, Universidade Northwestern.

Boeh-Ocansey, Osei (2002) "Achieving Competitive Advantage: The Challenge Presented by Ghana's Comparative Advantage in the Export of Salt", preparado para o Fórum Executivo de 2002 – Exportação de Sal de Gana.

Boeke, J.H. (1953) *Economics and Economic Policies of Dual Societies as Exemplified by Indonesia*. Nova York: Instituto de Relações Pacíficas.

Bogue, Donald (1974) "Population Perspectives: Some Views From a Sociologist", *Population Dynamic Quarterly* 29 (2): 2 a 20.



- 
- Boiral, P., e J.P. Olivier de Sardan (1985) "Introduction", in P.J. Boiral *et al.* (eds) *Paysans, Experts et Chercheurs en Afrique Noire: Sciences Sociales et Développement Rural*. Paris: Karthala, p. 7 a 23.
- Boiral, P.J. e J.F. Lanteri, J.P. Olivier de Sardan (eds) (1985) *Paysans, Experts et Chercheurs en Afrique Noire: Sciences Sociales et Développement Rural*. Paris: Karthala.
- Boiro, I. (1996) "The Guinean Land Tenure System: A Methodological Approach to Sustainable Resource Management. Case Study Kollangui-Pita (Fouta Djallon)", in *Managing Land Tenure and Resource Access in West Africa: Proceedings of a Regional Workshop Gorée, Senegal*. Londres: Institute Internacional Para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (IIED), p. 71 a 83.
- Boisson, Paul (1942) *Contribution à l'Oeuvre Africaine*. Rufisque: Imprimerie du Haut Commissariat de l'Afrique Française.
- Bongaarts, J. e P. Reining, P. Way, F. Conant (1989) "The Relationship Between Male Circumcision and HIV Infection in African Populations", *AIDS* 3(6): 373 a 377.
- Bongaarts, John (1991) "The GAP-Gap and the Unmet Need for Contraception", *Population and Development Review* 17 (2): 293 a 314.
- Bongaarts, John and J. Bruce (1995) "The Causes of Unmet Need for Contraception and the Social Context of Services", *Studies in Family Planning* 26 (2): 57 a 75.
- Bonnell, V. e L. Hunt (1999) "Introduction", in *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture* (eds) V. Bonnell e L. Hunt. Berkeley: University of California Press, p. 1 a 32.

Boone, Catherine (1994) "Trade, Taxes, and Tribute: Market Liberalizations and the New Importers in West Africa", *World Development* 22: 453 a 67.

Bosch, David J. (1991) *Transforming Mission: Paradigm Shifts in Theology of Mission*. Maryknoll, Nova York: Orbis Press.

Bose, Sugata (1997) "Instruments and Idioms of Colonial and National Development: India's Historical Experience in Comparative Perspective", in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper e Randall Packard. Berkeley: University of California Press, p. 45 a 63.

Boserup, Esther (1965) *The Conditions of Agricultural Growth*. Chicago: Aldine.

Bosman, W. (1705) *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea*. Londres: J. Knapton.

Bosman, Willem (1967 [1705]) *A New and Accurate Description of the Coast of Guinea*. Nova York: Barnes and Noble.

Botwe-Asamoah, Kwame (2004) *Kwame Nkrumah's Politico-Cultural Thought and Policies: An African-Centered Paradigm for the Second Phase of the African Revolution*. Nova York: Routledge.

Boubou, Hama e J. Ki-Zerbo (1981) "The Place of History in African Societies", *UNESCO General History of Africa* Volume 1. Londres: Heinemann, p. 65 a 76.

Boubrik, Rahal (1999) "Les Manuscrits de l'Ouest Saharien. Source d'Histoire Sociale et Intellectuelle", *La Nouvelle Revue Anthropologique*, p. 78 a 91.

Boulaga, F.E. (1984) *Christianity Without Fetishes*. Maryknoll, Nova York: Orbis Press Bourdillon, M. F. C. (2000) "Witchcraft and

Society” em *African Spirituality: Forms, Meanings, and Expressions* (ed.) Jacob K. Olupona. Nova York: Crossroad Publishing Company, p. 176 a 197.

Boulier, B. L. (1985) “Evaluating Unmet Need for Contraception: Estimates for Thirty-Six Developing Countries”, World Bank Staff Working Papers n. 678, *Population and Development Series* n. 3. Washington D.C.: World Bank.

Bourdieu, Pierre (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.

Bourdieu, Pierre (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Bourgault, Louise (1993) “Press Freedom in Africa: A Cultural Analysis”, *Communication and Inquiry* 17(2): 69 a 92.

Bowdich, T.E. (1819) *Mission From Cape Coast Castle to Ashantee*. Londres: Frank Cass.

Bowdich, Thomas (1819) *Mission From Cape Coast to Ashantee*. Londres: John Murray.

Boyce Davies, Carol (1986) “Maidens, Mistresses and Matrons: Feminine Images in Selected Soyinka Works”, in *Ngambika: Studies of Women in African Literature* (editores) Carol Boyce Davies and Anne Adams Graves. Trenton, Nova Jersey: African World Press, p. 75 a 88.

Boyce Davies, Carol and Anne Adams Graves (editores) (1986) *Ngambika: Studies of Women in African Literature*. Trenton, Nova Jersey: African World Press.

Boyce, Ronald B. e Rollin M. Perkins (1989) *Criminal Law and Procedure. Cases & Materials*, 7a edição. University Casebook Series. Westbury, Nova York: Foundations Press.

Boye, G.L. e Oku Ampofo, (1987) "The Role of Traditional Medicine in Primary Health Care in Ghana", in *Use of Herbal Medicines in Primary Health Care; Proceedings of a Meeting of C.M.C.*, Lomé, Togo, Amonoo-Lartson, R. (ed.) Genebra: Comissão Médica do Conselho Mundial de Igrejas.

Boyle, Brian A. (2003) "Issues in Antiretroviral Toxicity: When to Start?" *AIDS Read* outubro; 13(10): 459, 463 e 464, 468 e 469, 479. Disponível em: <[http://www.medscape.com/viewarticle/410363\\_print](http://www.medscape.com/viewarticle/410363_print)>.

Bozeman, A. (1976) *Conflict in Africa: Concepts and Realities*. Princeton University Press.

Bradford, Helen (1996) "Women, Gender and Colonialism: Rethinking the History of the British Cape Colony and its Frontier Zones c1806-1870", *Journal of African History* 37(3): 351 a 370.

Brady, W. (1998) "Indigenous Australian Education and Globalisation", in V.L. Masemann e A. Welch (eds) *Tradition, Modernity and Post Modernity in Comparative Education*. Amsterdam: Kluwer, p. 413 a 422.

Brandel, Rose (1961) *The Music of Central Africa: An Ethnomusicological Study*. Haia: Marinus Nijhoff.

Brandily, Monique (1997) *Introduction Aux Musiques Africaines*. Arles: Cité de la Musique/Actes Sud.

Brathwaite, Edward (1968) *Masks*. Londres: Oxford University Press.

Bratton, M. e van de Walle, N. (1994) "Neo-Patrimonial Regimes and Political Transitions in Africa" *World Politics*, Vol. 46, n. 4, p. 453 a 489

Braudel, Fernand (1980) *On History*. Illinois: University of Chicago Press.

Braudel, Fernand (1982) *The Wheels of Commerce. Civilization and Capitalism 15th -18th Century*, Vol. 2, traduzido por Sian Reynolds. Nova York: Harper & Row.

Breasted, James H. (1906) *Ancient Records of Egypt: Volume 2 The Eighteenth Dynasty*. Nova York: Charles Scribner's Sons.

Breasted, James H. (1909) *A History of Egypt*. Nova York: Charles Scribner's Sons.

Brempong, Nana Arhin (2000) "The Nature of Akan Government". *Mondes Akan — Identité et Pouvoir en Afrique Occidentale/Akan Worlds—Identity and Power in West Africa*. (editores) Pierluigi Valsecchi e Fabio Viti. Paris: L'Harmattan.

Brempong, Owusu (1978) "Attacking Deviation from Norms: Insult in Bono Society in Ghana". Dissertação de mestrado. Instituto de Folclore, Bloomington: Universidade de Indiana.

Brempong, Owusu (1984) "Akan Highlife in Ghana: Songs of Cultural Transition". Tese de doutorado, Universidade de Indiana, Bloomington.

Brempong, Owusu (2006) *Therapeutic Songs of Ghana: The Apoô*. Manuscrito inédito. Legon: Instituto de Estudos Africanos.

Brett, E.A. (1973) *Colonialism and Underdevelopment in East Africa: The Politics of Economic Change 1919-1939*. Nova York: NOK Publishers, Ltd.

Brett, Philip (1997-1998) "Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire", in *19th Century Music* 21: 149 a 176.

Brew, Kwesi (1968) "The Search", in *Shadows of Laughter*. Londres: Longman, Green.

Brew, Kwesi (1995) *Return of No Return*. Acra: Afram.

Brokensha, David W. (1966) *Social Change at Larteh, Ghana*. Oxford: Clarendon Press.

Bronowski, J. e Bruce Mazlish (1960) *The Western Intellectual Tradition*. Middlesex: Penguin.

Brown, H. Douglas (1980) *Principles of Language Learning and Teaching*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall.

Brown, Lester, R. & Wolf, Edward C. (1987) "Assessing Ecological Decline". In: L.R. Brown et al. (eds.) *State of the World* — 1986. New Delhi: Prentice-Hall.

Brown, Richard (1973) "Anthropology and Colonial Rule: The Case of Godfrey Wilson and the Rhodes-Livingstone Institute, Northern Rhodesia". In: T. Asad (ed.) *Anthropology and the Colonial Encounter*. Londres: Ithaca Press, p. 173-197.

Bruckner, Matthias (n.d.) "Der Istighraq adh-Dhimma. Ein Rechtsbrauch im Maurischer Spielart". <<http://www.uni-freiburg.de/islam/istighraq.htm>>.

Brukum, J. N. K. (2004) "Traditional Constitutions and Succession Disputes in the Northern Region, Ghana", *Working Papers on Ghana* n. 4 (maio), Estudos Históricos e Contemporâneos (WPOG). <[www.helsinki.fi/project/wopag/wopag4.pdf](http://www.helsinki.fi/project/wopag/wopag4.pdf)> Acessado em 22 de outubro de 2007.

Brukum, J. N. K. (2006) "Chieftaincy and Politics in Northern Ghana 1951-2004", in *Voting for Democracy in Ghana: The 2004 Elections in Perspective* Volume 1, (ed.) K. Bofo - Arthur. Acra: Freedom Publications, p. 259 a 276.

- Bryden, Ronald (1981) “The Asphalt God”, in *Critical Perspectives on Wole Soyinka* (ed.) James Gibbs. Londres: Heinemann Educational Books.
- Brydon, Lynne (1996) “Women Chiefs and Power in the Volta Region of Ghana”, *Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law* 37-38: 227 a 247.
- Buah, F.K. (1980 [1966]) *A History of Ghana*. Londres: Macmillan.
- Budge, E.A. Wallis (1934) *From Fetish to God in Ancient Egypt*. Londres: Oxford University Press.
- Budge, E.A. Wallis (1967) *The Egyptian Book of the Dead*. Nova York: Dover.
- Buell, Raymond Leslie (1965 [1928]) *The Native Problem in Africa* Volume 1. Nova York: Macmillan.
- Bujo Benezet (1992) *African Theology in its Social Context*. Maryknoll, Nova York: Orbis Books.
- Bujo Benezet (1998) *African Christian Morality at the Age of Inculturation*. Nairóbi: St. Paul Publication Africa (Paulines).
- Bujo, Benezet (2001) *Foundations of an African Ethic Beyond the Universal Claim of Western Morality*. Nova York.
- Bull, Malcolm (ed.) (1995) *Apocalypse Theory and the Ends of the World*. Oxford: Blackwell.
- Bulman, S. (1990) “Interpreting Sundiata: A Comparative Analysis and Exegesis of the Malinke Epic”. Tese de doutorado, Universidade de Birmingham, Reino Unido.
- Bundy, Colin (2002) “Continuing a Conversation: Prospects for African Studies in the 21st Century”, *African Affairs*, 101: 61 a 73.

Buras al-Nasiri, Buras (n.d.) *Aja'ib al-asfar wa lata'if al-akhbar*. Paris (B.N.) Ms 4618.

Burawoy, M. (2005) "For Public Sociology", *American Sociological Review* 70(1): 4 a 28.

Burckhardt, Jacob (2002 [1860]) *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Traduzido do alemão por S.G.C. Middlemore. Nova York: Modern Library Classics.

Burges, R.L. e D. Bushell (eds) (1969) *Behavioural Sociology: The Experimental Analysis of Social Behaviour*. Nova York: Columbia University Press.

Burke, Timothy (1996) *Lifebuoy Women and Lux Men: Commodification, Consumption, and Cleanliness in Modern Zimbabwe*. Durham: Duke University Press.

Burton, R.F. (1865) *Wit and Wisdom from West Africa*. Londres.

Busby, Magaret (1995) *Daughters of Africa: An International Anthology of Words and Writing by Women of African Descent From the Ancient Egyptian to the Present*. Nova York: Ballantine Books.

Bush, Ray e Morris Szeftel (1996) "ROAPE Review of Books" [Editorial] *Review of African Political Economy* (68): 127 e 128.

Busia, Abena (1990) *Testimonies of Exile*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Busia, Abena (1993) "Languages of Self" em *Theorizing Black Feminisms: The Visionary Pragmatism of Black Women* (eds) Stanlie James e Abena Busia. Londres: Routledge.

Busia, Akosua (1996) *The Seasons of Beento Blackbird*. Nova York: Little, Brown and Company.



- 
- Busia, K.A. (1975) "The Ingredients of Democracy", in *Readings in African Political Thought* (editores.) G-C.M. Mutiso e S.W. Rohio. Nairóbi: Heinemann.
- Busia, Kofi Abrefa (1942) *West Africa and the Issues of the War*. Londres: The Sheldon Press.
- Busia, Kofi Abrefa (1951) *The Position of the Chief in the Modern Political System of Ashanti*. Londres: Oxford University Press.
- Cabral, Amilcar (1973) *Return to the Source: Selected Speeches of Amilcar Cabral*. Nova York: Monthly Review Press.
- Cabral, Amilcar (1979) *Unity and Struggle*. Nova York: Monthly Review Press.
- Cahiers d'Études Africaines* (1991) Special issue, *La Malédiction* 31 (1-2).
- Cahiers de l'ISEA* (1951-1957) Institut des Sciences Economiques Appliquees.
- Cairnes, Gus (2007) "CROI: Rate of CD4 Decline is a Poor Guide to the risk of AIDS, Say Investigators", *Aidsmap News* Disponível em <<http://www.aidsmap.com/en/news/D7725125-BC68-4D69-AF2F-D7EB1CCA746F.asp>>. Acessado em 2 de março.
- Caldwell, John (2000) "Rethinking in African AIDS Epidemic", *Population and Development Review* 26 (1): 117 a 135.
- Caldwell, John and Pat Caldwell (1987) "The Cultural Context of High Fertility in Sub-Saharan Africa", *Population and Development Review* 13 (3): 409 a 437.
- Caldwell, John and Pat Caldwell (2002) "Africa: The New Family Planning Frontier", in *Studies in Family Planning* 33(1): 76 a 86.

Caldwell, John and Pat Caldwell, P. Quiggin (1989) "The Social Context of AIDS in Sub-Saharan Africa", *Population and Development Review* 15(2): 185 a 234.

Caldwell, John and Pat Caldwell, P. Quiggin (1991) "The African Sexual System: Reply to LeBlanc *et al.*", *Population and Development Review* 17(3): 506 a 515.

Caldwell, John C. e I. T. Ruzicka (1978) "Demographic Levels and Trends". In: John Cleland, C. Scott e D. Whitelegge (eds.) *The World Fertility Surveys: An Assessment*. Oxford: Clarendon Press, p. 741 a 772.

Caldwell, John e Pat Caldwell (1985) "Cultural Forces Tending to Sustain High Fertility in Tropical Africa", *PHN Technical Notes* 85-16. Washington DC: The World Bank.

Caldwell, John e Pat Caldwell (1987) "The Cultural Context of High Fertility in Sub-Saharan Africa", *Population and Development Review* 13(3): 409 a 437.

Caldwell, John e Pat Caldwell (1993) "The nature and Limits of the Sub-Saharan African AIDS Epidemic: Evidence From Geographic and Other Patterns", *Population and Development Review* 19 (4): 817 a 848.

Caldwell, John e Pat Caldwell (2002) "Africa: The New Family Planning Frontier", *Studies in Family Planning* 33 (1): 76 a 86.

Caldwell, John e Pat Caldwell, P. Quiggin (1989) "The Social Context of AIDS in Sub-Saharan Africa", *Population and Development Review* 15 (2): 185 a 234.

Caldwell, John e Pat Caldwell, P. Quiggin (1991) "The African Sexual System: Reply to LeBlanc *et al.*", *Population and Development Review* 17 (3): 506 a 515.

Callaghy, Thomas (1994) “State, Choice, and Context: Comparative Reflections on Reform and Intractability”. In: David E. Apter e Carl Rosberg (eds.) *Political Development and the New Realism in Sub-Saharan Africa*. Charlottesville: University Press of Virginia, p. 184 a 219.

Cameron, D.W. e M. Heath-Chiozzi, S. Danner *et al.* (1998) “Randomised Placebo-Controlled Trial of Ritonavir in Advanced HIV-1 Disease”, *Lancet* 351: 543 a 549.

Carey, James (1988) *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Nova York: Routledge.

Carothers, J.C. (1954) *The Psychology of Mau Mau*. Nairóbi: Government Printer.

Carr, E.H. (1990) *What is History?* 2ª edição (ed.) R.W. Davies. Londres: Penguin.

Carrington, John (1949) *Talking Drums of Africa*. Londres: Carey Kingsgate Press.

Carroll, J.B. (1997) “The Three-Stratum Theory of Cognitive Abilities”, in *Contemporary Intellectual Assessment: Tests Theories, and Issues* (eds) D.P. Flanagan, J.L. Genshaft e P.L. Harrison. Nova York: Guilford Press, p. 122 a 130.

Carruthers, Peter (1998) “Thinking in Language? Evolution and Modularist Possibility”, in *Language and Thought: Interdisciplinary Themes* (editores) Peter Carruthers e Jill Boucher. Cambridge University Press, p. 94 a 120.

Carruthers, Peter e Jill Boucher (1998) “Introduction: Opening Up Options”, in *Language and Thought: Interdisciplinary Themes* (editores) Peter Carruthers e Jill Boucher. Cambridge University Press, p. 1 a 18.

Carruthers, Peter e Jill Boucher (editores) (1998) *Language and Thought: Interdisciplinary Themes*. Cambridge University Press.

Carter, Michael (1997) "Intellectual Openings and Policy Closures: Disequilibria in Contemporary Development Economics", in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper e Randall Packard. Berkeley: University of California Press, p. 119 a 149.

Cartier, Raymond (1956a) "En France Noire avec Raymond Cartier," *Paris-Match* 383 11 de agosto: 38 a 41.

Cartier, Raymond (1956b) "En France Noire avec Raymond Cartier," *Paris-Match* 386 1º de setembro: 39 a 41.

Carvajal, H. e K. Hardy, K.L. Smith, K.A. Weaver (1988) "Relationships Between Scores on Stanford-Binet IV and Wechsler Preschool and Primary Scale of Intelligence", *Psychology in the Schools* 25: 129 a 131.

Casely Hayford, J. E. (1970 [1903]) *Gold Coast Native Institutions*. Londres: Frank Cass.

Casely-Hayford, J.E. (1969 [1911]) *Ethiopia Unbound*. Londres: Frank Cass.

Casterline, J. e A. E. Perez, Ann E. Biddlecom (1996) "Factors Underlying Unmet Need for Family Planning in the Philippines", *Working Papers* n. 84. Nova York: The Population Council.

Caudwell, Christopher (1937) *Illusion and Reality: A Study of the Sources of Poetry*. Nova York: International Publishers.

Cavalli-Sforza, Luca e Paolo Menozzi, Alberto Piazza (1994) *The History and Geography of Human Genes*. Nova Jersey: Princeton University Press.

- 
- Cesaire, Aime (1995) *Discours Sur le Colonialisme*. Paris and Dacar: Presence Africaine.
- Chabal, Patrick (ed.) (1986) *Political Domination in Africa*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Chabal, Patrick e P. Daloz (1999) *Africa Works: Disorder as Political Instrument*. Londres: James Currey.
- Chadwick, M.J. (1994) “Visions of a Sustainable World: Ethical Evaluations or Political Programmes?” in *Population-The Complex Reality* (ed.) Sir Francis Graham-Smith. Londres: The Royal Society.
- Chaisson, Eric (1998) *The Hubble Wars*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Chambers, Erve (1987) “Applied Anthropology in the Post-Vietnam Era”, *Annual Review of Anthropology* 16: 309 a 337.
- Chanock, Marin (1985) *Law, Custom and Social Order. The Colonial Experience in Malawi and Zambia*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Chatterjee, Partha (1986) *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?* Londres: Zed Books.
- Chaudhry, Kiren Aziz (1993) “The Myths of the Market and the Common History of Late Developers”, *Politics and Society* 21: 245 a 274.
- Chauveau, J.P. (1985) “Mise en Valeur Coloniale et Développement: Perspective Historique Sur Deux Exemples Ouest-Africains”, in Boiral *et al.* (1985), p. 143 a 166.
- Chazan, Naomi (1983) *An Anatomy of Ghanaian Politics: Managing Political Recession 1969-82*. Boulder, Colorado: Westview Press.

Chazan, Naomi (1988) “Patterns of State-Society Incorporation and Disengagement in Africa”, in *The Precarious Balance: State and Society in Africa* (eds) Donald Rothchild and Naomi Chazan. Boulder: Westview Press, p. 121 a 148.

Chernoff, John M. (1979) *African Rhythm and African Sensibility*. University of Chicago Press.

Chernoff, John Miller (1979) “Africa Come Back: The Popular Music of West Africa”, in *Repercussions: A Celebration of African-American Music* (editores) Geoffrey Haydon e Dennis Marks. Londres: Century Publishing, p. 152 a 178.

Chesaina, Ciarunji (1997) *Oral Literature of the Embu and Mbeere*. Nairóbi: East African Educational Publishers.

Chilungu, Simeon W. (1976) “Issues in the Ethics of Research Method: An Interpretation of the Anglo-American Perspective”, *Current Anthropology* 17 (3): 457 a 481.

Choquet, C., O. Dollfus, E. LeRoy, e M. Vernieres (eds) (1993) *État des Savoirs Sur le Développement: Trois Décennies de Sciences Sociales en Langue Française*. Paris: Karthala.

Chreachain, Firinne (1991) “‘Post-Colonialism’ or Second Independence?”, in *African Literature Association Bulletin* 17(3).

Christaller, J.G. (1879) *Twi Mmeseem Mpensa-Ahansia Mmoaano — A Collection of Three Thousand and Six Hundred Tshi Proverbs*. Basileia, Suíça: Basel Mission.

Christaller, J.G. (1990) *Three Thousand Six Hundred Ghanaian Proverbs (From the Asante and Fante Language)*. (Compilador e tradutor) Kofi Ron Lange. Nova York: Edwin Mellen Press.

Christine Maggiore (2000) *What If Everything You Thought You Knew About AIDS Was Wrong?* Los Angeles: American Foundation for AIDS Alternative. Disponível em: <[www.aliveandwell.org](http://www.aliveandwell.org)>.

Cissoko, Sekene Mody (1969) “Traits Fondamentaux des Societes du Soudan Occidental du XVIIe au Debut du XIXe Siecle”, *Bulletin du Institut Fundamental de l’Afrique Noire* 31 (1): Série B, 1 a 30.

Cissoko, Sekene Mody (1984) “The Songhay From the 12th to the 16th Century”, in *UNESCO General History of Africa-IV. Africa from the Twelfth to the Sixteenth Century* (ed.) D.T.Niane. Berkeley: University of California Press, p. 187 a 210.

Claridge, W. W. (1915) *A History of the Gold Coast and Ashanti*. 2 Volumes. Londres: John Murray.

Clark, Egun (1979) *Hubert Ogunde: The Making of Nigerian Theatre*. Londres: Oxford University Press.

Clark, Vèvè (1990) “Developing Diaspora Literacy: Allusion in Maryse Condé’s *Hérémakhonon*”, in *Out of the Kumbia: Caribbean Women and Literature* (editores) Carole Boyce Davies e Elaine Saavory Fido. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Cleland, J. e B. Ferry (eds) (1995) *Sexual Behaviour and AIDS in the Developing World*. Londres: Taylor & Francis for the World Health Organisation.

Clement, A. (1994) “Computing at Work: Empowering Action by ‘Low-Level Users’”, in *Communication of the ACM* 37 (1): 53 a 63. Association of Computer Machinery.

Clifford, James, e George Marcus (eds) (1986) *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.

Cline-Cole, R.A. and J.D. Sidaway (1994) “Us and Them, Insiders and Outsiders: On the Politics of Academic Exchange Between Anglo-

-American and African Human Geographies and Geographers”.  
Manuscrito inédito.

Coats, A.W. (ed.) (1986). *Economists in International Agencies: An Exploratory Study*. Nova York: Praeger.

Cochrane, Glynn (1971) *Development Anthropology*. Nova York: Oxford University Press.

Coetzee, J.M. (1988) *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*. New Haven: Yale University Press.

Coeytaux, F. (1992) “Abortion: the Ultimate Unmet Need”, in *The Proceedings of the IPPF Family Planning Congress* (eds) P. Senanayake, e R. L. Kleinman. Nova Deli: Parthenon, p. 701 a 708.

Cohen, A. (1969) *Custom and Politics in Urban Africa*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Cohen, R.A. (1969) “Conceptual Styles, Culture Conflict, and Nonverbal Tests”, *American Anthropologist* 71: 828 a 856.

Colclough, Christopher e James Manor (eds) (1991) *States or Markets? Neo-Liberalism and the Development Policy Debate*. Oxford: Clarendon Press.

Cole, Catherine M. (1997) “‘This is Actually a Good Interpretation of Modern Civilisation’: Popular Theatre and the Social Imaginary in Ghana, 1946-66”, in *Africa* 67(3): 363 a 388.

Cole, Catherine M. (2001) *Ghana’s Concert Party Theatre*. Bloomington: Indiana University Press.

Cole, Herbert M. (1969) “Mbari is a Dance”, in *African Arts/Arts d’Afrique* 2(4): 42 a 51.

Cole, M. and S. Scribner (1974) *Culture and Thought: A Psychological Introduction*. Nova York: John-Wiley.



Cole, M. e J. Gay, J. Glick, D.W. Sharp (1971) *The Cultural Context of Learning and Thinking*. Nova York: Basic Books.

Collier, Joy (1970) *The Heretic Pharaoh: The Life of Akhenaton*. Nova York: Dorset Press.

Collier, Paul (1993) “Africa and the Study of Economics”, in *Africa and The Disciplines: The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities* (editores) Robert H. Bates, V.Y. Mudimbe e Jean O’Barr. University of Chicago Press, p. 58 a 82.

Collins, E. John (1976) “Comic Opera in Ghana”, in *African Arts* (UCLA) 9(2) janeiro: 50 a 57. Republicado em *Ghanaian Literatures* (ed.) K. Priebe (1988) Connecticut: Greenwood Press, p. 61 a 72.

Collins, E. John (1986) *E.T. Mensah, Kong of Highlife*. Londres: Off the Record Press.

Collins, E. John (1987) “Jazz Feedback to Africa”, in *American Music* 5(2) Verão: 176-193. John Graziano (ed.) Champaign: University of Illinois Press, para a Sociedade Sonneck.

Collins, E. John (1992) “Anti-Hegemonic Aspects of African Popular Music”, in *Rockin’ The Boat* (ed.) Reebee Garafalo. Boston: Southern Press, p. 185 a 194.

Collins, E. John (1994a) *The Ghanaian Concert Party: African Popular Entertainment at the Crossroads*. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Nova York (SUNY), em Buffalo.

Collins, E. John (1996 [1994b]) *Highlife Time*. Acra: Anansesem Publications.

Collins, E. John (1996) *Highlife Times*. Acra: Anansesem Press.

Collins, E. John (2002) “The Generational Factor in Ghanaian Music: Concert Parties, Highlife, Simpa, Kpanlogo and Gospel”, in

*Playing with Identities in the Contemporary Music of Africa* (editores) M. Palmberg e A. Kirkegaard. Apo, Finlândia: Instituto Africano Nórdico/Museu Sibelius, p. 60 a 74.

Collins, E. John (2003) “Ghanaian Women Enter Into Popular Entertainment”, in *Journal of the Humanities* (Ile-Ife), 3(1): 1 a 10. Foluke M. Ogunleye (ed.) Universidade de Ibadan e Universidade Obefemi Awolowo, Ile Ife, Nigéria: Humanities Research Forum.

Collins, E. John (2004) “Ghanaian Popular Performance and the Urbanisation Process: 1900-1980”, in *Transactions of the Historical Society of Ghana* New Series 8: 203 a 226.

Collins, E. John (2005) “The Decolonisation of Ghanaian Popular Entertainment”, in *Urbanization and African Cultures* (editores) Toyin Falola e Steven Salm. North Carolina Academic Press, p. 119 a 137.

Collins, E. John (2006) “One Hundred Years of Censorship in Ghanaian Popular Music Performance”, in *Popular Music Censorship in Africa* (editores) Michael Drewett e Martin Cloonan. Aldershot: Ashgate Publishing, p. 171 a 186.

Collins, E. John (2007) “The Pan-African Goombay Drum-Dance: Its Ramifications and Development in Ghana”, in *Legon Journal of the Humanities* XVIII: 179-200. (editores) Gordon Adika e Kofi Ackah. Faculdade de Artes, Universidade de Gana, em Legon.

Collins, E. John (2008) “Nkrumah and Highlife”, in *New Legon Observer* 2(7): 5-7. 24 de abril. Ghana Society for Development Dialogue.

Collins, E. John (2009) *Fela: Kalakuta Notes*. Amsterdã: The Dutch Royal Tropical Institute.

Collins, John Joseph (1978) *Primitive Religion*. Nova Jersey: Littlefield, Adams and Co.

- Collins, Merle (1992) *Rotten Pomerack*. Londres: Virago Press.
- Collins, Randall (1998) *The Sociology of Philosophies. A Global Theory of Intellectual Change*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Colonial Office Papers*. Londres: Public Record Office.
- Colson, E. e Max Gluckman (eds) (1959) *Seven Tribes of British Central Africa*. Manchester University Press.
- Comaroff, Jean (1985) *Body of Power Spirit of Resistance*. University of Chicago Press.
- Comaroff, Jean e John Comaroff (eds) (1993) *Modernity and Its Malcontents: Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Illinois: University of Chicago Press.
- Comaroff, John L. e Jean Comaroff (1997) *Of Revelation and Revolution: The Dialectics of Modernity on a South African Frontier*. Chicago: University of Chicago Press.
- Comaroff, John L. e Jean Comaroff (editores) (1999) *Civil Society and the Political Imagination in Africa*. University of Chicago Press.
- Comte, August (1853) *The Positive Philosophy*, trad. (ed.) Harriet Martineau, 2 Volumes. Londres: Chapman.
- Conant, M.B. ed. (1978) *Politics and History: Selected Essays by Raymond Aron*. Nova York: Free Press.
- Condé, Maryse (1976) *Hérémakhonon*. Paris: Union Générale d'Éditions. Reproduzido (1988) como *En Attendant le Bonheur (Hérémakhonon)*. Paris: Seghers. Publicado em inglês como *Heremakhonon*, trad. Richard Philcox (1982). Washington DC: Three Continents Press. Todas as citações foram tiradas da edição em inglês, indicadas no texto como *Hmk*.

Condé, Maryse (1984) *Ségou – Les Murailles de Terre*. Paris: Robert Laffont. Publicado em inglês como *Segu*, trad. Barbara Bray (1987) Nova York: Viking Penguin; e (1988) Nova York: Ballantine.

Condé, Maryse (1985) *La Terre en Miette. The Children of Segu*, trad. Linda Coverdale (1989). Nova York: Viking, Penguin e Nova York: Ballantine (1990).

Condé, Maryse (1986) *Moi, Tituba, Sorcière...Noire de Salem*. Paris: Mercure de France. Publicado em inglês como *I, Tituba, Black Witch of Salem*, trad. Richard Philcox (1992). Charlottesville: University Press of Virginia.

Condé, Maryse (1987) *La Vie Scélérate*. Paris: Seghers. Publicado em inglês como *Tree of Life*, trad. Victoria Reiter (1992). Nova York: Ballantine.

Condé, Maryse (1992) *Les Derniers Rois Mages*. Paris: Mercure de France. Publicado em inglês como *The Last of the African Kings*, trad. Richard Philcox (1997). Lincoln: University of Nebraska Press. Todas as citações foram tiradas da versão em inglês, indicadas no texto como *Kings*.

Confédération Nationale des Travailleurs du Senegal (1989) “La Classe Ouvriere Face aux Defies du FMI et de la Banque Mondiale: Declaration de la CNTS”. Dacar: CNTS, 25 de setembro.

Connor, Walker (1973) “The Politics of Ethnonationalism”, *Journal of International Affairs* 27(1): 1 a 21.

Conrad, D. e H.J. Fisher (1982/1983) “The Conquest that Never Was: Ghana and the Almoravids”, *History in Africa* Part I (9): 21 a 59 / Part II (10): 53 a 57.

---

Conrad, David C. (ed.) (1991) *A State of Intrigue. The Epic of Bamana Segu According to Tayiru Banbera*. Transcrito e traduzido com o auxílio de Soumalia Diakite. Londres: Oxford University Press.

Conrad, Joseph (1950) *Heart of Darkness and The Secret Sharer*. Nova York: New American Library.

Conrad, Joseph (1988 [1950]) *Heart of Darkness*, ed. Robert Kimbrough. 3a edição. Nova York: W.W. Norton.

Constantine, Stephen (1984) *The Making of British Colonial Development Policy 1914 — 1940*. Londres: Frank Cass.

*Constitution of the Republic of Ghana* (1992). Tema: Ghana Publishing Corporation.

Cook, Nicholas e Mart Everist (editores) (1998) *Rethinking Music*. Estados Unidos: Oxford University Press.

Cooke, Bill e U. Kothari (2001) “The Case for Participation as Tyranny”, in *Participation: The New Tyranny?* (eds) B. Cooke e U. Kothari. Londres: Zed Books, p. 1 a 15.

Cooper, Frederick (1994) “Conflict and Connection: Rethinking Colonial African History”, *American Historical Review* 99: 1516 a 1545.

Cooper, Frederick (1996) *Decolonization and African Society: The Labour Question in French and British Africa*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Cooper, Frederick (1997) “Modernizing Bureaucrats, Backward Africans, and the Development Concept”, in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper and Randall Packard. Berkeley: University of California Press, p. 64 a 92. [Versão resumida neste volume].

Cooper, Frederick e Ann Stoler (eds) (1997) *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*. Berkeley: University of California Press.

Cooper, Frederick e Randall Packard (eds) (1997) *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge*. Berkeley: University of California Press. [“Introduction” resumida e reproduzida neste volume].

Cooper, G.C. (1980) “Everyone Does Not Think Alike”, *The English Journal* 69: 45 a 50.

Coquery-Vidrovitch, Catherine (1988) “Transfer of Economic Power in French-Speaking West Africa”, in *Decolonization and African Independence: The Transfers of Power 1960-1980* (eds) Prosser Gifford and Wm. Roger Louis. New Haven: Yale University Press, p. 105a 134.

Coquery-Vidrovitch, Catherine e Daniel Hemery, Jean Piel (eds) (1988) *Pour Une Histoire du Développement*. Paris: L’Harmattan.

Cornwall, Andrea (1998) “Gender, Participation and the Politics of Difference”, in *The Myth of Community: Gender Issues in Participatory Development* (eds) I. Guijt e M. K. Shah. Londres: Intermediate Technology Publications, p. 46 a 57.

Cory, Stephen (2001) “Crossing the Sahara: The Failure of an Early Modern Attempt to Unify Islamic Africa,” <<http://www.historycooperative.org/proceedings>>.

Coronil, Fernando (1997) *The Magical State: Oil Money, Democracy, and Capitalism in Venezuela*. University of Chicago Press.

Coser, Louis (1965) *Men of Ideas, a Sociologist’s View*. Nova York: Free Press.

---

Cotte, Claudine (1981) “La Politique Economique de la France en Afrique Noire (1936-1946)”. These de Troisieme Cycle, Universite de Paris VII.

Courlander, Harold e Ousmane Sako (1994) *The Heart of the Ngoni. Heroes of the African Kingdom of Segou*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Cowen, M.P. e R.W. Shenton (1994) “British Neo-Hegelian Idealism and Official Colonial Practice in Africa: The Oluwa Land Case of 1921”, *Journal of Imperial and Commonwealth History* 232 (2): 217 a 250.

Cowen, Michael (1984) “Early Years of the Colonial Development Corporation British State Enterprise Overseas During Late Colonialism”, *African Affairs* 83: 63 a 75.

Cowen, Michael e Robert Shenton (1991) “The Origin and Course of Fabian Colonialism in Africa”, *Journal of Historical Sociology* 4: 143 a 73.

Cox-George, N. A. (1973) *Studies in Finance and Development, The Gold Coast (Ghana) Experience*. Londres: Dobson Books.

Crais, Clifton (2002) *The Politics of Evil: Magic, State Power, and the Political Imagination in South Africa*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Crane, W. H. (1965) “Alienation in the New African Society”, artigo inédito, Suécia.

Craveirinha, Jose (1972) “I Want to Be a Drum”, in *When Bullets Begin to Flower (Poems of Resistance from Angola, Mozambique and Guinea)* (ed.) Margaret Dickinson. Nairóbi: East African Publishing House.

Crease, Robert e Charles Mann (1997) *The Second Creation*. Londres: Quartet Books.

Crehan, Kate (1997a) *The Fractured Community: Landscapes of Power and Gender in Rural Zambia*. Berkeley: University of California Press.

Crehan, Kate (1997b) “‘Tribes’ and the People Who Read Books: Managing History in Colonial Zambia”, *Journal of Southern African Studies* 23 (2): 203 a 218.

Cronbach, L.J. (1990) *Essentials of Psychological Testing*. 3ª edição. Cingapura: Harper & Row.

Crook, Richard (1986) “Decolonization, the Colonial State and Chieftaincy in the Gold Coast”, *African Affairs* 85 (338) janeiro: 75 a 105.

Crow, Brian (1996) “Wole Soyinka and the Nigerian Theatre of Ritual Vision”, in *An Introduction to Postcolonial Theatre* (editores) Brian Crow e Chris Banfield. Cambridge University Press.

Cruickshank, Brodie (1853) *Eighteen Years on The Gold Coast of Africa*. Londres: Hurst and Blackett.

Cruickshank, Brodie (1854 [1853]) *Eighteen Years on the Gold Coast of Africa*. Londres: Frank Cass.

Crush, Jonathan (ed.) (1995) *Power of Development*. Londres: Routledge.

Cullen, Countee (1925) “Heritage”, in *Color*. Nova York: Harper.

Cummins, J. (1981) “Cognitive/Academic Language Proficiency, Linguistic Interdependence, the Optimum Age Question and Some Other Questions”, in *Schooling and Language Minority Students: A Theoretical Framework*. Departamento (de Educação) do Estado



da Califórnia, Avaliação, Disseminação e Centro de Estimação. Los Angeles: Universidade Estadual da Califórnia.

Cummins, J. (1984) *Bilingual and Special Education: Issues in Assessment and Pedagogy*. Clevedon, Inglaterra: Multicultural Matters.

Cummins, J. (2004) “Bilingual Children’s Mother Tongue: Why it is Important for Education?” <[www.iteachilearn.com/cummins/mother.htm](http://www.iteachilearn.com/cummins/mother.htm)>

Cunningham, A.B. (1993) *Ethics, Ethnobiological Research, and Biodiversity*. Washington DC: Worldwide Fund for Nature.

Curtin, Philip (1996) “The Ghettoisation Debate: Africa, Africans and African Studies”, in *Bulletin of Association of Concerned Africa Scholars* 46 Inverno.

Curtin, Philip D. (1961) “The White Man’s Grave: Image and Reality 1780-1850”, *Journal of British Studies* 94 (1) novembro: 94 a 110.

Curtin, Philip D. (1964) *The Image of Africa: British Ideas and Action, 1780-1850*. Madison: University of Wisconsin Press.

Curtin, Philip D. (1968) (ed.) *Africa Remembered: Narratives by West Africans from the Era of the Slave Trade*. Madison: University of Wisconsin Press.

Cutter, Charles H. (1975) “Political Communication in a Pre-literate Society”, in *Rural Africana* 27(9): 9 a 23.

Cyril E. Black (1966) *The Dynamics of Modernization*. Nova York: Harper & Row.

Daaku, Kwame Y. (1970) *Trade and Politics on the Gold Coast, 1600-1720*. Oxford: Clarendon Press.

Daes, E-I. A. (1993) *Study of the Protection of the Cultural and Intellectual Property of Indigenous People*. Nova York: Comissão de Direitos Humanos da ONU, E/CN.4/Sub.2/1993/28.

Dahlberg, Frances (1975) "Kiyuku [sic] History. Review of A History of the Kikuyu 1500-1900," by G. Muriuku. *Africa Today* 22 (3): 83 e 84.

Dako, Kari (1991) "Some Reflections on English in Ghana: Terminology and Classification", in *Proceedings of the Ghana English Studies Association Conference 1*: 42 a 45.

Dako, Kari (1997) "Features of Stylistic Versatility in English as Observed in the Writing of English Graduates", in *English in Ghana* (ed.). M.E. Kropp Dakubu. Acra: Associação de Estudos em Inglês de Gana, p. 263 a 274.

Dako, Kari (no prelo) "Some Thoughts About the Use of Dental Fricatives by Students at the University of Ghana", in *Ghana Journal of English Studies*, n. 2.

Dako, Kari e George Frimpong Kodie (2005) "A Preliminary Survey of How Students in the University of Ghana Realize Final Stops in Monosyllabic Words". Artigo apresentado na Conferência sobre Linguística Aplicada, Universidade de Educação Winneba, outubro.

Dallaire, R. (2004) *The Failure of the West in Rwanda*. Conferência sobre Direitos Humanos dos Estudantes da Universidade Northwestern. 15 de abril.

Dangarembga, Tsitsi (1989) *Nervous Conditions*. Seattle: Seal Press.

Daniel, W.C. Ebow (1993) *Ghana: A Sovereign People in Profile*. Acra: Asempa.

Daniels, W.C. Ekow (1964) *The Common Law in West Africa.*, Londres: Butterworths.

- Danquah, Joseph B. (1943) *The Third Woman*. Tema: Ghana Publishing Corp.
- Danquah, Joseph B. (1944) *The Akan Doctrine of God*. Londres: Lutterworth Press.
- Danquah, Joseph B. (1997) *The Ghanaian Establishment* (ed.) Albert Adu Boahen. Acra: Ghana Universities Press.
- Darko, Amma (1995 [1991]) *Beyond the Horizon (Der verkaufte Traum)*. Londres: Heinemann (Stuttgart: Schmetterling-Verlag).
- Darwin, Charles (1871 [1883]) *The Descent of Man*. Nova York: Appleton & Co.
- Dasgupta, Partha (1993) *An Inquiry Into Well-Being and Destitution*. Oxford: Clarendon Press.
- Davidson, Basil (1965) *Old Africa Rediscovered*. Londres: Spink and Son.
- Davidson, Basil (1966) *A History of West Africa to the Nineteenth Century*. Juntamente com F. K. Buah e conselho de J. F. Ade Ajayi. Garden City, Nova York: Anchor Books.
- Davidson, Basil (1973) *Black Star: The Life and Times of Kwame Nkrumah*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Davidson, Basil (1977) "Questions About Nationalism," *African Affairs* 76: 39 a 46.
- Davidson, Basil (1980) *The African Slave Trade*. Boston: Little, Brown and Company.
- Davidson, Basil (1992) *The Black Man's Burden: Africa and the Curse of a Nation State*. Nova York: Times Books e Londres: James Currey.

Davidson, Basil (1994) *The Search for Africa: History, Culture, Politics*. Nova York: Times Books.

Davis, K. e J. Blake (1956) "Social Structure and Fertility: An Analytic Framework", *Economic Development and Cultural Change* 4: 211 a 235.

de Graft, Joe (1975) *Beneath the Brazz and the Jazz*. Londres: Heinemann.

de Graft, Joe (1977) *Muntu*. Nairóbi: Heinemann.

de Haan, A. e J. Holland, N. Kanji (2002) "Social Funds: An Effective Instrument to Support Local Action for Poverty Reduction?" *Journal of International Development* 14 (5): 643 a 652.

de Kruif, Paul (1927) *Microbe Hunters*. Londres: Jonathan Cape.

de Solages, O. (1992) *Réussites et Déconvenues du Développement dans le Tiers Monde*. Paris: L'Harmattan.

Deandrea, Pietro (2002) *Fertile Crossings: Metamorphosis of Genre in Anglophone West African Literature*. Amsterdã: Rodopi.

Dederling, Tilman (1999) "A Certain Rigorous Treatment of all Parts of the Nation: The Annihilation of the Herero in German Southwest Africa, 1904", in *The Massacre in History* (eds) Mark Levine and Penny Roberts. Nova York: Berghahn Books.

Dei-Anang, Michael (1962) *Ghana Semi-Tones*. Acra: Presbyterian Book Depot Ltd.

Dei-Anang, Michael Francis (1946) *Wayward Lines from Africa*. Londres: Sociedade Unida Pela Literatura Cristã.

Dei-Anang, Michael Francis (1962) "Introduction", in *Ghana Semi-Tones*. Acra: Presbyterian Book Depot.

- 
- Deininger, K. (2003) *Land Policies for Growth and Poverty Reduction*. Washington DC: World Bank.
- Deng, Francis M. (2004) “Human Rights in the African Context”, in *A Companion to African Philosophy* (ed.) Kwasi Wiredu. Malden, Massachusetts: Blackwell, p. 499 a 508.
- Denzer, LaRay (1992) “Gender and Decolonization: A Study of Three Women Leaders in West African Public Life,” in *Empires and Peoples in African History: Essays in Memory of Michael Crowder* (eds) J.D.Y. Peel and J.F.A. Ajayi. Londres: Longman, p. 217 a 236.
- Der, Benedict G. (1989) “The Origins of the Dagara-Dagaba,” *Papers in Dagara Studies* 1: 15 a 16.
- Der, Benedict G. (1996) “The Role of Chiefs Medallions in Northern Ghana”, *Drumspeak* Periódico da Faculdade de Artes, Universidade da Costa do Cabo, Gana.
- Der, Benedict G. (n.d.) “The Stateless Peoples of North-West Ghana: A Re-Appraisal of the Case of the Dagara of Nandom”, texto datilografado ms. no Departamento de História, Universidade da Costa do Cabo, a ser publicado em *Papers in Dagara Studies* (no prelo).
- Derive, Jean (1995) “The Function of Oral Art in the Regulation of Social Power in Dyula Society”, in *Power, Marginality and African Oral Literature*, (editores) Graham Furniss e Liz Gunner. Cambridge University Press, p. 122 a 129.
- Despain, LaRene (1992) *Writing: A Workshop Approach*. Mountain View, Califórnia: Mayfield Publishing.
- Development Action Group (1996) *Annual Report*. Cidade do Cabo: DAG.

Devisse, J. (1992) "Africa in Inter-Continental Relations", in *UNESCO General History of Africa-IV. Africa From the Sixteenth to the Eighteenth Century* (ed.) B.A. Ogot. Berkeley: University of California Press, p. 635 a 672.

Dia, Mamadou (1953) *Réflexions Sur l'Economie de l'Afrique Noire*. Paris: Presence Africaine.

Dia, Mamadou (1985) *Mémoires d'Un Militant du Tiers Monde: Si Mémoire ne Ment*. Paris Publisud.

Diagne, P. (1992) "African Political, Economic, and Social Structures During This Period", em *General History of Africa; Africa From the Sixteenth to the Eighteenth Century* (ed.) B.A. Ogot. Berkeley: University of California Press, p. 23 a 45.

Diamond, L. (1996) "Toward Democratic Consolidation" in *The Global Resurgence of Democracy* (eds) L. Diamond & M.F. Plattner. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Dickens, Charles (1958 [1860]) *The Uncommercial Traveller*. Reino Unido: Oxford University Press.

Dicko, Mohamed Gallah (1999) "Les Manuscrits du Centre Ahmed Baba (CEDRAB) de Tombouctou", *La Nouvelle Revue Anthropologique*, Actes du 7° Colloque Eurafricain du C.I.R.S.S., p. 49 a 63.

Dickson, K.B. e George Benneh (1988) *A New Geography of Ghana*. Reino Unido: Longman Group Ltd.

Dickson, Kwesi A. (1984) *Theology in Africa*. Marknoll, Nova York: Orbis Books

Dike, Kenneth O. (1956) *Trade and Politics in the Niger Delta*. Oxford: Clarendon Press.

Dimbleby, Jonathan (1994) *The Prince of Wales*. Nova York: Warner Books.

Diop, Cheikh Anta (1948) “Quand Pourra-t-on Parler d’une Renaissance Africaine?” *Le Musée Vivant*, n. 36 a 37, novembro: 57 a 65. Traduzido a partir do francês por E.P. Modum em Cheikh Anta Diop (1996) *Towards the African Renaissance: Essays in African Culture & Development 1946-1960*. Londres: Karnak House, p. 33 a 45.

Diop, Cheikh Anta (1974) *African Origins of Civilization: Myth or Reality*. Trad. Mercer Cook. Nova York: Lawrence Hill Books.

Diop, Cheikh Anta (1978) *Cultural Unity of Black Africa*. Chicago: Third World Press.

Diop, Cheikh Anta (1981) *Civilization or Barbarism: An Authentic Anthropology*. Nova York: Lawrence Hill Books.

Diop, Cheikh Anta (1996) *Towards the African Renaissance: Essays in Culture and Development, 1946-1960* (trad.) Egbuna P. Modum. Londres: The Estate of Cheikh Anta Diop and Karnak House.

Diop, Momar Coumba e Mamadou Diouf (1990) *Le Sénégal sous Abdou Diouf*. Paris: Karthala.

Diouf, Mamadou (1997) “Senegalese Development: From Mass Mobilization to Technocratic Elitism”, in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper e Randall Packard. Berkeley: University of California Press p. 291 a 319. [Reproduzido neste volume.]

Djedje, Jacqueline Cogdell (1992) “The Present State of African Music Historiography and Sources of Historical Data”. Artigo lido na Conferência Internacional sobre Música e Dança Africana. Itália: Centro de Estudo e Conferência Bellagio, 12 a 16 de outubro

Dodoo, F. Nii-Amoo (1993) "A Couple Analysis of Micro-Level Supply/Demand Factors in Fertility Regulation", *Population Research and Policy Review* 12(2): 93 a 101.

Dodoo, F. Nii-Amoo (1998) "Men Matter: Additive and Interactive Gendered Preferences and Reproductive Behaviour in Kenya", em *Demography* 35: 229-243.

Dodoo, F. Nii-Amoo e Ashley Frost (2008) "Gender in African Population Research: The Fertility/Reproductive Health Example", em *Annual Review of Sociology* 34: 431 a 452.

Dodoo, F. Nii-Amoo e Eliya M. Zulu, Alex C. Ezeh (2007) "Urban-Rural Differences in the Socioeconomic Deprivation-Sexual Behavior Link in Kenya", in *Social Science and Medicine* 64(5): 1019 a 1031.

Dodoo, F. Nii-Amoo e L.F. DeRose (2005) "Structural and Cultural Influences on Women's Bodies: Relative Influences of Education and Men's Dominance on Reproductive Decisions". Manuscrito inédito.

Dodoo, F. Nii-Amoo e Poem van Landewijk (1996) "Women, and the Fertility Question in Sub-Saharan Africa", *African Studies Review* 39(3): 29 a 41.

Dodoo, F. Nii-Amoo, Ye Luo e Evelina Panayotova (1997) "Do Male Reproductive Preferences Really Point to a Need to Refocus Fertility Policy?" *Population Research and Policy Review* 16: 447 a 455.

Dogbe, Esi (2002) "Visibility, Eloquence and Silence: Women and Theatre for Development in Ghana", in *African Theatre Women* (ed.) Jane Plastow. Oxford: Currey, p. 83 a 99.



Dooley, Cindy (1996) “Approaches to Individualized Reading: A Child-Centered Historical Perspective”, in *Reading Psychology* 17(3): 193 a 225.

Doornbos, M. (1998) “Linking the Future to the Past: Ethnicity and Pluralism”, in *Ethnicity and the State in Eastern Africa*. (eds) M.A. Salih e J. Markabis. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, p. 15 a 29.

Dordunoo, C. K. e V.K. Nyanteng (1997) “Overview of Ghanaian Economy”, in V. K. Nyanteng (ed.). *Policies and Options for Ghanaian Development*, 2ª Edição. Acra: ISSER, p. 1 a 20.

Dore G.J. e D.A. Cooper (2006) “HAART’s First Decade: Success Brings Further Challenges”, *Lancet* 5 de agosto; 368 (9534): 427 e 428.

Dore, Ronald (1976) *The Diploma Disease: Educational Qualification and Development*. Londres: Allen e Unwin.

Dorward, D. C. (1974) “Ethnography and Administration: A Study of Anglo-Fiv Working Misunderstanding”, *The Journal of African History* 15(3): 457 a 477.

Dove, Mable (2004) *Selected Writings of a Pioneer West African Feminist* (editores) Stephanie Newell and Audrey Gadzekpo. Nottingham: Trent Editions.

Drake, St. Clair (1954) *Value Systems, Social Structure and Race Relations in the British Isles*. Tese de doutorado, inédita. Universidade de Chicago.

Dreschler, Horst (1980) *Let Us Die Fighting: The Struggle of the Herero and the Nama Against German Imperialism 1884-1915*. Londres: Zed Press.

Drury, Allen (1976) *A God Against The Gods*. Nova York: Dell Publishing.

Drury, Allen (1977) *Return To Thebes*. Nova York: Dell Publishing.

Dseagu, Amanor (1971) "Introduction to *Lorgorligi Logarithms*", in *Poetic Heritage* (editores) Romanus Egudu e D.I. Nwoga. Enugu: Nwakwo-Ifejika.

Du Bois, W.E.B (1965) *The World and Africa*. NY: International Publishers.

Du Bois, W.E.B. (1911 [1983]) "Races" *The Crisis* agosto. Reproduzido em *Writings in Periodicals Edited by W.E.B. Du Bois, Vol. I, 1911-1925*, compilados e editados por Herbert Aptheker. Milwood, NY: Kraus-Thomson Organization Limited.

DuBois, W.E.B. (1940) *Dusk of Dawn: An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*. Nova York: Harcourt, Brace and Co.

Dubow, S. (1995) *Scientific Racism in Modern South Africa*. Cambridge University Press.

Duesberg, Peter e David Rasnick (1996) "The Drug-AIDS Hypothesis", *Continuum Magazine* 4(5). Conforme postado em <[www.virusmyth.com](http://www.virusmyth.com)>.

Dumett, Raymond (1998) *El Dorado in West Africa: The Gold-Mining Frontier, African Labor, and Colonial Capitalism in the Gold Coast, 1875-1900*. Atenas: Ohio University Press.

Dumont, L. (1980 [1966]) *Homo Hierarchichus: The Caste System and Its Implications*. Illinois: University of Chicago Press.

Dumont, René (1962) *L'Afrique Noire Est Mal Partie*. Paris: Seuil.

- 
- Dunn, John, e A. F. Robertson (1974) “Dependence and Opportunity: Political Change in Ahafo”, *African Studies Series* 9. Cambridge University Press.
- Dupuis, J. (1824) *Journal of a Residence in Ashantee*. Londres: H. Colburn.
- Dupuis, J. (1971) “The Rubber Trade of the Gold Coast and Asante in the Nineteenth Century: African Innovation and Market Responsiveness”, *Journal of African History* 12 (1): 79 a 101.
- Dupuis, J. (1973) “John Sarbah the Elder and African Mercantile Entrepreneurship in the Gold Coast in the Late Nineteenth Century”, *Journal of African History* 14 (4): 653 a 79.
- Dupuis, J. (1979) “Precolonial Gold Mining and the State in the Akan Region with a Critique of the Terray Hypothesis”, (ed.) George Dalton, in *Research in Economic Anthropology* 2: 37 a 68.
- Dupuis, J. (1983) “African Merchants of the Gold Coast, 1860-1905: Dynamics of Indigenous Entrepreneurship”, *Comparative Studies in Society and History* 25: 661 a 693.
- Dupuis, J. (1987) “Precolonial Gold Mining in Wassa: Innovation, Specialization, Linkages to the Economy and to the State”, in *The Golden Stool: Studies of the Asante Center and Periphery* (ed.) Enid Schildkrout. Nova York: Museum of Natural History, p. 209 a 24.
- Dupuis, Joseph (1824) *Journal of a Residence in Asante*. Londres: Henry Colburn.
- Duran, Lucy (1995) “Jelimusow: The Super Woman of Malian Music”, in *Power, Marginality and African Oral Literature* (editores) Furniss e Gunner. Cambridge University Press, p. 197 a 207.

Durkheim, Emile ((1893) 1949) *The Division of Labour*, trad. George Simpson. Glencoe: Free Press.

Durkheim, Emile (1933) *The Division of Labour in Society*. Glencoe, Illinois: Free Press.

Durkin, D. B. (1987) *Writing in the Disciplines*. Nova York: Random House.

Duthie, Allan (2004) “Correlating Sound with Spelling in English and Some Ghanaian Languages”, in *Legon Journal of the Humanities* XV: 99 a 112.

Eamon, William (1994) *Science and the Secrets of Nature*. Princeton University Press.

Easterlin, Richard A. (1975) “An Economic Framework for Fertility Analysis”, *Studies in Family Planning* 6: 54 a 63.

Easterlin, Richard A. e E. M. Crimmins (1985) *The Fertility Revolution: A Supply-Demand Analysis*. Illinois: University of Chicago Press.

Eckert, Andreas e Adam Jones (2002) “Historical Writing About Everyday Life”, in *Journal of African Cultural Studies* 12: 5 a 16.

Economic Commission for Latin America (1951) *Economic Survey of Latin America 1949*. Nova York: Departamento de Assuntos Econômicos das Nações Unidas.

*Economist* (2000) “South Africa’s President and the Plague”. Disponível em: <<http://www.economist.com/editorial/freeforall/current/ir7632.html>>.

Education Management Information Systems (1999) *EMIS Project*. Acra: Ministério da Educação de Gana.

Edwards, Susan (1990) “Battered Women Who Kill”, *New Law Journal* 40: 1380 a 1392.

Egblewogbe, E. Y. (1975) *Games and Songs as Education Media*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

Egblewogbe, E. Y. (1985) “The Structure and Function of Ewe Personal Names”. Tese inédita de doutorado, Legon: Universidade de Gana.

Egudu, Romanus N. e Donatus I. Nwoga (1971a) (editores e tradutores) *Igbo Traditional Verse*. Enugu, Nigéria: Nwankwo-Ifejifa.

Egudu, Romanus N. e Donatus I. Nwoga (1971b). *Poetic Heritage* (editores) Enugu: NwankwoIfejika.

Eisenstadt, S. N. (2000) “Multiple Modernities”, *Dædalus*. Periódico da Academia Americana de Artes e Ciências) 129(1) (ed.) S. N. Eisenstadt. Inverno: 1a 129.

Ekeh, Peter P. (1972) “Citizenship and Political Conflict: A Sociological Interpretation of the Nigerian Crisis”, in *Nigeria: Dilemma of Nationhood: An African Analysis of the Biafran Conflict* (ed.) Joseph Okpaku. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Ekeh, Peter P. (1972a) “Examination Dreams in Nigeria: A Sociological Study”, *Psychiatry: Journal for the Study of Interpersonal Process* 35: 352 a 365.

Ekeh, Peter P. (1974) *Social Exchange Theory: The Two Traditions*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Ekeh, Peter P. (1975) “Colonialism and the Two Publics in Africa”, *Comparative Studies in Society and History* 17 (1): 91 a 112 [Reproduzido nesta antologia].

Ekeh, Peter P. (1976) “Benin and Thebes: Elementary Forms of Civilization”, in *The Psychoanalytic Study of Society. Vol. VII.* (eds) Werner Muensterberger, Aaron H. Esman e L. Bryce Boyer. New Haven e Londres: Yale U. Press, p. 65 a 93.

Ekeh, Peter P. (1978) “Colonialism and the Development of Citizenship in Africa: A Study of Ideologies of Legitimation”, in *Themes in African Social Political Thought.* (ed.) O. Otite. Enugu: Fourth Dimension Publishers, p. 101 a 125.

Ekeh, Peter P. (1983) *Colonialism and Social Structure.* Aula Inaugural da Universidade de Ibadan 1980. Nigéria: Ibadan University Press.

Ekeh, Peter P. (1990) “Social Anthropology and Two Contrasting Uses of Tribalism in Africa”, *Comparative Studies in Society and History* 32 (4): 660 a 700.

Ekeh, Peter P. (1992) “The Constitution of Civil Society in African History and Politics”, in *Democratic Transition in Africa* (eds) B. Caron, E. Gboyega, e E. Osaghae, Centro de Documentação Para Pesquisa e Intercâmbio Universitário (CREDU), Universidade de Ibadan, p. 83 a 104.

Ekeh, Peter P. (1994) “Historical and Cross-Cultural Contexts of Civil Society in Africa”. Artigo apresentado no workshop da USAID Sobre Sociedade Civil, Democracia e Desenvolvimento na África, Washington DC.

Ekeh, Peter P. (1995) “Kingship and Civil Society in Post-Colonial Africa” (mimeografia).

Ekeh, Peter P. (1999) “Kinship and State in African and African American Histories”, *African Diaspora. African Origins and New World Identities*, (eds) Isidore Okpewho, Carole Boyce Davies, e Ali A. Mazrui. Bloomington: Indiana University Press, p. 89 a 114.

Ekeh, Peter P. (2002) *Nigeria: Unity, Governance, Law and Conflict*, Fundação da Paz Mundial. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 12 a 14 de dezembro.

Ekeh, Peter P. (2004) “Individuals’ Basic Security Needs & the Limits of Democratization in Africa”, in *Ethnicity and Democracy in Africa*, (eds) Bruce Berman, Dickson Eyoh, e Will Kymlicka. Oxford: James Currey, p. 22 a 37.

Ekwensi, C.O.D. (1947) *When Love Whispers*. Onitsha, Nigéria: Tabansi Press.

Ekwueme, Lazarus N. (1973-1974) “African Music in Christian Liturgy: The Igbo Experiment”, in *African Music* 5: 12 a 33.

Ekwueme, Lazarus N. (1975) “Structural Levels of Rhythm and Form in African Music”, in *African Music* 5 (4).

Elbow, P. (1981) *Writing with Power: Techniques for Mastering the Writing Process*. Nova York e Oxford: Oxford University Press.

Elias, Norbert (1970) *What Is Sociology?* München: Juventa Verlag.

Ellingson, Ter (1992) “Theory and Method: Transcription”, in *Ethnomusicology: An Introduction*. Helen Myers (ed.) Nova York: W.W. Norton & Company.

Ellis, Alfred Burden (1887) *The Tshi-Speaking People of the Gold Coast of West Africa*. Londres: Chapman & Hall.

El-Masri, F.H. (ed. e trad.) (1978) *Bayan Wujubal-Hijra alal-Ibad*. Sudan: Khartoum University Press, p. 168 a 185.

Ely, Elizabeth (2000) “Protease Inhibitors Control HIV But Do Not Cure AIDS”, *Townsend Letter for Doctors & Patients*, outubro de 2000, disponível por encomenda em: <[www.townsendletter.com](http://www.townsendletter.com)>.

Ely, Sidi Amar Ould e Julian Johansen (eds) (1995) *Handlist of Manuscripts in the Centre de Documentation et de Recherches Historiques Ahmed Baba, Timbuktu, Mali*, Vols. 1 a 5. Londres: Fundação Al-Furqan de Herança Islâmica.

Emecheta, Buchi (1977) *The Slave Girl*. Nova York: George Braziller.

English, Parker e Kibujjo M. Kalumba (editores) (1996) *African Philosophy: A Classical Approach* (editores) Parker English e Kibujjo M. Kalumba. Upper Saddle River, Nova Jersey: Prentice Hall.

Epstein, A.L. (1958) *Politics in an Urban African Community*. Manchester University Press.

Equiano, Olaudah (1995 [1789]) *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavos Vassa, the African, and Other Writings*. Editado por Vincent Carretta. Londres: Penguin Classics.

Erickson, Robert (1975) *Timbre and Time: Sound Structure in Music*. Madison: University of Wisconsin Press.

Erlmann, Veit (1985) “Model, Variation and Performance: Fulbe Praise Song in Northern Cameroon”, *Yearbook for Traditional Music* 17: 88 a 112.

Escobar, Arturo (1991) “Anthropology and the Development Encounter: The Making and Marketing of Development Anthropology”, *American Ethnologist* 18 (4): 658 a 82.

Escobar, Arturo (1995) *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton University Press.

Esping-Andersen, G. (ed.) (1993) *Changing Classes: Stratification and Mobility in Post-Industrial Societies*. Londres: SAGE Publications.

Esteva, Gustavo e Mahdu Suri Prakash (1998) *Grassroots Postmodernism: Remaking the Soil of Cultures*. Londres: Zed Books;



- 
- Evans-Pritchard, Edward E. (1940) *The Nuer. A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Clarendon Press.
- Euba, Akin (1967) "Multiple Pitch Lines in Yoruba Choral Music", *Journal of the International Folk Music Council* 19: 66 a 71.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1946) "Applied Anthropology", *Africa* 16: 92 a 98.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1949) *The Sanusi of Cyrenaica*. Oxford: Clarendon Press.
- Evans-Pritchard, Edward E. (1968) "Social Anthropology: Past and Present", in *Theory of Anthropology* (eds) Robert A. Manners e David Kaplan. Londres: Routledge e Kegan Paul, p. 46 a 54.
- Eyoh, Dickson (1996) "From Economic Crisis to Political Liberalisation: Pitfalls of the New Political Sociology for Africa", *African Studies Review* 39 (3) dezembro: 43 a 80.
- Eze, Emmanuel Chukwudi (1997) "Democracy or Consensus? A Reply to Wiredu", in *Postcolonial African Philosophy: A Critical Reader* (ed.) Emmanuel Chukwudi Eze. Oxford: Blackwell, p. 313 a 323.
- Eze, Emmanuel Chukwudi (ed.) (1997) *Race and the Enlightenment: A Reader*. Oxford: Blackwell.
- F. Sauvy (1952) *Theorie Generale de la Population* Volume 1, "Economie et Population". Paris: Presses Universitaires de France.
- Fabian, Johannes (1983) *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Nova York: Columbia University Press.
- Fabian, Johannes (1998) *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Fahey, Rex S. e John O. Hunwick (eds) (2003) *Arabic Literature of Africa. The Writings of the Muslim Peoples of Northeastern Africa*. Volume 3a. Leiden: Brill.

Fahim, H. (ed.) (1982) *Indigenous Anthropology in Non-Western Countries*. Durham: Carolina Academic Press.

Fall, Babacar (1993) *Le Travail Forcé in Afrique Occidentale Française*. Paris: Karthala.

Falola, Toyin (ed.) (1993) *African Historiography: Essays in Honour of Jacob Ade Ajayi*. Harlow, Reino Unido: Longman.

Falola, Toyin (ed.) (2003) *Ghana in Africa and the World: Essays in Honour of Adu Boahen*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Fanon, Frantz (1967) *Black Skin, White Masks*. Nova York: Grove Press.

Fanon, Frantz (1967a) *The Wretched of the Earth*. Londres: Penguin.

Fanon, Franz (2004 [1961]) *The Wretched of the Earth*. Traduzido por Richard Philcox. Nova York: Grove/Atlantic.

Farber, Celia (2006a) "Out of Control: AIDS and the Corruption of Medical Science", *Harper's*, março. Disponível em: <<http://www.harpers.org/archive/2006/03/0080961>>.

Farber, Celia (2006b) "What Do We Mean, 'Toxic HIV Drugs?'" 8 de outubro. Disponível em: <[http://barnesworld.blogs.com/barnes\\_world/2006/10/it\\_has\\_been\\_bro.html](http://barnesworld.blogs.com/barnes_world/2006/10/it_has_been_bro.html)>.

Fardon, Richard (ed.) (1985) *Power and Knowledge: Anthropological and Sociological Approaches*. Edimburgo: Scottish Academic Press.

Fargion, Janet Topp (1997) "Ewe and Yours". Crítica de *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective* por Kofi Agawu, *The Times Higher Education Supplement* 4 de abril, p. 26.

- 
- Farley, John (1991) *Bilharzia: A History of Imperial Tropical Medicine*. Cambridge University Press.
- Farnsworth, R. (1989) "Screening Plants for New Medicines", in *Biodiversity* Parte II, Washington DC: Academy Press, p. 83 a 97.
- Fatton, Robert (1985) "Organic Crisis, Organic Intellectuals and the Senegalese Passive Revolution". Artigo preparado para apresentação na 28ª reunião anual da Associação de Estudos Africanos, Nova Orleans, Louisiana, 23 a 26 de novembro.
- Fatton, Robert (1986) *The Making of a Liberal Democracy: The Senegalese Passive Revolution, 1975-1985*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner.
- Fatton, Robert (1992) *Predatory Rule: State and Civil Society in Africa*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner.
- Fatton, Robert (1995) "Africa in the Age of Democratization: The Civil Limitation of Civil Society", *African Studies Review*, Vol. 38, n. 2, p. 70 a 83
- Feierman, Steven (1990) *Peasant Intellectual. Anthropology and History in Tanzania*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Ferguson, James (1990a) "Mobile Workers, Modernist Narratives: A Critique of the Historiography of Transition on the Zambian Copperbelt", *Journal of Southern African Studies* 16 (3): 385 a 412; 16 (4): 603 a 21.
- Ferguson, James (1990b) *The Anti-Politics Machine: Development, Depoliticization and Bureaucratic Power in the Third World*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Ferguson, James (1994) *The Anti-Politics Machine: "Development", Depoliticization, and Bureaucratic Power in Lesotho*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ferguson, James (1997) "Anthropology and Its Evil Twin: 'Development' in the Constitution of a Discipline", in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper e Randall Packard. Berkeley: University of California Press, p. 150 a 75.

Fernandez, James W. (1982) *Bwiti: An Ethnography of the Religious Imagination in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

Feuerstein, R. (1991) "Cultural Differences and Cultural Deprivation: Differential Patterns of Adaptability", in N. Bleichrodt e P.J.D. Drenth (eds) *Contemporary Issues in Cross-Cultural Psychology*. Amsterdã: Sweta & Zeithlinger, p. 21 a 33.

Feynman, Richard (1985) *QED*. Princeton University Press.

Feynman, Richard (1988) *What Do You Care What Other People Think?* Londres: Unwin.

Fiagbedzi, Nissio (1977) "The Music of the Anlo: Its Historical Background, Cultural Matrix and Style". Tese de doutorado, Universidade da Califórnia, em Los Angeles.

Fiawoo, F. Kwasi (1937) *Toko Atolia*. Berlim: Mitteilungen der Auslands-Hochschule an der Universität Berlin 3, Abteilung Afrikanische Studien, p. 1 a 53.

Fiawoo, F. Kwasi (1973) *Tuinese-Fia Yi Dziehe: Two Plays in Ewe and English*. Marburger Studien Zur Afrika und Asienkunde, Serie A, Afrika. Marburg an der Lahn: Im Selbstverlag.

Fiawoo, F. Kwasi (1983 [1937/1943]) *The Fifth Landing Stage*. Acra: Sedco.

Field, M. J. (1937) *Religion and Medicine of the Gã People*. Londres: Oxford University Press.

- Field, Margaret (1960) *Search for Security: An Ethno-Psychiatric Study of Rural Ghana*. Evanston: Northwestern University Press.
- Fieldhouse, D.K. (1986) *Black Africa 1945-1980: Economic Decolonization and Arrested Development*. Londres: Allen & Unwin.
- Fields, Karen (1985) *Revival and Rebellion in Colonial Central Africa*. Princeton University Press.
- Fink, Robert (1998) “Elvis Everywhere”, in *American Music* 16: 135 a 179.
- Finnegan, Ruth (1970) *African Oral Literature*. Londres e Nova York: Oxford University Press.
- Finnemore, Martha (1997) “Redefining Development at the World Bank”, in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper e Randall Packard. Berkeley: University of California Press, p. 203 a 227.
- Fiofori, Ferdinand O. (1975) “Traditional Media, Modern Messages: A Nigerian Study”, in *Rural Africana* 27: 43 a 52.
- Firth, Raymond (1938) *Human Types*. Londres: T. Nelson and Sons.
- Firth, Raymond (1954) “Foreword”, in *Political Systems of Highland Burma*, por Edmund R. Leach. Boston: Beacon Press.
- Fischer, Ernest (1963) *The Necessity of Art*. Hammondsworth: Penguin Books.
- Fish, S. (1983) “Working on the Chain Gang: Interpretation in the Law and Literary Criticism”, in *The Politics of Interpretation* (ed.) W.J.T. Mitchell. Universidade de Chicago, p. 271 a 286.
- Fisher, Angela (1984) *Africa Adorned*. Nova York: Harry N. Abrams.

Fisher, Donald (1993) *Fundamental Development of the Social Sciences: Rockefeller Philanthropy and the United States Social Science Research Council*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Fisher, William F. (1995) *Toward Sustainable Development: Struggling Over India's Narmada Dam*. Armonk, Nova York: M.E. Sharpe.

Fitzgerald, Dale K. (1975) "The Language of Ritual Events Among the Ga of Southern Ghana", in *Sociocultural Dimensions of Language Use* (eds) Mary Sanches e Ben G. Blount. Nova York: Academic Press.

Fitzgibbon, T.J. (1992) *The Use of Standardized Instruments With Urban and Minority Group Pupils*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich.

Flowerdew, J. (ed.) (2002) *Academic Discourse*. Londres: Longman.

Floyd, Malcolm (ed.) (1999) *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realisation*. Aldershot, Reino Unido: Ashgate.

Flynn, Dennis O. e Arturo Giraldez (1979) "Introduction. Monetary Substances in Global Perspective", in *Metals and Monies in an Emerging Global Economy* (eds) Dennis O. Flynn e Arturo Giraldez. Aldershot: Variorum.

Ford, N. (1994) "Cultural and Developmental Factors Underlying the Global Pattern of the Transmission of HIV/AIDS", *Health and Development* (eds) D. Phillips e Y. Verhasselt. Londres: Routledge, p. 83 a 96.

Foreit, Karen e P. Mostajo, E. Gamarra, A. Padilla (1992) "Unmet Demand for Contraception Versus Unmet Demand for Appropriate Contraception". Artigo apresentado na 120ª Reunião Anual da

Associação Americana de Saúde Pública, novembro, Washington D.C.

Foreman, Michael (1974) “The Journey of Marco Polo”, em revista *Pegasus*. Nova York.

Fortes, M. (1940) “The Political System of the Tallensi of the Northern Territories of the Gold Coast”, in *African Political Systems* (eds) M. Fortes e E.E. Evans-Pritchard. Londres: Oxford University Press, p. 255 a 261.

Fortes, M. (1959) *Oedipus and Job in West African Religion*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Fortes, M. e E.E. Evans-Pritchard (eds) (1970) *African Political Systems*. Londres: Oxford University Press.

Fortes, Meyer (1945) *The Dynamics of Clanship Among the Tallensi, Being the First Part of an Analysis of the Social Structure of a Trans Volta Tribe*. Londres: Oxford University Press.

Fortes, Meyer (1948) “The Ashanti Sociological Survey: A Preliminary Report”, *Rhodes Livingstone Journal* 6: 1 a 36.

Fortes, Meyer (1953) *Social Anthropology at Cambridge Since 1900*. Cambridge University Press.

Fortes, Meyer (1959) *Oedipus and Job in West African Religion*. Cambridge University Press.

Fortes, Meyer (1987) *Religion, Morality and the Person: Essays on Tallensi Religion*. Cambridge University Press.

Foster, George M. (1969) *Applied Anthropology*. Boston: Little, Brown.

Foster, Philip (1965) *Education and Social Change in Ghana*. Londres: Routledge e Kegan Paul.

Foster-Carter, Aidan (1977) "The Modes of Production Controversy", *New Left Review* 107: 47 a 77.

Foucault, Michel (1980) *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Nova York: Pantheon.

Fowler, Alan (1991) "The Role of NGOs in Changing State-Society Relations: Perspectives from Eastern and Southern Africa", *Development Policy Review* 9 (1): 53 a 84.

Foxcroft, C.D. (2004) "Ethical Issues Related to Psychological Testing in Africa: What I Have Learned (So Far)", in W.J. Lopper, D.L. Dinnel, S.A. Hayes e D.N. Settler (eds) (Unidade 5, Capítulo 4). *Online Readings in Psychology and Culture*.

Frank, A.G. (1967) "Sociology of Development and Underdevelopment of Sociology", *Catalyst* 3. Nova York: Universidade de Buffalo.

Frank, Tema (2001) "Online Courses: A Gold Rush or Fool's Gold?" *University Affairs / Affaires Universitaire*. Canadá: Universidade de Saskatchewan. Fevereiro: 8 a 13.

Freedman, R. e L. C. Coombs (1974) *Cross Cultural Comparisons. Data on Two Factors in Fertility Behavior*. Nova York: Population Council.

Freedman, Richard A. (1898) *Travels and Life in Ashanti and Jaman*. Westminster, Londres: Archibald Constable.

Freeman, F.S. (1966) *Theory and Practice of Psychological Testing*. 3ª edição. Nova York: Holt, Rinehart e Winston.

Freeman, Richard A. (1958) "Journey to Ashantee, 1888". In: Freda Wolfson (ed.) *Pageant of Ghana*. Londres: Oxford University Press.

Freire, P. (1972) *Pedagogy of the Oppressed*. Londres: Penguin Books.



- 
- Freud, Sigmund (1913 [1900]) *The Interpretation of Dreams*. Trad. A.A. Brill. Nova York: Macmillan.
- Freud, Sigmund (1967 [1934]) *Moses and Monotheism*. Nova York: Random House.
- Frimpong-Ansah, J. H. (1996) “*Flexibility and Responsiveness in the Ghana Economy: Reflections on Post-Divide Atrophy Syndrome*”, The J. B. Danquah Memorial Lectures 21st Series. Acra: Academia de Artes e Ciência de Gana.
- Fulop-Miller, R. (1935) *Leaders, Dreamers and Rebels*. Londres: Harrap.
- Furedi, F. (1997) *Population and Development: A Critical Introduction*. Nova York: St. Martin’s Press.
- Furedi, Frank (1974: 489) “The Social Composition of the Mau Mau Movement in the White Highlands”, *Journal of Peasant Studies* I (4): 486 a 504.
- Furniss, Graham e Liz Gunner (editores) (1995) *Power, Marginality and African Oral Literature*. Cambridge University Press.
- Fuze, Magema Magwaza (1922) *Abantu Abamnyama Lapa Bavela Ngakona*. Pietermaritzburg: City Printing Works.
- Fynn, John K. (1971) *Asante and Its Neighbours: 1700-1807*. Londres: Longmans, Green and Co.
- Gabriel A. Almond & J. Coleman (1960) *Politics of Developing Areas*, Princeton University Press.
- Gadbow, R.M. e Richards, T.J. (eds.) (1990) *Intellectual Property Rights — Global Consensus, Global Conflict?* Boulder, Colorado: Westview Press.

Gadzekpo, Audrey (2002) *Women's Engagement With Gold Coast Print Culture: From 1857-1957*. Tese de doutorado, Centro de Estudos da África Ocidental, Universidade de Birmingham.

Gadzekpo, Audrey e Stephanie Newell (2004) *Selected Writings of a Pioneer West African Feminist: Mabel Dove*. Universidade Tottingham Trent, Reino Unido: Trent Editions.

Galbraith, John Kenneth (1952) *American Capitalism: The Concept of Countervailing Power*. Boston: Houghton-Mifflin.

Galotti, K.M. (1999) *Cognitive Psychology In and Out of the Laboratory*. 2ª edição. New Jersey: Wadsworth.

Gamaroff, Raphael (2003) "Deep Language, Intelligence and Language Proficiency in Academic Learning". <[www.und.ac.za/und/ling/archive/gama](http://www.und.ac.za/und/ling/archive/gama)>.

Gannage, Elias (1962) *Economie du Développement*, Paris: Presses Universitaires de France.

Gardner, Howard (1993) *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* 2ª edição. Nova York: Basic Books.

Garvey, Amy Jacques (ed.) (1967) *Philosophy and Opinions of Marcus Garvey: Or, Africa for the Africans*. Nova York: Routledge.

Gaskin, L.J.P. (1965) *Selected Bibliography of Music in Africa*. Londres: Instituto Africano Internacional.

Gates, Henry Louis, Jr. (ed.) (1986) "Race", in *Writing, and Difference*. University of Chicago Press.

Gbeho, Philip (1951a) "Beat of the Master Drum", in *West African Review* 22: 1263 a 1265.

Gbeho, Philip (1951b) "African Drums are More than Tom-toms", in *West African Review* 22: 1150 a 1152.

---

Gbeho, Philip (1951c) "African Music Deserves Generous Recognition", in *West African Review* 22: 900 a 910.

Gbeho, Philip (1957) "Music of the Gold Coast", in *African Music* 1: 62 a 64.

Geertz, Clifford (1963) "The Integrative Revolution: Primordial Sentiments and Politics in the New States," in *Old Societies and New States: The Quest for Modernity in Asia and Africa*. Nova York: The Free Press of Glencoe.

Geertz, Clifford (1963a) *Peddlers and Princes: Social Development and Economic Change in Two Indonesian Towns*. Illinois: University of Chicago Press.

Geertz, Clifford (1963b) *Agricultural Involution: The Process of Ecological Change in Indonesia*. Berkeley: University of California Press.

Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. Nova York: Basic Books.

Geertz, Clifford (1983) "Centers, Kings and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power", in *Local Knowledges: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Nova York: Basic Books.

Geertz, Clifford (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Nova York: Basic Books.

Geertz, Clifford (1985) *Negara: The Theatre State in Nineteenth Century Bali*. Princeton University Press.

Gellner, Ernest (1971) "Concepts and Society", in *Key Concepts in the Social Sciences: Rationality* (ed.) Bryan R. Wilson. Nova York: Harper & Row Torchbooks, p. 18-49.

Gendarme, Renee (1995) “La Cooperation de L’Europe et de l’Afrique: Histoire d’Une Esperance Douce”, *Mondes en Développement* 23 (92): 15 a 33.

Gendzier, Irene (1985) *Managing Political Change: Social Scientists and the Third World*. Boulder, Colorado: Westview.

Geography and Resource Development Department (1992) *A Socio-Economic Survey in the Upper East Region With Reference to Drought and Desertification Control in Ghana*. Relatório Final Entregue ao Conselho de Proteção Ambiental, novembro. Legon: Universidade de Gana.

George Shepperson (1982) “African Diaspora: Concept and Context”, in *Global Dimensions of the African Diaspora* (ed.) Joseph E. Harris. Washington, DC. Howard University Press, p. 46-53.

Geschiere, P. (1997) *The Modernity of Witchcraft: Politics and the Occult in Postcolonial Africa*. Charlottesville e Londres: University Press of Virginia.

Gewald, Jan Bart (1999) *Herero Heroes: A Socio-Political History of the Herero of Namibia, 1890-1923*. Oxford: James Currey.

Ghana Academy of Arts and Sciences (n.d.) *Handbook*. Acra: Ghana Publishing Corporation.

Ghana Government (1996) *Ghana Vision 2020 (First Step: 1996 - 2000): Presidential Report on Coordinated Programme of Economic and Social Development Policies*. Acra: Governo de Gana.

Ghana Government (2005) *2004 Annual Progress Report: Implementation of the Ghana Poverty Reduction Strategy*. Acra: Governo de Gana/Comissão de Planejamento Desenvolvimento Nacional.

---

Ghana Government/ NDPC (2003) *Ghana Poverty Reduction Strategy (2003 – 2005): An Agenda for Growth and Prosperity*. Vol. 1: Análise e Declaração de Política. Acra: Comissão de Planejamento Desenvolvimento Nacional.

Ghana Statistical Service (2000) Population and Housing Census, Acra: Governo de Gana.

Ghana Statistical Service (2002) *2000 Population and Housing Census*. Acra: Serviços Estatístico de Gana.

Ghana Statistical Service (2005) “0902 – Kasena Nankana District, 2000 Population and Housing Census”, *Population of Ghana: Demographic and Socio-Economic Indicators by District*, Panilha n. III, setembro.

Ghana Statistical Service and the Institute for Resource Development (1999) *Ghana Demographic and Health Survey 1998* Columbia, Maryland: GSS e IRD.

Ghiselli, E. E. e J.P. Campbell, S. Zedeck (1981) *Measurement Theory for the Behavioural Sciences*, Capítulo 1. São Francisco: W.H. Freeman.

Gibbs, James (ed.) (1981) *Critical Perspectives on Wole Soyinka*. Londres: Heinemann Educational Books.

Gibbs, M. James (2001a) “Ghana: Theatre”, *Censorship, A World Encyclopaedia*, Vol. 2. Derek Jones (ed.) Londres: Fitzroy Dearborn, p. 951 e 952.

Gibbs, M. James (2001b) “Joe de Graft: Theatrical Prophet with Strange Honours”, in *African Theatre: Playwrights and Politics* (editores) Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan. Oxford: Currey, p. 72 e 73.

Gibbs, M. James (2001c) "Noticeboard", in *African Theatre: Playwrights and Politics* (editores) Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan. Oxford: Currey, p. 191 a 203.

Gibbs, M. James (2004) "Obituary of Yaw Asare". *African Theatre Southern Africa* (ed.) David Kerr. Oxford: Currey, p. IX e X.

Gibbs, M. James e Anthony A. Aidoo (2001) "Mohammed Ben-Abdallah at Fifty", in *African Theatre: Playwrights and Politics*. Martin Banham, James Gibbs, Femi Osofisan (editores) Oxford: Currey, p. 84 a 88.

Gibbs, M. James (1994) Crítica da Peça "Ananse in the Land of the Idiots". *Newsletter of the School of Performing Arts* n. 1: janeiro a março: 11 e 12, Legon: Universidade de Gana.

Gibbs, M. James (2000) "Efua Theodora Sutherland: A Bibliography of Primary Materials, with a Checklist of Secondary Sources", in *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theatre and Film*. (editores) Kofi Anyidoho e James Gibbs. *Matatus* 21 e 22. Amsterdã e Atlanta, Geórgia: Edições Rodopi, p. 117 a 123.

Giddens, A. (1994) *Sociology*. 2ª edição. Oxford: Blackwell.

Giddens, Anthony (1996 [1990]) *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Gilbert, Michelle (2000) "Hollywood Icons, Local Demons". *Catálogo de Exposição*. Hartford, Connecticut: Trinity College.

Giles, H. e R.Y. Bourhis, D.M. Taylor (1977) "Towards a Theory of Language in Ethnic Groups Relations", in *Language, Ethnicity and Intergroup Relations* (ed.) Howard Giles. Londres: Academic Press, p. 307 a 348.

Gilliat, Penelope (1965) "A Nigerian Original", *The Observer*, 19 de setembro, p. 25.

---

Gilman, Sander (1985a) “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature”, in “Race”, *Writing and Difference* (ed.) Henry Louis Gates, Jr. Illinois: University of Chicago Press, p. 171 a 97.

Gilman, Sander (1985a) “Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature”, in “Race”, *Writing and Difference* (ed.) Henry Louis Gates, Jr. University of Chicago Press, p. 171 a 197.

Gilman, Sander (1985b) *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.

Gilman, Sander (1985b) *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*. Ithaca: Cornell University Press.

Gilman, Sander (1990) “I’m Down on Whores’: Race and Gender in Victorian London”, in *Anatomy Reason* (ed.) D. Goldberg. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 146 a 170.

Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Gilroy, Paul (2000) *Against Race*. Harvard University Press.

Ginsburg, Faye D. e Lila Abu-Lughod, Brian Larkin (editores) (2002) *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Berkeley: University of California Press.

Gjertsen, Derek (1986) *The Newton Handbook*. Londres: Routledge e Kegan Paul.

Gluck, Mary (1993) Review Essay of Anthony Giddens (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Análise em *History and Theory* 32(2) May: 214-220.

Godelier, Maurice (1977) *Perspectives in Marxist Anthropology*. Cambridge University Press.

Gohary, J.O. (1992) *Akhenaton's Sed-Festival at Karnak*. Londres: Taylor and Francis.

Goldstein, Judith e Robert O. Keohane (eds) (1993) *Ideas and Foreign Policy: Beliefs, Institutions, and Political Change*. Ithaca: Cornell University Press.

Goldsworthy, David (1994) "Introduction," *The Conservative Government and the End of Empire 1951-1957*. Londres: HMSO.

Goldthorpe, J.E. (1975) *The Sociology of the Third World: Disparity and Involvement*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goma, L.K.H. (1991) *The Hard Road to the Transformation of Africa*. Aggrey-Fraser-Guggisberg Memorial Lecture Series, Universidade de Gana, Legon.

Gombin, Richard (1979) *The Radical Tradition: A Study in Modern Revolutionary Thought*. Nova York: St Martin's Press.

Goodenough, Ward H. (1956) "Residence Rules", *Southwestern Journal of Anthropology* 12: 22 a 37.

Goody, E. (n.d.) "The Role of First Learning to Read in the Mother Tongue for Reading with Competence in English". Artigo inédito.

Goody, J. (1973) "Polygyny, Economy, and the Role of Women", in *The Character of Kinship* (ed.) J. Goody. Cambridge University Press, p. 175 a 190.

Goody, J.R. (1957) "Fields of Social Control Among the LoDagaba," *Journal of the Royal Anthropological Institute* 87: 75 a 104.



Gould, Stephen J. (1981) *The Mismeasure of Man*. Nova York: W.W. Norton & Co. Gourevitch, Philip (1999) *We Wish to Inform You That Tomorrow We Will be Killed With Our Families*. Nova York: Picador.

Gould, Stephen J. (1981) *The Mismeasure of Man*. Nova York: W.W. Norton & Co.

Government of Ghana (1964) *Seven-Year Plan for National Reconstruction and Development, Financial Years 1963/64-1969/70 (Ghana Seven-Year Development Plan)*. Aprovado pelo Parlamento em 16 de março de 1964. Gabinete da Comissão de Planejamento de Acra.

Government of Ghana (1994) *Report on Policy and Programmes on Re-orienting VOTEC Education and Training for Self-Employment in Ghana*. Novembro. Acra: Ministério da Educação de Gana.

Government of Ghana (2004) *White Paper on the Report of the Education Reform Review Committee*. Outubro. Acra: Ministério da Educação, Ciência e Esportes.

Government of Ghana. (1980) *A Compendium of Status Reports from Ministries on the Sessional Address by His Excellency the President to Parliament on 30th November 1979*. Emitido pela Unidade de Monitoramento de Implementação das Decisões do Gabinete e Econômicas, maio. Osu: The Castle.

Government of Ghana. (2003) *Ghana Poverty Reduction Strategy 2003-2005. An Agenda for Growth and Prosperity. Vol 1: Análise e Declaração de Política*. Acra: Governo de Gana.

Government of Senegal (1960) *Rapport Sur les Perspectives*. Dacar: National Printing House, junho.

Government of Senegal (n.d.) *Étude Générale Sur le Développement du Sénégal*, 16 volumes.

Government of Uganda (2002) *National Information and Communication Technology Policy*. Kampala: Governo de Uganda.

Gow, David D. (1993) "Doubly Damned: Dealing with Power and Praxis in Development Anthropology", *Human Organization* 52 (4): 380 a 397.

Gowda, H. H. Anniah (1987) "Wole Soyinka's The Road in Kanada: A Theatrical Review", in *The Literary Half-Yearly* (Mysore, Índia) 25(2): 196 a 198.

Grafton, Anthony (1992) *New Worlds, Ancient Texts*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Graham, Yao (1989) "From GTP to Assene: Aspects of Industrial Working Class Struggles in Ghana", in *The State, Development and Politics in Ghana* (eds) E. Hansen e K. A. Ninsin. Dacar: CODESRIA Books.

Gramsci, Antonio (1971) *Selections from the Prison Notebooks*. Londres: Lawrence and Wishart.

Gramsci, Antonio (1971) *Selections From the Prison Notebooks*. Q. Hoare e G.N. Smith (eds) Nova York: International Publishing Co.

Gran, Peter (1979) *Islamic Roots of Capitalism in Egypt, 1760-1840*. AustIn: University of Texas Press.

Gran, Peter (1980) "Political Economy as a Paradigm for the Study of Islamic History", *International Journal of Middle Eastern Studies* 11: 511 a 526.

Granger, Gilles Gaston (1955) *Méthodologie économique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Graves, F. Michael e Connie Juel, Bonnie B. Graves (1998) *Teaching Reading in the 21st Century*. Boston: Allyn and Bacon.

- 
- Graziano, John (ed.) (1987) *American Music*. Champaign: University of Illinois Press, para a Sociedade Sonneck.
- Greene, D. e R. Latimore (editores) (1960) *The Complete Greek Tragedies*. Vol. 1. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.
- Greene, Doris (1983) "Percussion Notation", in *Dance Notation Journal* 1(3): 7 a 49.
- Greene, Sandra (1996) *Gender, Ethnicity, and Social Change on the Upper Slave Coast: A History of the Anlo-Ewe*. Portsmouth, Nova Hampshire: Heinemann.
- Greene, Sandra (2002) *Sacred Sites and the Colonial Encounter: A History of Meaning and Memory in Ghana*. Bloomington: Indiana University Press.
- Greenfield, P.M. (1997) "You Can't Take It with You: Why Ability Assessments Don't Cross Cultures", *American Psychologist* 52(10): 1115 a 1124.
- Gregson, S. (1994) "Will HIV Become a Major Determinant of Fertility in Sub-Saharan Africa?" *Journal of Development Studies* 30(3): 650 a 679.
- Griaule, Marcel (1975) *Conversations with Ogotemmel*. Londres: Oxford University Press.
- Grillo, Ralph (1985) "Applied Anthropology in the 1980s: Retrospect and Prospect", in *Social Anthropology and Development Policy* (eds) R. Grillo e A. Rew. Nova York: Tavistock, p. 1 a 36.
- Griswold, W. (1992) "The Writing on the Mud Wall: Nigerian Novels and the Imaginary Village", in *American Sociological Review* 57(6): 709 a 724.

Group for the Scientific Reappraisal of the HIV/AIDS Hypothesis (2007) “Rethinking AIDS Asks BBC to Reject Call to Censor BBC Documentary About Forced Drug Experiments on Children,” Press Release, 7 de março. Disponível em <<http://rethinkingaids.com/Content/PressReleases/RethinkingAIDSasksBBCtoRejectCalltoCensor/tabid/79/Default.aspx>>.

Guerard, Albert J. (1950) “Introduction”, Heart of Darkness de Joseph Conrad. Nova York: New American Library.

Guha, Ranajit e Gayatri Chakrovorty Spivak (eds) (1988) *Selected Subaltern Studies*. Nova York: Oxford University Press.

Guibernau, Monserrat (2000) *Nations Without States – Political Communities in a Global Age*. Nova York: Polity Press.

Gupta, Akhil (1997) “Agrarian Populism in the Development of a Modern Nation (India)”, in *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge* (eds) Frederick Cooper e Randall Packard. Berkeley: University of California Press, p. 320 a 344.

Gupta, Akhil e James Ferguson (1997) “Discipline and Practice: ‘The Field’ as Site, Method, and Location in Anthropology”, in *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*, (eds) A. Gupta e J. Ferguson. Berkeley: University of California Press, p. 1 a 46.

Gusfield, Joseph R. (1967) “Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change”, *The American Journal of Sociology* 72(4) janeiro: 351 a 362.

Guss, David M. (2000) *The Festive State: Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press.

---

Guyer, Jane I. (1996) *African Studies in the United States: A Perspective*. Atlanta: African Studies Association Press.

Gwarzo, H.I. (1972) “The Life and Teaching of al-Maghili with Particular Reference to the Saharan Jewish Community”. Tese de doutorado, Universidade de Londres.

Gyekye, Kwame (1987) *An Essay on African Philosophical Thought: The Akan Conceptual Scheme*. Cambridge University Press.

Gyekye, Kwame (1997) *Tradition and Modernity: Philosophical Reflections on the African Experience*. Nova York: Oxford University Press.

Gyimah-Boadi, E. e Essuman-Johnson (1993) “The PNDC and Organised Labour: The Anatomy of Political Control”, in *Ghana Under PNDC Rule* (ed.) E. Gyimah-Boadi. Dacar: CODESRIA Books.

Gyimah-Boadi, E. e Richard Asante (2006) “Ethnic Structure, Inequality and Public Sector Governance”, in *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance* (ed.) Yusuf Bangura. Genebra: UNRISD, p. 241 a 260.

Gyimah-Boadi, Emmanuel (1999) “Institutionalizing Credible Elections in Ghana”, in *The Self-Restraining State: Power and Accountability in Developing Democracies*, (editores) Andreas Schedler, Larry Diamond & Marc Plattner. Boulder: Lynne Rienner.

Gyimah-Boadi, Emmanuel e R. Asante (2006) “Ethnic Structure, Inequality and Public Sector Governance in Ghana”, in *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance*, Y. Bangura (ed.). Houndsmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan e UNRISD, p. 241 a 260.

Habermas, Jürgen (1991) *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Habermas, Jürgen (1998) *The Inclusion of the Other: Studies in Political Theory* (editores) Ciaran Cronin and Pablo De Greiff. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Hagan, George (1971) "Ashanti Bureaucracy: A Study of the Growth of Centralized Administration in Ashanti from the Time of Osei Tutu to the Time of Osei Tutu Kwamina Esibe Bonsu", *Transactions of the Historical Society of Ghana* 14: 43 a 62.

Haggard, Stephen (1990) *Pathways From the Periphery: The Politics of Growth in the Newly Industrializing Countries*. Ithaca: Cornell University Press. Haidara, Abdelkader e Ayman Fuad Sayyid (eds) (2000) *Catalogue des Manuscrits de la Bibliothèque Mamma Haidara*, Vols. 1 a 4. Londres: Al-Furqan Islamic Heritage Foundation, 2000.

Hakim, Adi e Marika Sherwood (1995) *The 1945 Manchester Congress Revisited*. Londres: New Beacon Press.

Hale, John (1995) *The Civilization of Europe in the Renaissance*. Nova York: Simon & Schuster.

Hale, Kenneth (1972) "Some Questions About Anthropological Linguistics: The Role of Native Knowledge", in *Reinventing Anthropology* (ed.) Dell H. Hymes. Nova York: Pantheon Books, p. 382 a 297.

Haligan, P. e S.K. Whitbourne (2000) *Abnormal Psychology: Clinical Perspectives in Psychological Disorders*. 3ª edição. Nova York: McGraw-Hill.

Hall, Peter (1989) *The Political Power of Economic Ideas: Keynesianism Across Nations*. NJ: Princeton University Press.

Hall, Stuart (1979) "Culture, the Media and the 'Ideological Effect'", in *Mass Communications and Society* (editores) James Currey et al. Newbury Park, Califórnia: Sage Press, p. 315 a 347.

- 
- Hall, Stuart (1981) “Notes on Deconstructing “The Popular””, in *People’s History and Socialist Theory* (ed.) Raphael Samuel. Londres: Routledge e Kegan Paul, p. 227 a 240.
- Hall, Stuart (1984) “The State in Question”, in *The Idea of the Modern State* (editores) Gregor McLennan, David Held e Stuart Hall. Milton Keynes: Open University Press, p. 1 a 28.
- Hall, Stuart (1984) “The State in Question”, in *The Idea of the Modern State* (eds) Gregor McLennan, David Held e Stuart Hall. Milton Keynes: Open University Press, p. 1 a 28.
- Hall, Stuart (1996) “The New Ethnicities”, in *Stuart Hall: Critical Dialogues* (editores) David Morley e Kuan-Hsing Chen. Londres: Routledge.
- Haller, Robert S. (1973) *Literary Criticism of Dante Alighieri*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Hamet, Ismael (1911) “Les Kounta”, *Revue du Monde Musulman* 15: 302 a 318.
- Hamill, J.F. (1990) *Ethno-logic: The Anthropology of Human Reasoning*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hammer, S.M. e K.E. Squires, M.D. Hughes *et al.* (1997) “A Controlled Trial of Two Nucleoside Analogues Plus Indinavir in Persons with Human Immunodeficiency Virus Infection and CD4 Cell Counts of 200 per Cubic Millimeter or Less”, *New England Journal of Medicine* 337: 725 a 733.
- Hammond, Dorothy e Alta Jablow (1992) *The Africa that Never Was: Four Centuries of British Writing About Africa*. Prospect Heights: Waveland Press.
- Hampshire, Stuart (1988) *Innocence and Experience*. Cambridge, Massachusetts: Harvard U. Press.

Hancock, Graham (1989) *Lords of Poverty: The Power, Prestige, and Corruption of the International Aid Business*. Nova York: Atlantic Monthly Press.

Hanks, William F. (1996) *Language and Communicative Practices*. Boulder: Westview Press.

Hanna, Nelly (1998) *Making Big Money in 1600. The Life and Times of Isma'il Abu Taqiyya. Egyptian Merchant*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Hannerz, Ulf (1990) "Cosmopolitans and Locals in World Culture". In: *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*, (ed.) Mike Featherstone, Londres: Sage.

Hansen, E. e K. A. Ninsin (eds) (1989) *The State, Development and Politics in Ghana*. Dacar: CODESRIA Books.

Hardin, Garrett (1977) "Living on a Lifeboat", in *Managing the Commons*. (eds) H. Garrett e J. Baden. Londres: reeman & Co, p. 261 a 279.

Hart, K. (1985) "The Social Anthropology of West Africa", *Annual Review of Anthropology* 13: 243 a 272.

Hatch, G. L. (1999) *Arguing in Communities*. Mountain View, Califórnia: Mayfield Publishing.

Haubrich, R. e J. Lalezari, F.E. Follansbee *et al.* (1998) "Improved Survival and Reduced Clinical Progression in HIV-infected Patients with Advanced Disease Treated with Saquinavir plus Zalcitabine", *Antiviral Therapy* 3: 33 a 42.

Hauser, Philip M. (1959) "Cultural and Personal Obstacles to Economic Development in Less Developed Areas", *Human Organization*, Verão: 78 a 84.



- 
- Havinden, Michael e David Meredith (1993) *Colonialism and Development: Britain and its Tropical Colonies, 1850-1960*. Londres: Routledge.
- Hayford, Caseley J.E. (1969) *Ethiopia Unbound: Studies in Race Emancipation*. Londres: Frank Cass.
- Heap, N. e R. Thomas, G. Einon, R. Mason, e H. Mackay (1995) *Information Technology and Society: A Reader*. Londres: Sage/Open University Press.
- Hebdige, Dick (1988 [1979]) *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Routledge.
- Hegel, G.W.F. (1956 [1802]) *The Philosophy of History*. Trad. J. Sibree. Nova York: Dover Publications.
- Heibert, P.G. (1995) “Are We Our Brother’s Keeper”, *Currents in Theology and Mission* 22(5).
- Heilpern, John (1977) *Conference of the Birds*. Nova York: The Bobbs-Merrill Co.
- Held, David and Anthony McGrew, David Goldblatt, Jonathan Perraton (editores) (1999) *Global Transformation: Politics, Economics and Culture*. Cambridge, Reino Unido: Polity Press.
- Helms, E. e J. R. Reddon (1993) “A Perspective on Developments in Assessing Psychopathology: A Critical Review of the MMPI and MMPI-2”, *Psychological Bulletin* 113: 453 a 471.
- Henderson, Ian (1970) “Pre-Nationalist Resistance to Colonial Rule in Zambia”, *Africa Social Research* (Lusaka) 9: 669 a 680.
- Henkel, H. and R. Stirrat (2001) “Participation as Spiritual Duty. Empowerment as Secular Subjection”, in *Participation: The New*

*tyranny?* B. Cooke & U. Kothari (eds). Londres: Zed Books, p. 168 a 184.

Herbst, Jeffery (1993) *The Politics of Reform in Ghana, 1982-1991*. Berkeley: University of California Press.

Hernes, Per O. (1995) *Slaves, Danes and Africa Coast Society*. Noruega: Universidade de Trondheim.

Herskovits, M. J. (1934) "Freudian Mechanism in Primitive Negro Psychology", in *Essays Presented to C.G. Seligman*. (editores) E.E. Evans-Pritchard *et al.* Londres: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Herskovits, M. J. (1934) "Freudian Mechanisms in Primitive Negro Psychology", in E.E. Evans-Pritchard *et al.* (eds) *Essays Presented to C. G. Seligman*, Londres: Kegan Paul, Trench e Trubner, p. 75 a 84.

Herskovits, M. J. (1970) *Myth of the Negro Past*. Gloucester, Massachusetts: Peter Smith.

Hill, Polly (1986) *Development Economics on Trial: The Anthropological Case for a Prosecution*. Cambridge University Press.

Hilliard, Constance B. (1998) *Intellectual Traditions of Pre-Colonial Africa*. Boston: McGraw Hill.

Hilton, T. E. (1966) "Depopulation and Population Movement in the Upper Region of Ghana", *Bulletin of the Ghana Geographical Association* 11 (1) janeiro.

Hirschman, Albert O. (1958) *The Strategy of Economic Development*. New Haven: Yale University Press.

Hirschman, Albert O. (1981) "The Rise and Decline of Development Economics", in *Essays in Trespassing*. Cambridge University Press, p. 39 a 65.

Hiskett, Mervyn (1957) “Materials Relating to the State of Learning Among the Fulani Before Their Jihad”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 19 (3): 550 a 578.

Hiskett, Mervyn (1962) “An Islamic Tradition of Reform in the Western Sudan from the Sixteenth to the Eighteenth Century”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 25 (3): 577 a 596.

Hiskett, Mervyn (1967) “Materials Relating to the Cowry Currency of the Western Sudan,” *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 30 (1): 339 a 366.

Hitti, J. e L. Frenkel, A. Stek *et al.* (2004) “Maternal Toxicity With Continuous Nevirapine in Pregnancy: Results From PACTG 1022”, *JAIDS (Journal of Acquired Immune Deficiency Syndromes)* 1º de julho 36 (3): 772 a 776. Disponível em: <[http://www.natap.org/2004/HIV/062204\\_03.html](http://www.natap.org/2004/HIV/062204_03.html)>.

Hittleman, Daniel R. (1983 [1978]) *Developmental Reading, K-8*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Hoben, Allen (1982) “Anthropologists and Development”, *Annual Review of Anthropology* 11: 349 a 375.

Hobsbawm, E. (1993) “Introduction: Inventing Traditions”, in *The Invention of Tradition* (eds) E. Hobsbawm e T. Ranger. Reino Unido: Cambridge University Press.

Hobson, J.A. (1902) *Imperialism: A Study*. Londres: George Allen & Unwin.

Hodgkin, Thomas (1956) *Nationalism in Colonial Africa*. Londres: Muller.

Hodgkin, Thomas (1956a) “The African Middle Class,” *Corona* 8: 85 a 88.

Hodgkin, Thomas (1957) "Letter to Dr. Biobaku," *Odu* n. 4.

Hodgkin, Thomas (1961) "What Future Africa?" *Encounter* 93.

Hodgkin, Thomas (1980) "The Revolutionary Tradition in Islam", *History Workshop*, p. 138 a 150 DOI:10.1093/hwj/10.1.138. Também em *Race and Class* 21: 221 a 237.

Hodgson, Dennis e Susan C. Watkins (1997) "Feminists and Neo-Malthusians: Past and Present Alliances", *Population and Development Review*. 23(3): 469 a 523.

Hodgson, Dorothy (1995) "The Politics of Gender, Ethnicity, and 'Development': Images, Interactions, and the Reconfiguration of Maasai Identities in Tanzania, 1916-1993". Tese de doutorado, Universidade de Michigan, em Champagne-Urbana.

Hodgson, Marshall G.S. (1993) *Rethinking World History. Essays on Europe, Islam, and World History* (ed.) Edmund Burke III. Nova York: Cambridge University Press.

Hodgson, Marshall, G.S. (1974) *The Venture of Islam. Conscience and History in a World Civilization*. 2 Vols. Illinois: University of Chicago Press, Vol. 2.

Hoeller, Christian (n.d.) "Interview with Achille Mbembe". <<http://www.standord.edu/~mayadodd/mbembe.html>>.

Hoffman, Paul (1994) "The Science of Race", edição especial *Discover* 15 (11): 4.

Hofheinz, Albrecht (2001) "The Kati Library in Timbuktu: Findings of Survey in October 2000", *Saharan Studies Association Newsletter* IX (1): 6.

Holm, Erasmus (1960 [1944]) *Ga Abâi*. Costa do Cabo: Methodist Book Depot.

- 
- Homans, George C. (1961) *Social Behaviour: Its Elementary Forms*. Londres: Routledge e Kegan Paul.
- Homans, George C. (1963) “Human Behaviour As Exchange”, *American Journal of Sociology* 3: 597 a 606.
- Homans, George C. (1967) *The Nature of Social Science*. Nova York: Harcourt, Brace and World.
- Honey, R. & Okafor, S. (eds) (1998) *Indigenous Political Organization in Nigeria: Hometown Voluntary Association*. Londres: Intermediate Technology Publications.
- Hoodie, M. (2005) *Ethnic Realignments: A Comparative Study of Government Influences on Identity*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Hooks, Bell (1995) “Black Women: Shaping Feminist Theory”, in Beverly Guy-Sheftall (ed.) *Words of Fire: An Anthology of African American Feminist Thought*. p. 270 a 282. Horder, Jeremy (1922) *Provocation and Responsibility*, Clarendon Press, Oxford.
- Hopkins, A. G. (ed.) (2002) *Globalization in World History*. Londres: W.W. Norton.
- Hornbostel, Erich M. von (1928) “African Negro Music”, em *Africa* 1: 30 a 62.
- Horton, R. (1972) “Stateless Societies in the History of West Africa”, in *History of West Africa* Vol. 1 (eds) J.F.A. Ajayi e Michael Crowder. Nova York: Columbia University Press, p. 78-96.
- Hoselitz, Bertrand F. (1952) *The Progress of Underdeveloped Areas*. Illinois: University of Chicago Press.
- Hoselitz, Bertrand F. (1953) “Social Structure and Economic Growth”, *Economica Internazionale*, 6 de agosto (3): 53a 72.

Hoselitz, Bertrand F. (1960) *Theories of Stages of Economic Growth*, Glencoe: Free Press.

Hoselitz, Bertrand F. (1964) "Social Stratification and Economic Development", *International Social Science Journal* 16 (2).

Hoskin, Michael (ed.) (1997) *Cambridge Illustrated History of Astronomy*. Cambridge University Press, p. 261a 264.

Houdas, O. (trad.) (1966) *Tedzkiret en-nisian fi Akhbar Molouk es-Soudan*. Paris: Adrien-Maisonneuve.

Hountondji, Paulin (1996) *African Philosophy: Myth and Reality*. Trad. Henri Evans. Segunda edição. Bloomington: Indiana University Press.

Hountondji, P. (2002) "Knowledge Appropriation in a Post-Colonial Context", in C. A. Odora Hopper (ed.) *Indigenous Knowledge and the Integration of Knowledge Systems: Towards a Philosophy of Articulation*. Claremont, South Africa: New Africa Books, p. 23 a 39.

House-Midamba, Bessie e Felix K. Ekechi (eds) (1995) *African Market Women and Economic Power: The Role of Women in African Economic Development*. Westport, Connecticut: Greenwood.

Houtondji, Paulin J. (1983) *African Philosophy: Myth and Reality* (trad.) Henri Evans com a colaboração de Jonathan Rée. Bloomington: Indiana University Press.

Houtondji, Paulin J. (1992) "Recapturing", in *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness 1947-1987* (ed.) V.Y. Mudimbe. University of Chicago Press, p. 238 a 248.

Howe, Adrian (1998) "Green v. The Queen: The Provocation Defence: Finally Provoking Its Own Demise?" *Melbourne University Law Review* 22: 466 ss.

- 
- Howe, Alan (1991) "Oracy", in *Developing English* (ed.) Peter Dougill. Milton Keynes: Open University Press, p. 21 a 38.
- Howe, Michael J. (1989) *Fragments of Genius: The Strange Feats of Idiot Savants*. Nova York: Routledge.
- Hsu, Francis L. K. (1973) "Prejudice and Its Intellectual Effect in American Anthropology: An Ethnographic Report", *American Anthropologist* 75(1): 1 a 19.
- Huber, Magnus & Kari Dako (2004) "The Morphology and Syntax of Ghanaian English", in *A Handbook of Varieties of English*. (ed.) Bernd Kortmann and Edgar Schneider. BerlIn: Mouton de Gruyter.
- Huber, Magnus (1999) *Ghanaian Pidgin English in its West African Context*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- Hughes, Langston (1940) *The Big Sea*. Nova York: Knopf.
- Hugo, Radice (ed.) (1975) *International Firms and Modern Imperialism*. Harmondsworth: Penguin Books, 1975.
- Human Development Report (2001) *Making New Technologies Work for Human Development*. Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas. Nova York: Oxford Universities Press.
- Hume, David (1963 [1757]) "The Natural History of Religion", in *Hume on Religion* (ed.) Richard Wollheim. Londres: Collins.
- Hunter, J.M. (1968) "The Clans of Nangodi", *Africa* 38 (4) outubro: 388 a 392.
- Huntington, Samuel (1996) *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Nova York: Simon and Schuster.
- Huntington, Samuel P. (1965) "Political Development and Political Decay", in *World Politics* 17 (3) abril: 386 a 411.

Hunwick, John O. (1980) "Gao and the Almoravids: A Hypothesis", in *West African Culture Dynamics* (eds) B.K. Swartz e R.E. Dummett. The Hague: Mouton, p. 413 a 443.

Hunwick, John O. (1985) *Shari'a in Songhai: The Replies of al-Maghili to the Questions of Askia al-Hajj Muhammad*. Londres: Oxford University Press.

Hunwick, John O. (1991) "A Note on Askiya *al-hajj* Muhammad's Meeting with al-Suyuti, *Sudanic Africa* 2: 175 e 176.

Hunwick, John O. (1992) "CEDRAB: The Centre de Documentation et de Recherches Ahmad Baba at Timbuktu", *Sudanic Africa*, Vol. 3.

Hunwick, John O. (1994) "Political Change and the Limits of Interpretation," *Journal of African History*, 35 (2): 251 a 273.

Hunwick, John O. (1995) *Arabic Literature in Africa*, Vol. II: "The Writings of Central Sudanic Africa", Leiden: E.J. Brill.

Hunwick, John O. (1999) *Timbuktu and the Songhai Empire: Al-Sa'di's Tarikh al-Sudan Down to 1613 and Other Contemporary Documents*. Leiden: E.J. Brill.

Hunwick, John O. (1999a) "Arabic Manuscripts in the Niger Bend", *La Nouvelle Revue Anthropologique*, p. 173 a 180.

Hunwick, John O. (1999b) *Timbuktu and the Songhay Empire. Al-Sa'di's Ta'rikh al-Sudan Down to 1613 and Other Contemporary Documents*. Leiden: Brill.

Hunwick, John O. e R.S. O'Fahey (1993) *Arabic Literature of Africa* 6 Vols. Leiden: E.J. Brill.

Hunwick, John O., et al. (eds) (1994) *Arabic Literature of Africa*. Volume 1, *The Writings of Eastern Sudanic Africa to 1900*. Leiden: Brill.



- 
- Hunwick, John O., et al. (eds) (1995) *Arabic Literature of Africa. Volume 2, The Writings of Central Sudanic Africa*. Leiden: Brill.
- Hunwick, John O., et al. (eds) (2003) *Arabic Literature of Africa. Volume 4, The Writings of the Western Sudan*. Leiden: Brill.
- Hurston, Zora Neale (1935) *Mules and Men*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hussein, Abdirahman A. (2002) *Edward Said. Criticism and Society*. Londres: Verso.
- Hutchful Eboe (1987) *The IMF and Ghana: The Confidential Record*. Londres: ZED.
- Hutchful, Eboe (1987) *The IMF and Ghana: The Confidential Record*. Londres: Zed Books.
- Hutchful, Eboe (2002) *Ghana's Adjustment Experience: The Paradox of Reform*. Acra: Woeli Publishing.
- Huyer, S. e T. Sikuska (2003) "Overcoming the Gender Digital Divide: Understanding ICTs and Their Potential for the Empowerment of Women". Série de seminários virtuais das Nações Unidas-INSTRAW sobre sexo e TICs. N. 1. Acessado em 2 de abril de 2004. <[http://www.un-instraw.org/en/research/gender\\_and\\_ict/virtual\\_seminars.html](http://www.un-instraw.org/en/research/gender_and_ict/virtual_seminars.html)>.
- Hyam, Ronald (ed.) (1992) *The Labour Government and the End of Empire 1945-1951*. Londres: HMSO.
- Hyde, F. (1991) "On the State of English Studies Among First University Examinations Students in the University of Ghana". Artigo apresentado na Conferência da Associação Africana de Linguística em Calabar, na Nigéria, em maio de 1991.

Hyden, G. (1980) *Beyond Ujamaa in Tanzania: Underdevelopment and an Uncaptured Peasantry*. Londres: Heinemann.

Hyden, G. (1983) *No Shortcut to Progress. African Development Management in Perspective*. Londres: Heinemann.

Hymes, Dell (1971) *Pidginization and Creolization of Languages*. Cambridge University Press.

Hymes, Dell (1972) "The Use of Anthropology: Critical, Political, Personal," *Reinventing Anthropology* (ed.) Dell Hymes. Nova York: Pantheon, p. 3 a 79.

Hymes, Dell (ed.) (1972) *Reinventing Anthropology*. Nova York: Pantheon Books.

IBGE (1985) Anuario Estatístico do Brasil, Publicações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Ibn al-Mukhtar/Mahmud Kati (1964) *Tarikh el Fettach ou Chronique du Chercheur* (trad. e ed.) O. Houdas e M. Delafosse. Paris: Adrien-Maisonneuve.

Ibn Maryam (1903) *Al-Bustan fi zikr al-awliy wa'l-ulama bi tilimsan*, Argel.

Idowu, E. Bolaji (1962) *OLÓDÛMARÈ: God in Yoruba Belief*, Londres: Longman.

Idowu, E. Bolaji (1974) *African Traditional Religion: A Definition*. Londres: Oxford University Press.

Ihonvbere, J.O. (1994) "The 'Irrelevant' State, Ethnicity and the Quest for Nationhood in Africa", *Ethnic and Racial Studies* 17 (1): 42 a 60.

Iliasu, A.A. (n.d.) "History of the Mamprusi Kingdom", inédito ms. Londres: biblioteca pessoal de Moses Anafu acessada em 1989.

---

Inikori, J.E. (1992) “Africa in World History: The Export Slave Trade from Africa and the Emergence of the Atlantic Economic Order”, in *UNESCO General History of Africa-IV. Africa from the Sixteenth to the Eighteenth Century* (ed.) B.A. Ogot. Berkeley: University of California Press, p. 74 a 112.

Innis, Harold (1951) *The Bias of Communication*. University of Toronto Press.

Institute for Resource Development/Macro International (2002) <[www.measuredhs.com/data/indicators/table\\_builder](http://www.measuredhs.com/data/indicators/table_builder)>. Acessado em 18 de junho de 2002.

Institute of Statistical, Social and Economic Research (1994) *The State of The Ghanaian Economy in 1993*. Legon: ISSER.

Institute of Statistical, Social and Economic Research (1995) *The State of The Ghanaian Economy in 1994*. Legon: ISSER.

Institute of Statistical, Social and Economic Research (1996) *The State of The Ghanaian Economy in 1995*. Legon: ISSER.

Institute of Statistical, Social and Economic Research (2005) *The State of the Ghanaian Economy in 2004*. Acra: ISSER.

Institute of Statistical, Social and Economic Research (2006) *The State of the Ghanaian Economy in 2005*. Acra: ISSER.

International Council of Scientific Unions (1999) *International Council for Science Year Book*.

International Labour Organization (1999) *World Employment Report 1998-1999*. Genebra: OIT.

Irele, Abiola (1990) “The African Imagination”, *Research in African Literatures* Primavera 21(1): 47 a 67.

Irele, Abiola (1992) "In Praise of Alienation" Aula Inaugural 1981, Universidade de Ibadan, in *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness, 1947-1987* (ed.) V. Y. Mudimbe. Illinois: Chicago University Press.

Irele, Abiola (1993) "Is African Music Possible?" *Transition* 61: 56 a 71.

Irele, Abiola (2001) *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. Nova York: Oxford University Press.

Issifou, Zakari Dramani (1999) "Les Manuscrits Arabes dans l'Histoire des Relations entre l'Afrique de l'Ouest et la Méditerranée Xve et XVIIIe", in *La Nouvelle Revue Anthropologique*, p. 139 a 151.

Isumonah, V.A. (2003) "Migration, Land Tenure, Citizenship and Communal Conflicts in Africa", *Nationalism and Ethnic Politics* 9 (1): 1 a 19.

Jaggrey, J.S. (1993) "A History of the Zoolub from the Early Times to 1980". Monografia de graduação, Departamento de História, Universidade da Costa do Cabo.

Jah, Umar (1973) "Sufism and the Nineteenth Century Jihad Movements in the Western Sudan: A Case Study of Al-Hajj Umar al-Futi's Philosophy of Jihad and its Sufi Basis". Tese de doutorado, Universidade McGill.

Jahoda, Gustav (1961) *White Man: A Study of the Attitudes of Africans to Europeans in Ghana Before Independence*. Londres: Oxford University Press.

Jain, Ravindra (1974) "Edward E. Evans-Pritchard (1902-1973)", *The Eastern Anthropologist* 27 (1): 1 a 3.

Jairazbhoy, Nazir (1977) "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription", *Ethnomusicology* 21: 263 a 273.

- James, C. L. R. (1989 [1938]) *The Black Jacobins*. Nova York: Vintage.
- James, C. L. R. (2005 [1938]) *A History of Pan-African Revolt*. Chicago: Charles H. Kerr Publishing.
- James, George G. M. (1992) *Stolen Legacy*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.
- James, J. (2006) “Misguided Investments in Meeting Millennium Development Goals: A Reconsideration of Using Ends-Based Targets”, *Third World Quarterly* 27 (3): 443 a 458.
- James, John S. (2004) “Nevirapine Misinformation: Will It Kill?” *AIDS Treatment News* dezembro. Disponível em: <<http://www.aidsnews.org/2004/12/nevirapine-ap.html>>.
- Jameson, Frederick (1998) *The Cultural Turn: Selected Writings of the Postmodern, 1983-1998*. Nova York: Verso.
- Jebuni, Charles D. e Wayo Seini (1992) *Agricultural Input Policies Under Structural Adjustment: Their Distributional Implications*. Working Paper 31. Outubro. Ithaca, Nova York: Programa de Política de Alimento e Nutrição da Universidade de Cornell.
- Jeffries, Richard (1978) *Class, Power and Ideology in Ghana: The Railwaymen of Sekondi*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Jenkins, J. C. e A. J. Kposowa (1990) “Explaining Military Coups d’Etat: Black Africa, 1957-1984”, in *American Sociological Review* 55(6): 861 a 875.
- Jenkins, R. G. (1985) *Gold Coast Historians and Their Pursuit of the Gold Coast Pasts, 1882-1917*. Tese de doutorado, Universidade de Birmingham.

Jere-Malanda, Regina (2000) “The Tribe Germany Wants to Forget”, *New African* 383 16 a 21 de março.

Jewsiewicki, Bogumil e David Newbury (editores) (1986) *African Historiographies: What History for Which Africa?* Beverley Hills: Sage Publications.

Jeyifo, Biodun (1985a) “The Hidden Class War in *The Road*”, in *The Truthful Lie: Essays in a Sociology of African Drama*. Londres: New Beacon, p. 11 a 22.

Jeyifo, Biodun (1985b) *The Truthful Lie: Essays in a Sociology of African Drama*. Londres: New Beacon.

Jeyifo, Biodun (1990) “For Chinua Achebe: The Resilience and Predicament of Obierika”, manuscrito inédito.

Jeyifo, Biodun (2001) “One Year in the First Instance”, in *Meditations on African Literature* (ed.) Dubem Okafor. Westport, Connecticut: Greenwood Press, p. 159 a 174.

Johnson, Kenneth (1964) “Causal Factors in Latin American Political Instability”, *Western Political Quarterly*, 17 de setembro (3): 435 a 444.

Johnson, Lemuel A. e Bernadette Cailler, Russell Hamilton, Mildred Hill-Lubin (editores) (1982) *Toward Defining the African Aesthetic*. Washington DC: Three Continents Press.

Johnson, Marion (trad.) (n.d.) *Salaga Papers*, SAL, Instituto de Estudos Africanos, Universidade de Gana, em Legon.

Johnson, Marion and Jan Hogendorn (1986) *The Shell Money of the Slave Trade*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Johnson, Stuart e John G. Baraboutis, Beverly E. Sha *et al.* (2000) “Adverse Effects Associated With Use of Nevirapine in

HIV Postexposure Prophylaxis for 2 Health Care Workers”, carta de pesquisa, *Journal of the American Medical Association (JAMA)* 184 (21) 6 de dezembro: 2722 e 2723. Disponível em: <<http://jama.ama-assn.org/cgi/content/full/284/21/2722?maxtoshow=&HITS=10&hits=10&RESULTFORMAT=&fulltext=nevirapine+liver&searchid=1&FIRSTINDEX=0&resourcetype=HWCIT>>.

Jonah, Kwesi (1989) “Changing Relations Between the IMF and Governments of Ghana, 1960-1987”, in *The State, Development and Politics in Ghana*. Dacar: CODESRIA Books. (eds) E. Hansen e K.A. Ninsin. Dacar: CODESRIA Books.

Jones, A.M. (1949) “African Music”, in *African Affairs* 48: 290 a 297.

Jones, A.M. (1949) *African Music in Northern Rhodesia and Some Other Places*. The Occasional Papers of the Rhodes-Livingstone Museum. Livingstone: Rhodes-Livingstone Museum.

Jones, A.M. (1954) “African Rhythm”, in *Africa* 24: 26 a 47.

Jones, A.M. (1959) *Studies in African Music*. 2 Vols. Londres: Oxford University Press.

Jones, A.M. (1975-1976) “Swahili Epic Poetry: A Musical Study”, *African Music* 5: 105-29.

Jones, D. Caradog (1940) *Coloured Families in Liverpool*. Liverpool University Press.

Jones, D. Caradog (ed.) (1934) *Social Survey of Merseyside*, 3 Volumes. Faculdade de Ciências Sociais e Administração. Londres: Hodder e Stoughton e University of Liverpool Press.

Jones, David (1983) “I, Fraudulous”, *New Scientist* 22/29 de dezembro: 915 a 917.

Jones, Eldred (1973) *The Writings of Wole Soyinka*. Londres: Heinemann.

Jones, G. I. (1974) "Social Anthropology in Nigeria During the Colonial Period", *Africa* 44 (3): 280 a 289.

Jones, Richard Foster (1953) *The Triumph of the English Language*. Londres: Oxford University Press.

Joseph, Richard A. (1987) *Democracy and Prebendal Politics in Nigeria*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Josephs, Jess J. (1967) *The Physics of Musical Sound*. Princeton, Nova Jersey: Van Nostrand.

Joyce, C. (1992) "Western Medicine Men Return to the Field", *Bioscience* 42 (5) junho: 399 a 402.

Judy, Ronald A.T. (2004) "Sayyid Qutb's *fiqh al-waqi'i* or New Realist Science", *Boundary* 31 (2): 113 a 147.

July, Robert (1987) *An African Voice*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press.

Ka Mana (1994) *L'Afrique Va-t-Elle Mourier? Essai d'Éthique Politique*. Paris: Karthala.

Kabeer, N. (1994) *Reversed Realities: Gender Hierarchies in Development Thought*. Londres: Verso.

Kabou, Axelle (1991) *Et Si l'Afrique Refusait le Développement?* Paris: L'Harmattan.

Kaleo (1977) *Oral traditions of Kaleo* coletadas pelo Professor Benedict G. Der no dia 6 de janeiro, Universidade da Costa do Cabo, Departamento de História.



---

Kane, Cheikh Hamadou (1963) em *Développement et Socialisme: Colloque Sur les Politiques de Développement et les Diverses Voies Africaines vers le Socialisme*. Dacar 3 a 8 de dezembro de 1962. Paris: Presence Africaine.

Kane, Ousmane (2003) *Intellectuels Non Europhones. Document de Travail*. Dacar: CODESRIA, p. 4 a 18.

Kannae, Lawrence e Brian Pendleton (1994) “Fertility Attitudes Among Male Ghanaian Government Employees”, *Journal of Asian and African Studies* 29 (1-2): 65 a 76.

Kanyinga, K. (2006) “Ethnicity, Inequality and Public Sector Governance in Kenya”, in *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance* (ed.) Y. Bangura. Houndsmills, Basingstoke/Genebra: Palgrave Macmillan/UNRISD, p. 261 a 281.

Kaplan, R.M. e D.P. Saccuzzo (1997) *Psychological Testing: Principles, Applications and Issues*. 4ª edição. Pacific Grove, Califórnia: Brooks/Cole Publishing.

Kaplan, Robert D. (1994) “The Coming Anarchy”, em *The Atlantic Monthly*. Fevereiro.

Kashoki, Mubanga (1982) “Indigenous Scholarship in African Universities”, em *Indigenous Anthropology in Non-Western Countries* (ed.) Husein Fahim. Durham, Carolina do Norte: Carolina Academy Press.

Kauffman, Robert (1980) “African Rhythm: A Reassessment”, em *Ethnomusicology* 8: 507 a 511.

Kaunda, Kenneth (1975) “The Future of Nationalism”, em *Readings in African Political Thought* (editores) G-C.M. Mutiso e S.W. Rohio. Nairobi: Heinemann.

Kay, Cristobal (1989) *Latin American Theories of Development and Underdevelopment*. Londres: Routledge.

Kayper-Mensah, Albert W. (1975) *The Drummer in Our Time*. Londres: Heinemann Educational.

Kayper-Mensah, Albert W. (1976a) *Sankofa: Adinkra Poems*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

Kayper-Mensah, Albert W. (1976b) *Proverb Poems*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

Kea, R. A. (1982) *Settlements, Trade, and Politics in the Seventeenth-Century Gold Coast*. Londres: Johns Hopkins Press.

Kea, Ray (2003) "Science, Technology, and Learning: Eighteenth Century Moliyili (Dagomba) and the Timbuktu Intellectual Tradition", in *History and Philosophy of Science for African Undergraduates* (ed.) Helen Lauer. Ibadan: Hope Publications, p. 238 a 270.

Keil, Charles (1979) *Tiv Song: The Sociology of Art in a Classless Society*. University of Chicago.

Kenyatta, Jomo (1962) *Facing Mount Kenya*. Nova York: Vintage.

Kenyatta, Jomo (1975) "The Gikuyu System of Government", in *Readings in African Political Thought* (editores) G-C.M. Mutiso e S.W. Rohio. Nairóbi: Heinemann.

Kerman, Joseph (1985) *Musicology*. Londres: Fontana.

Kevles, Daniel (1997) "Pursuing the Unpopular: A History of Courage, Viruses and Cancer" em *Hidden Histories of Science* (ed.) R.B. Silvers. Londres: Granta.

Khalifa, Mona (1988) "Attitudes of Urban Sudanese Men Toward Family Planning", *Studies in Family Planning* 19: 236 a 243.

- Kidd, Dudley (1904) *The Essential Kafir*. Londres: Adam and Charles Black.
- Kidd, Dudley (1906) *Savage Childhood: A Study of Kafir Children*. Londres: Adam and Charles Black.
- Kidd, Dudley (1908) *Kafir Socialism and the Dawn of Individualism*. Londres: Adam and Charles Black.
- Killick, Tony (1978) *Development Economics in Action: A Study of Economic Policies in Ghana*. Nova York: St. Martin's Press.
- Killick, Tony (2000) "Fragile Still? The Structure of Ghana's Economy 1960-94", in *Economic Reforms in Ghana: The Miracle and The Mirage* (eds) E. Aryeetey, Jane Harrigan e Machiko Nissanke. Acra: Woeli, Oxford: James Currey, p. 51 a 67.
- Kim, Richard (2006) "Harper's Publishes AIDS Denialist", *The Nation*, blog de 2 de março. Disponível em: <<http://www.thenation.com/blogs/notion?pid=65330>>.
- Kimble, David (1963) *A Political History of Ghana: The Rise of Gold Coast Nationalism, 1850-1928*. Oxford: Clarendon Press.
- Kindleberger, C.P. (1958) *Process of Economic Growth*. Nova York: McGraw Hill.
- King, Anthony (1961) "Employments of the 'Standard Pattern' in Yoruba Music", *African Music* 2(3): 51 a 54.
- King, C. (2001) *Gender and Rural Community Development III: Tools and Framework for Gender Analysis*. <<http://www.regional.org.au/au/apen/2001/p/KingC1.htm>>.
- King, Noel Q. (1970) *Religions of Africa: A Pilgrimage Into Traditional Religions*. Nova York: Harper and Row.

King, Reyahn, *et al.* (1997) *Ignatius Sancho: An African Man of Letters*. Londres: National Portrait Gallery.

Kirby, Jon P. (2002) *'A Cobra in Our Granary': Culture-Drama and Peacebuilding, a Cuturedrama Workbook*. Tamale: Instituto Tamale de Estudos Interculturais.

Kirby, Percival Robson (1934) *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. Londres: Oxford University Press.

Kirk-Greene, A. (1983) "Ethnic Engineering and the 'Federal Character' of Nigeria: Boon of Contentment or Bone of Contentment?" *Ethnic and Racial Studies* 6 (4): 457 a 476.

Kirwen, J. (1989) *The Missionary and the Medicine Man*. Nova York: Orbis Press.

Kitching, Gavin (2000) "Why I Gave Up African Studies", Associação de Estudos Africanos da Austrália e do Pacífico, *Review and Newsletter*, XXII, I.

Kivikuru, Ullamaija (1989) "Communication Translation: The Case of Tanzanian Villages," *Gazette* 43: 109 a 130.

Kiwanuka, M.S.M. (1977) "African Precolonial History: A Challenge to the Historian's Craft", *Afrika Zamani* 6/7: 23 a 35.

Ki-Zerbo, Joseph (1975) "African Personality and the New African Society", in *Readings in African Political Thought* (editores) Gideon-Cyrus M. Mutiso e S.W. Rohio. Nairóbi: Heinemann.

Klamer, Arjo e Donald McCloskey, Robert Solow (eds) (1988) *The Consequences of Economic Rhetoric*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Klein Hattori, M e F. Nii-Amoo Dodoo (2007) "Cohabitation, Marriage, and 'Sexual Monogamy' in Urban Poor Contexts: The

Case of Nairobi Slums”, *Social Science and Medicine* 64(5): 1067 a 1078.

Klein, Marvin L. (1985) *The Development of Writing in Children: Pre-K Through Grade 8*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice-Hall.

Klitgaard, Robert (1990) *Tropical Gangsters*. Nova York: Basic Books.

Knitter, Paul (1987) *No Other Name*. Maryknoll, Nova York: Orbis Press.

Knobloch, H. e B. Pasamanick (1966) “Prospective Studies on the Epidemiology of Reproductive Casualty: Methods, Findings and Some Implications”, *Palmer Quarterly* 12: 27 a 43.

Koestler, Arthur (1973) *The Call Girls: Tragi-Comedy with Prologue and Epilogue*. Nova York: Random House.

Koetting, James (1970) “Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music”, in *Selected Reports* 1(3):115 a 146.

Kolawole, Mary (2004) “Re-Conceptualizing African Gender Theory: Feminism, Womanism and the Arere Metaphor”, in Signe Arnfred (ed.) *Re-thinking Sexualities in Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet, p. 251 a 268.

Kolawole, Mary Modupe E. (1997) *Womanism and African Consciousness*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Korem, Albin (1985) *Bushfires and Agricultural Development in Ghana*. Acra: Ghana Publishing Corporation.

Korten, David (1990) *Getting to the 21st Century: Voluntary Action and the Global Agenda*. West Hartford, Connecticut: Kumarin.

Kottler, Malcolm Jay (1974) "From 48 to 46: Cytological Technique, Preconception, and the Counting of Human Chromosomes", *Bulletin of the History of Medicine* 48: 465 a 502.

Kposowa, A.J. e J.C. Jenkins (1993) "The Structures and Sources of Military Coups in Postcolonial Africa, 1957-1984", in *The American Journal of Sociology* 99(1): 126 a 163.

Krassowski, A. (1974) *Development and the Debt Trap*. Londres: Croom Helm.

Kratli, Grazizno (2004) "The Book and the Sand: Restoring and Preserving the Ancient Desert Libraries of Mauretania", *World Libraries* 14(1) Outono.

Kratz, Corinne A. (1990) "Genres of Power: A Comparative Analysis of Okiek Blessings, Curses and Oaths", *Man* 24: 636 a 56.

Kropp Dakubu, Mary Esther (1977) "A Note on Hausa in Ghana", in Instituto de Estudos Africanos: *Papers in Ghanaian Linguistics* 2: 14 a 22.

Kropp Dakubu, Mary Esther (1981) *One Voice: The Linguistic Culture of an Accra Lineage*. Leiden: Centro de Estudos Africanos.

Kropp Dakubu, Mary Esther (1993) "Search Sweet Country and the Language of Authentic Being", in *Research in African Literatures* 24(1) Primavera: 19 a 35.

Kropp Dakubu, Mary Esther (1997) "Review Article: Helma Pasch, *Standardisierung Internationaler Afrikanischer Verkehrssprachen*", *Journal of African Languages and Linguistics* 18(2): 205 a 209.

Kropp Dakubu, Mary Esther (ed.) (1988) *The Languages of Ghana*. Londres: Kegan Paul International.

Kropp Dakubu, Mary Esther (ed.) (1997) *English in Ghana*. Acra: Associação de Estudos de Inglês em Gana.

Kruger, Loren (1992) *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England France and America*. University of Chicago Press.

Kubayanda, Josephat Bekunuru (1985) “Polyrhythmics and African Print Poetics: Nicolas Guillén, Aimé Césaire, and Atukwei Okai”, in *Interdisciplinary Dimensions of African Literature*. Artigos Seleccionados da Conferência Anual de 1982 da Associação de Literatura Africana (editores) Kofi Anyidoho *et al.* Washington DC: Three Continents Press, p. 155 a 169.

Kubik, Gerhard (1962) “Review of Rose Brandel, *The Music of Central Africa*”, in *African Music* 3:116 a 118.

Kubik, Gerhard (1962) “The Phenomenon of Inherent Rhythms in East African and Central African Instrumental Music”, in *African Music* 3(1): 33 a 42.

Kubik, Gerhard (1994) *Theory of African Music Volume 1*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Kuhn, Thomas (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. Illinois: University of Chicago Press.

Kuhn, Thomas (1970) *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.

Kuklick, Henrika (1991) *The Savage Within: The Social History of British Anthropology, 1885-1945*. Cambridge University Press.

Kumar, R.M. e P.F. Hughes, A. Khurranna, *et al.* (1994) “Zidovudine Use in Pregnancy: A Report on 104 Cases and the Occurrence of Birth Defects”, *Journal of Acquired Immune Deficiency Syndromes* 7: 1034 a 1039.

Kwakye, Benjamin (1998) *The Clothes of Nakedness*. Oxford: Heinemann.

Kwamena-Poh, M. A. (1973) *Government and Politics in the Akuapem State 1730-1850*. Londres: Longman.

Kwami, Robert M. (1994) "Music Education in Ghana and Nigeria: A Brief Summary", in *Africa* 64: 544 a 560.

Kwarteng, A. (1994) "Search for a Lingua Franca", in *West Africa* 5 a 11 de setembro.

Ladouceur, Paul Andre (1979) *Chiefs and Politicians: The Politics of Regionalism in Northern Ghana 1887-1956*. Londres: Longman.

Laidi, Zaki (1989) *Enquête sur la Banque Mondiale*. Paris: Fayard.

Laing, Kojo (1992) *Major Gentl and the Achimota Wars*. Oxford: Heinemann.

Laitin, David (1986) *Hegemony and Culture: Politics and Religious Change Among the Yoruba*. Illinois: Chicago University Press.

Lal, Deepak (1985) *The Poverty of Development Economics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press for the Institute of Economic Affairs.

Lamming, George (1954) *The Emigrants*. Londres: Michael Joseph.

Landes, David S. (1969) *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Lane, H. Clifford e Gregory K. Folkers, Anthony S. Fauci (2005) "Reports on Nevirapine Threaten Public Health", *Nature Medicine* 11 de março (3): 245. Disponível em <[http://www3.niaid.nih.gov/news/newsreleases/2005/332005\\_nevirapine.pdf](http://www3.niaid.nih.gov/news/newsreleases/2005/332005_nevirapine.pdf)>.



Lang, B. (1997) “Metaphysical racism (Or: biological Warfare by Other Means)”, in *Race/Sex: Their Sameness, Difference, and Interplay* (ed.) N. Zack. Nova York: Routledge, p. 19 a 27.

Langer, A. (2007) “The Peaceful Management of Horizontal Inequalities in Ghana”, in *Working Paper* n. 25, Oxford: Centro de Pesquisa sobre Desigualdade, Segurança Humana e Etnicidade (CRISE).

Langeveld, Kirsten (2002) “Gender and the Kankurang Mask: An Analysis of Myth and Female Rhythm”, in *Mande Studies* 4: 83 a 100.

Langley, J. Ayo (1971) “Chief Sam’s African Movement and Race Consciousness in West Africa”, *Phylon* (Atlanta) 32 (2): 164 a 178.

Langley, J. Ayo (1979) *Ideologies of Liberation in Black Africa, 1856-1970*. Londres: Rex Collings.

Lanteri, Jean-Francois (1985) “Sciences Sociales et Formation a la Cooperation: La Permanence d’Une Interrogation Critique”, in *Paysans, Experts et Chercheurs en Afrique Noire: Sciences Sociales et Développement Rural* (eds) P.J. Boiral, e J.F. Lanteri, J.P. Olivier de Sardan. Paris: Karthala, 211a 222.

Larbi, Steve (1997) “A Linguist for President”, in *Guide Weekly*. Acra: Western Publications 9 a 15 de outubro.

Lauer, H. (2007) “The Womb as Target: Linking Procreative Sex with Premature Death and Epidemics in Modern Day Ghana”, in *Studies in Gender and Development in Africa* 1(1) setembro: 1 a 20.

Lauer, Helen (ed.) (2003) *History and Philosophy of Science for African Undergraduates*. Ibadan: Hope Publications.

Lauer, Helen (ed.) (2000) *Ghana: Changing Values, Changing Technologies*. Washington DC: Conselho de Pesquisa sobre Valores

e Filosofia. Disponível em: <<http://www.crvp.org/book/Series02/II-5/contents.htm>>.

Laughlin, C. e E. Laughlin (1973) “The So of Karamoja District, Eastern Uganda”, in *Cultural Source Material for Population Planning in East Africa. Vol. 3 Beliefs and Practices*. Nairobi: East African Publishing House, p. 352 a 364.

Lauritsen, John (1990) *Poison by Prescription: The AZT Story*. Nova York: ASKLEPIOS.

Lavers, John (1977) “Diversions on a Journey on the Travels of Shaykh Ahmed Al-Yamani (1630-1712) from Halfyaya to Fez”, in *The Central Bilad Al-Sudan. Tradition and Adaptation. Essays on the Geography and Economic and Political History of the Sudanic Belt* (eds) Yusuf Fadl Hassan e Paul Doornbos. Sudão: Khartoum University Press.

Lawrence, A.W. (1964) *Trade Castles & Forts of West Africa*. Stanford University Press.

Layzer, David (1999) “Heritability Analyses of IQ Scores: Science or Numerology?”, in *Race and IQ* (ed.) Ashley Montague. Nova York: Oxford University Press, p. 248 a 275.

Le Blanc, M-N. e D. Meintel, V. Piche (1991) “The African Sexual System: Comment on Caldwell *et al.*”, *Population and Development Review* 17 (3): 497 a 505.

Leach, Edmund (1982) *Social Anthropology*. Nova York: Oxford University Press.

Leavis, F.R. (1950 [1948]) *The Great Tradition*. Segunda edição. Londres: Chatto and Windus.

Lebret Louis-Joseph (1956) *Dynamique Concrete du Développement*, Paris: Editions Ouvrieres, Economie et Humanisme.

- 
- Lebret, Louis-Joseph (1942) *Principes et Perspectives d'Une Économie Humaine*. Paris: Editions Ouvrieres, Economie et Humanisme.
- Lefebvre, Claire (2004) *Issues in the Study of Pidgin and Creole Languages*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company.
- Lefebvre, Henri (1991 [1974]) *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Books.
- Lefort, Claude (1986) *The Political Forms of Modern Society*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.
- Lefort, Claude (1988) *Democracy and Political Theory*. Trad. David Macey. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Leftwitch, Adrian (1995) "Bringing Politics Back In: Towards a Model of the Developmental State", *The Journal of Development Studies* 31(3): 400 a 427.
- Leibenstein, H. (1957) *Economic Backwardness and Economic Growth*. Nova York: J. Wiley & Sons.
- Leith-Ross, Sylvia (1938) *African Women: A Study of the Igbo of Nigeria*. Londres: Faber and Faber.
- Lele, Uma (1990) "Comparative Advantage and Structural Transformation: A Review of Africa's Economic Development Experience", in *The State of Developmental Economics: Progress and Perspectives* (eds) Gustav Ranis e T. Paul Schultz. Oxford: Basil Blackwell, p. 187 a 221.
- Lemarchand, Rene (1970) *Rwanda and Burundi*. Nova York: Praeger.
- Lenderking, W.R. e R.D. Gelber, D.J. Cotton, *et al.* (1994) "Evaluation of the Quality of Life Associated with Zidovudine Treatment in

Asymptomatic Human Immunodeficiency Virus Infection”, *New England Journal of Medicine* 330: 738 a 743.

Lennie, J. e C. Hatcher, W. Morgan (2003) “Feminist Discourses of (Dis)empowerment in an Action Research Project Involving Rural Women and Communication Technologies”, in *Action Research* 1 (1): 57 a 80.

Lentz, Carola (1993) “Histories and Political Conflict: A Case Study of Chieftaincy in Nandom, Northwestern Ghana”, *Paideuma* 39: 177 a 215.

Lentz, Carola e Paul Nugent (2000) “Ethnicity in Ghana: A Comparative Perspective”, em *Ethnicity in Ghana: The Limits of Invention* (eds) Carola Lentz e Paul Nugent. Londres: Macmillan Press, p. 1 a 28.

Lerdahl, F. e R. Jackendoff (1983) *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge Massachusetts: MIT Press.

Lerner, Daniel (1958) *The Passing of Traditional Society*. Glencoe, Illinois: Free Press.

Levine, M.J.O. (1935) “Communism and South African Natives”, *The African Observer* (Bulawayo) 3 (6): 28 a 33.

Levinson, B. A. U. e M. Sutton (2001) “Introduction: Policy as/in Practice - A Sociocultural Approach to the Study of Educational Policy”, em *Policy as Practice Toward a Comparative Sociocultural Analysis of Educational Policy*. M. Sutton, B. A. U. Levinson, & Ebrary Inc. (eds). Stamford, Connecticut: Ablex Publ., p. 1 a 22. Resgatado em 25 de abril de 2005 de <<http://www.ebrary.com>>

Levi-Strauss, Claude (1968) *Mythologiques: Origin des Manieres de Table*. Paris: Plon.

Levi-Strauss, Claude (1976) “Race and History”, in *Structural Anthropology, Vol. II*. Nova York: Basic Books.

Lévi-Strauss, Claude (1978) *Myth and Meaning*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

Lévi-Strauss, Claude (1987) *The View From Afar*. Trad. Joachim Nengroschel e Phoebe Hoss. Londres: Penguin.

Levi-Strauss, Claude (1994) “Anthropology, Race, and Politics: A Conversation with Claude Levi-Strauss”, in *Assessing Cultural Anthropology*, (ed.) R. Borofsky. Nova York: McGraw Hill, p. 420 a 429.

Levtzion e Humphrey J. Fisher. Londres: Lynne Rienner Publishers, p. 22 a 37.

Levtzion, Nehemia (1968) *Muslims and Chiefs in West Africa*. Oxford: Clarendon Press.

Levtzion, Nehemia (1976) “The Early States of the Western Sudan”, em *History of West Africa, Volume I*, (eds) A. Ajayi e M. Crowder, p. 114 a 152.

Levtzion, Nehemia (1987a) “Merchants vs. Scholars and Clerics in West Africa: Differential and Complementary Roles”, in *Rural and Urban Islam in West Africa* (eds) Nehemia.

Levtzion, Nehemia (1987b) “Rural and Urban Islam in West Africa: An Introductory Essay”, em *Rural and Urban Islam in West Africa*. (eds) Nehemia Levtzion e Humphrey J. Fisher. Londres: Lynne Rienner Publishers, p. 1 a 20.

Levtzion, Nehemia (1987c) “The Eighteenth Century. Background to the Islamic Revolutions in West Africa”, in *Eighteenth-Century Renewal and Reform in Islam* (eds).

Levtzion, Nehemia (2000) “Islam in the Bilad al-Sudan to 1800”, in *The History of Islam in Africa*. (eds) Nehemia Levtzion and Randall L. Pouwels. Athens: Ohio University Press, p. 63 a 91.

Levtzion, Nehemia e J.F.P. Hopkins (eds) (1981) *Corpus of Early Arabic Sources for West African History*, Reino Unido: Cambridge University Press.

Levtzion, Nehemia e John O. Voll (1987) “Introduction” in *Eighteenth-Century Renewal and Reform in Islam* (eds) Nehemia Levtzion e John O. Voll. Nova York: Syracuse University Press, p. 3 a 20.

Levy-Bruhl, L. (1926) *How Natives Think*. Londres: George Allen Unwin.

Lewis, Arthur (1955) *The Theory of Economic Growth*. Londres: Allen and Unwin.

Lewis, Dan A. e Shadd Maruna (1998) “Person-Centered Policy Analysis”, *Research in Public Policy Analysis and Management* 9: 213 a 230.

Lewis, John P. (ed.) (1988) *Strengthening the Poor: What Have We Learned?* New Brunswick, Nova Jersey: Transaction Books.

Lewis, P. (2007) “Identity, Institutions and Democracy in Nigeria”, *Afrobarometer Working Paper* n. 68.

Lewis, Peter M. (1994) “Economic Statism, Private Capital, and the Dilemmas of Accumulation in Nigeria”, *World Development* 22: 437 a 451.

Lewis, S. (2005) Discurso de formatura na Faculdade de Saúde Pública de Harvard. 9 de junho.

Lewis, Sir Arthur (1953) *Report on Industrialisation and The Gold Coast*. Acra: Government Printer.

Lewis, W. Arthur (1951) “A Policy for Colonial Agriculture”, in *Attitude to Africa*, de W. Arthur Lewis, Michael Scott, Martin Wight e Colin Legum. Harmondsworth: Penguin, p. 70 a 104.

Lewis, W. Arthur (1954) “Economic Development with Unlimited Supplies of Labour”, *Manchester School of Economic and Social Studies* 22 (2) Maio: 139 a 191.

Lewis, W. Arthur (1955a) “The Economic Development of Africa”, in *Africa in the Modern World*, (ed.) Calvin W. Stillman. Illinois: University of Chicago Press, p. 97 a 112.

Lewis, W. Arthur (1955b) *The Theory of Economic Growth*. Homewood, Illinois: Irwin.

Lewis, W. Arthur (1979) “The Dual Economy Revisited”, in *The Manchester School* 47: 211 a 29.

Lewis, W. Arthur (1989) “The State of Development Theory”, in *American Economic Review* 74: 1 a 10.

Leys, Colin (1996) *The Rise and Fall of Development Theory*. Nairóbi: EAEP, Oxford: James Currey.

Libby, Ronald T. (1976) “External Co-optation of a Less Developed Country’s Policy- Making: The Case of Ghana, 1969-1972” *World Politics* 29 (1) Outubro.

Libby, Ronald T. (1977) “The International Monetary Fund’s ‘Rehabilitation’ of Ghana, 1966-69”, in *The African Review* 7 (1).

Lieberman, Leonard (1968) “The Debate Over Race: A Study in the Sociology of Knowledge”, *Phylon* 29 (2): 127 a 141.

Liles, Bruce L. (1975) *Introduction to Linguistics*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: PrenticeHall.

Lin, Ann Chih (2000) *Reform in the Making: The Implementation of Social Policy in Prison*. Nova Jersey: Princeton University Press.

Lincoln, C. Eric (1971) "Introduction" to John Okai, in *The Oath of the Fontomfrom & Other Poems*. Nova York: Simon & Schuster.

Lindeboom, G.A. (1968) *Herman Boerhaave*. Londres: Methuen.

Lindfors, Bernth e Reinhard Sander (editores) (1992) *Twentieth Century Caribbean and Black African Writers; Dictionary of Literary Biography Vol 117*. Detroit, Michigan: Gale Research Co.

Lindqvist, Sven (1996 [1992]) *Exterminate All the Brutes: One Man's Odyssey in the Heart of Darkness and the Origins of European Genocide*. Nova York: The New Press.

Linne, C. von (1956 [1758]) *Systema Naturae*. Londres: Museu Britânico (História Natural).

Lipsky, Michael (1980) *Street-Level Bureaucracy: Dilemmas of the Individual in Public Services*. Nova York: Fundação Russell Sage.

Litho, Patricia K. (2005) "ICTs, Empowerment and Women in Rural Uganda: A SCOT Perspective", apresentado no simpósio *To Think is to Experiment*, SSMAC, Centre for Narrative Research, UEL, 22 de abril. Acessado no dia 29 de novembro de 2007 em <<http://www.uel.ac.uk/cnr/ICTs.htm>>.

Little, I.M.D. (1964) *Aid to Africa*. Londres: Overseas Development Institute.

Little, K.L. (1973) *African Women in Towns: An Aspect of Africa's Social Revolution*. Cambridge University Press.

Little, Kenneth (1947) *Negroes in Britain*. Londres: Kegan Paul.



Little, Peter D. e Michael Painter (1995) “Discourse, Politics, and the Development Process: Reflections on Escobar’s ‘Anthropology and the Development Encounter’”, *American Ethnologist* 22 (3): 602 a 616.

Lloyd, P.C. (1966) “Introduction”, in *The New Elites of Tropical Africa. Studies Presented and Discussed at the Sixth International African Seminar at the University of Ibadan, Nigeria, July 1964.* (ed.) P.C. Lloyd. Londres: Oxford University Press.

Locke, David (1982) “Principles of Off-Beat Timing and Cross Rhythm in Southern Ewe Dance Drumming”, in *Ethnomusicology* 26(2): 217 a 246.

Locke, David (1992a) “Review of *African Polyphony and Polyrhythm* by Simha Arom”, in *Notes* 48: 501 a 507.

Locke, David (1992b) *Kpegisu: A War Drum of the Ewe*. Crown Point, Indiana: White Cliffs Media Company.

Locke, David (1998) *Drum Gahu: An Introduction to African Rhythm*. Gilsum, Nova Hampshire: White Cliffs Media.

Locke, David, e Godwin Kwasi Agbeli (1980) “A Study of the Drum Language in Adzogbo”, in *African Music* 6 (1): 62 a 151.

Locke, John (1924 [1690]) *Essay Concerning Human Understanding* (ed.) A.S. Pringle-Pattinson. Londres: Oxford University Press.

Lockman, Shahin, e Roger L. Shapiro, Laura M. Smeaton, *et al.* (2007) “Response to Antiretroviral Therapy After a Single Peripartum Dose of Nevirapine”, *New England Journal of Medicine* 356 (2) 11 de janeiro: 135 a 147. Disponível em: <<http://content.nejm.org/cgi/content/full/356/2/135>>.

Lokko, Sophia (1980) “Theatre Space: A Historical Overview of the Theatre Movement in Ghana”, in *Modern Drama* 23: 309 a 319.

Long, Norman e Ann Long (eds) (1992) *Battlefields of Knowledge: The Interlocking of Theory and Practice in Social Research and Development*. Londres: Routledge.

Longwe, S. H. (1994) "From Welfare to Empowerment", in *Office of Women in Reviews*, UNICEF.

Lonner, W.J. e D.L. Dinnel, S.A. Hayes, D.N. Sattler (eds) (2004) *Online Readings in Psychology and Culture* (Unidade 5, Capítulo 4). <<http://www.wvu.edu/~culture>> Resgatado no dia 10 de dezembro de 2005.

Love, Joseph L. (1996) *Crafting the Third World: Theorizing Underdevelopment in Rumania and Brazil*. Califórnia: Stanford University Press.

Lovejoy, Paul E. e Jan S. Hogendorn (1993) *Slow Death for Slavery: The Course of Abolition in Northern Nigeria*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Low, D.A. e John Lonsdale (1976) "Introduction", in *The Oxford History of East Africa*. Vol. 3. Londres: Oxford University Press.

Lowie, Robert E. (1940) "Native Languages as Ethnographic Tools", in *American Anthropologist* 42: 81 a 89.

Ludden, David (1992) "India's Development Regime", in *Colonialism and Culture*, (ed.) Nicholas B. Dirks. Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 247 a 288.

Lugard, Lord (1916) *The Dual Mandate*, Londres: Blackwood.

Lumsdaine, David Holloran (1993) *Moral Vision in International Politics: The Foreign Aid Regime, 1949-1989*. Nova Jersey: Princeton University Press.

---

Lutz, C. e J. Collins (1993) *Reading National Geographic*. Illinois: University of Chicago Press.

Lyall, Charles (1830) *Principles of Geology*. Londres: John Murray.

Lydon, Ghislaine (2001) “Saharan Wells of Islamic Knowledge from the Seventeenth to the Nineteenth Centuries”, *Saharan Studies Association Newsletter* 9 (1): 9.

Lynch, Dennis O. (1981) “Legal Roles in Columbia”, in *Lawyers in the Third World: Comparative and Developmental Perspectives* (editores) C.J. Dias, R. Luckham, D.O. Lynch, J.C.N. Paul. Uppsala: Instituto Escandinavo de Estudos Africanos e Nova York: Centro Internacional de Direito em Desenvolvimento, Nova York.

Mabogunje, Akin L. e Paul Richards (1985) “Land and People — Models of Spatial and Ecological Processes in West African History”, in *History of West Africa*. (eds) J.F. Ade Ajayi e Michael Crowder. Burnt Mill, Harlow: Longman, p. 43 a 46.

Macaskie, T.C. (1995) *State and Society in Precolonial Asante*. Cambridge University Press.

Macey, David (2000) *Frantz Fanon, A Biography*. Nova York: Picador.

MacGaffey, Janet (1988) “Economic Disengagement and Class Formation in Zaire”, in *The Precarious Balance: State and Society in Africa* (eds) Donald Rothchild e Naomi Chazan. Boulder: Westview Press, p. 171 a 188.

MacGaffey, Janet (1988) *Entrepreneurs and Parasites: The Struggle for Indigenous Capitalism in Zaire*. Cambridge University Press.

MacGaffey, Wyatt (1986) “Epistemological Ethnocentrism in African Studies”, in *African Historiographies: What History for Which Africa?* (eds) Bogumil Jewsiewicki e David Newbury. Beverly Hills: Sage, p. 42 a 48.

MacKay, A. & Aryeetey E. (2004) *Operationalizing Pro-Poor Growth: A Country Case Study*. Disponível em: <[www.worldbank.org](http://www.worldbank.org)>

Mackenzie, D. e J. Wajcman (eds) (1999) *The Social Shaping of Technology*. Buckingham: Open University Press.

MacMinn, R.D. (1909) “The First Wave of Ethiopianism in Central Africa”, *Livingstonia News* (Nyasaland) II (4): 56 a 59.

Maduakor, Obi (2001) “Joe de Graft and the Ghana Cultural Revival”, in *African Theatre: Playwrights and Politics* (editores) Martin Banham, James Gibbs e Femi Osofisan. Oxford: Currey, p. 65 a 71.

Magubane, Bernard (1971) “A Critical Look at Indices Used in the Study of Social Change in Colonial Africa”, *Current Anthropology* 12: 419 a 431.

Mahfouz, Naguib (2000) *Akhenaten: Dweller in Truth*. Nova York: Doubleday & Co.

Mahibou, Sidi Mohamed e Moulaye Hassane (2002) “Communication Présentée au Symposium International ‘Le Chemin de l’Encre’ Tenu a Bamako, du 06 au 08 Aout.” <<http://www2.dromadaire.com>>.

Maine, Sir Henry ([1861] 1960) *Ancient Law*. Londres: J. M. Dent & Sons.

Mair, Lucy (1975) “Anthropology and Colonial Policy”, *African Affairs* 74(295): 191a 195.

Makonnen, Ras T. (1973) *Pan-Africanism from Within*. Londres: Oxford University Press.

Malan, Rian (2000) *My Traitor’s Heart*. Londres: Vintage International.

- Malinowski, Bronislaw (1929) “Practical Anthropology”, *Africa* 2 (1): 22 a 38.
- Malinowski, Bronislaw (1961 [1922]) *Argonauts of the Western Pacific*. Nova York: Dutton.
- Malkki, Liisa (1994) “Citizens of Humanity: Internationalism and the Imagined Community of Nations”, *Diaspora* 3 (1): 41 a 68.
- Malowist, M. (1992) “The Struggle for International Trade and its Implications for Africa”, in *UNESCO General History of Africa-IV. Africa from the the Sixteenth to the Eighteenth Century* (ed.) B.A. Ogot. Berkeley: University of California Press, p. 1 a 22.
- Mamdani, Mahmood (1996) *Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- Mamdani, Mahmood (2001) *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism and Genocide in Rwanda*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- Mandel, Ernest (1975) *Late Capitalism*, trad. Jores de Bres. Londres: New Let Books.
- Manguelle, Etounga (1990) *L’Afrique a-t-Elle Besoin d’Un Programme d’Adjustement Culturel?* Paris: Editions Nouvelles du Sud.
- Mann, Kirstin e Richard Roberts (eds) (1991) *Law in Colonial Africa*. Londres: James Currey.
- Mann, Kristin (1985) *Marrying Well: Marriage, Status and Social Change Among the Educated Elite in Colonial Lagos*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Manniche, Lise (1991) *Music and Musicians in Ancient Egypt*. Londres: British Museum Press.

Manniche, Lise (1996) *Sexual Life in Ancient Egypt*. Kegan Paul International.

Mannoni, O. (1964) *Prospero and Caliban*. Nova York: Frederick A. Praeger.

Manuh, Takyiwaa (1993) "Women and Their Organisations during the Convention People's Party Period" in *The Life and Work of Kwame Nkrumah* (ed.) Kwame Arhin. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press, p. 101 a 127.

March, C. e I. Smyth, M. Mukhopadhyay (1999) *A Guide to Gender-Analysis Frameworks*. Oxford: OXFAM.

Marcuse, Herbert (1964) *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon.

Marcussen, Henrik Secher (1996) "NGOs, the State, and Civil Society", *Review of African Political Economy* 69: 405 a 423.

Marrouchi, Mustapha (2007) "Islam and the West: Unequal Distance/Unequal Difference", *Philosophica Africana* 10(1) (2007), p. 10 e 11.

Marseille, Jacques (1984) *Empire Colonial et Capitalisme Française: Histoire d'un Divorce*. Paris: Albin Michel.

Marshall, T.H. (1949) "Citizenship and Social Class". Reproduzido em T.H. Marshall, *Class, Citizenship, and Social Development*. Nova York: Doubleday & Company, 1964.

Martey, Emmanuel (1993) *African Theology: Inculturation or Liberation*. Maryknoll, Nova York: Orbis Press.

Martin, Kurt e John Knapp (eds) (1967) *The Teaching of Development Economics: Its Position in the Present State of Knowledge*. Chicago: Aldine.

Martin, William G. (2006) “Africa and World-System Analysis. A Post-Nationalist History?”, in *Writing African History*. (ed.) John Edward Philips. Nova York: University of Rochester Press.

Marx, Karl e Friedrich Engels (2002 [1848]) *The Communist Manifesto*. Londres: Penguin Classics.

Masemann, Vandra L. (2000) “Contextualising the Dialogue”, in *Local Knowledge and Wisdom in Higher Education* (eds) G.R. Teasdale e Zane Ma Rhea. Kidlington: Pergamon Elsevier, p. XVII a XXXI.

Masilela, Ntongela (2006) “The Transmission Lines of the New African Movement”. Série de palestras públicas apresentada por Xolela Mangcu, The Public Intellectual Life Research Project, Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo. 5 de abril. <[http://www.publicconversations.org.za/\\_pdfs/masilela\\_lecture.pdf](http://www.publicconversations.org.za/_pdfs/masilela_lecture.pdf)>. Acessado em 5 de outubro de 2008.

Matthiessen, F.O. (1965) *Translation, an Elizabethan Art*. Londres: Octagon Books.

Mawugbe, Efo Kodjo (n.d.) “Uneek Person Interview”, aproximadamente 2001. <[www.africaonline.com/uneek/uneek%20person.html](http://www.africaonline.com/uneek/uneek%20person.html)>.

May, M.T. e J.A. Sterne, D. Costagliola, C.A. Sabin, *et al.* (2006) “HIV Treatment Response and Prognosis in Europe and North America in the First Decade of Highly Active Antiretroviral Therapy: A Collaborative Analysis,” *Lancet*, 5 de agosto; 368 (9534): 451 a 458. Resumo disponível em: <[http://www.ncbi.nlm.nih.gov/sites/entrez?Db=pubmed&Cmd=ShowDetailView&TermToSearch=16890831&ordinalpos=20&itool=EntrezSystem2.PEntrez.Pubmed.Pubmed\\_ResultsPanel.Pubmed\\_RVDocSum](http://www.ncbi.nlm.nih.gov/sites/entrez?Db=pubmed&Cmd=ShowDetailView&TermToSearch=16890831&ordinalpos=20&itool=EntrezSystem2.PEntrez.Pubmed.Pubmed_ResultsPanel.Pubmed_RVDocSum)>.

May, R.J. (1997) “From Promise to Crisis: A Political Economy of Papua New Guinea” (em francês) *Revue Tiers-Monde* 38 (149), em

inglês disponível em: <[http://epress.anu.edu.au/sspng/mobile\\_devices/ch15.html](http://epress.anu.edu.au/sspng/mobile_devices/ch15.html)>.

May, R.J. (2001) *State and Society in Papua New Guinea: The First Twenty-Five Years*. Adelaide: Crawford House Publishing.

May, Todd (1997) *Reconsidering Difference*. University Park, Pensilvânia: Penn State Press.

Mayer, Arno J. (1988) *Why did the Heavens not Darken? The Final Solution in History*. Nova York: Random House.

Mayhew, Henry (1862) *Londres Labour and Londres Poor*, Vol.4, "Those That Will Not Work". Londres: Griffin, Bohn, and Co.

Mazrui, Ali A. (1994) "Global Africa: From Abolitionists to Reparationists", in *African Studies Review* dezembro 37(3): 1 a 18.

Mbembe, Achille (2002a) "African Modes of Self-Writing", *Public Culture* 14 (1): 239 a 273.

Mbembe, Achille (2002b) "African Modes of Self-Writing Revisited" *Public Culture* 14 (3): 585 a 641.

Mbiti, John S. (1969) *African Religions and Philosophy*. Londres: Heinemann.

Mbiti, John S. (1970a) *Concepts of God in Africa*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge (SPCK).

Mbiti, John S. (1970b) *New Testament Eschatology in an African Background*. Londres: Oxford University Press.

Mbiti, John S. (1975) *Introduction to African Religion*. Londres: Heinemann.

Mbiti, John S. (1989 [1970]) *African Religion and Philosophy*. Segunda edição. Oxford: Heinemann.



- McCaskie, T. C. (1992) “Empire State: Asante and the Historians”, *Journal of African History* 33: 467 a 476.
- McCaskie, T.C. (1995) *State and Society in Pre-Colonial Asante*. Cambridge University Press.
- McCaskie, T.C. (2000) *Asante Identities: History and Modernity in an African Village, 1850-1950*. Edinburgh University Press.
- McClelland, David C. (1961) *The Achieving Society*, Van Nostrand.
- McClelland, David C. (1964) “A Psychological Approach to Economic Development”, *Economic Development and Cultural Change* (abril) 12.3.
- McClelland, David C. e David Winter, (1969) *Motivating Economic Achievement*. Glencoe: Free Press.
- McCloskey, Donald (1985) *The Rhetoric of Economics*. Madison: University of Wisconsin Press.
- McCloskey, Donald (1987) “The Rhetoric of Economic Development”, *Cato Journal* 7: 249 a 254.
- McDougall, E. Ann (1987) “The Economics of Islam in the Southern Sahara: The Rise of the Kunta Clan”, in *Rural and Urban Islam in West Africa* (eds) Nehemia Levtzion e Humphrey J. Fisher. Londres: Lynne Rienner Publishers, p. 39 a 54.
- McFarlane, C. P. e J. S. Friedman, L. Morris, H. I. Goldberg (1994) “Sexual Experience, Contraceptive Practice and Fertility”, *Jamaica Contraceptive Prevalence Survey*, 1993: 3. Kingston, Jamaica, Diretoria Nacional de Planejamento Familiar.
- McGuire, J.E. e P.M. Rattansi (1986) “Newton and the Pipes of Pan”, *Notes and Records of the Royal Society* 21: 108 a 143.
- McKay, Claude (1929) *Banjo*. Nova York: Harper.

McLennan, Gregor e David Held, Stuart Hall (editores) (1984) *The Idea of the Modern State*. Milton Keynes: Open University Press.

McLuhan, Marshall (1962) *The Gutenberg Galaxy*. Nova York: Mentor.

Mead, Margaret (1939) "Native Languages as Fieldwork Tools", *American Anthropologist* 42(2): 189 a 205.

Mead, Margaret (1956) *New Lives for Old: Cultural Transformation — Manus, 1928-1953*. Nova York: Morrow.

Meade, George Herbert (1969) *Mind, Self and Society*. Illinois: University of Chicago Press.

Medard, Jean-Francois (ed.) (1991) *Etats d'Afrique Noire: Formation, Mecanismos et Crise*. Paris: Karthala.

Meier, Gerald M. (ed.) (1987) *Pioneers in Development Second Series*. Nova York: Oxford University Press.

Meier, Gerald M. e Dudley Seers (eds) (1984) *Pioneers in Development*. Nova York: Oxford University Press.

Meillassoux, Claude (1991) *The Anthropology of Slavery. The Womb of Iron and Gold* (trad.) Alide Dasnois. Illinois: University of Chicago Press.

Mensa-Bonsu, Kwaku (1983) *The Trial of Kwame Nkrumah*. Acra: Black Mask.

Mensah Sarbah, John (1906) *The Fanti National Constitution*.

Mensah, Atta Annan (1971/1972) "Jazz the Round Trip", in *Jazz Forschung/Research*. Internationalen Gesellschaft Für Jazzforschung, 3/4. Graz: Universal Edition, Mensah, Kweku (2001) KSM Interview. *Daily Graphic*. 11 de janeiro: 11.

- Mensah-Bonsu, Henrietta J.N. (1989) "The Place of Oaths in the Constitutional Set up of Ashanti", in *Law and Anthropology* 4: 259 a 279.
- Mentan, T. (2007) *Held Together by Pins: Liberal Democracy Under Siege in Africa*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.
- Merat, Louis (1936) *L'Heure de l'Économie Dirigée d'Intérêt General aux Colonies*. Paris: Sirey.
- Mereni, Anthony Ekemezie (1997) "Psycholitic Music Therapy in African Traditional Mental Health Care Delivery". Artigo apresentado na Conferência Internacional sobre Música e Cura na África e na Diáspora, Universidade de Gana, em Legon.
- Merriam, Alan P. (1957) "Songs of the Ketu of Bahia", in *African Music* 1: 73 a 80.
- Merrit-Brown, T. (1972) "Macro-economic Data of Ghana" (Pt.I) *The Economic Bulletin of Ghana* 2 (1) (2ª Série).
- Merton, R.K. (1954) *Social Theory and Social Structure*. Glencoe: Free Press.
- Merton, R.K. (1968) "The Role-Set: Problems in Sociological Theory", *British Journal of Sociology* 8.2: 106 a 129.
- Metcalfe, G.E. (1964) *Great Britain and Ghana: Documents of Ghana History 1807-1957*. Londres: Thomas Nelson.
- Meyer, Bernard C. (1967) *Joseph Conrad: A Psychoanalytic Biography*. Princeton University Press.
- Meyer, Birgit (1999) "Popular Ghanaian Cinema and 'African Heritage'", in *Africa Today* 46.2: 93 a 114.
- Meyerowitz, Eva (1951) *The Sacred State of the Akan*. Londres: Faber and Faber.

Meyerowitz, Eva L.R. (1960) *Divine Kingship in Ghana and Ancient Egypt*. Londres: Faber and Faber.

Mezu, Sebastian Okechukwu (1973) *The Poetry of Léopold Sédar Senghor*. Portsmouth, Nova Hampshire: Heinemann.

Michailof, Serge (ed.) (1993) *La France et l'Afrique: Vade-Mecum Pour un Nouveau Voyage*. Paris: Karthala.

Michel-Rolph Trouillot (2003) *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. Nova York: Palgrave Macmillan.

Middleton J. e David Tait (eds) (1958) *Tribes Without Rulers*, Londres: Routledge and Paul.

Mignolo, Walter (1998) "Globalisation, Civilisation Processes and the Relocation of Languages and Cultures", in *The Cultures of Globalisation*. (ed.) Frederick James e Masao Miyoshi. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press.

Mill, John Stuart (1909 [1848]) *Political Economy with Some of Their Applications to Social Philosophy* (ed.) William J. Ashley. Londres: Longmans, Green and Co.

Mill, John Stuart (2006 [1859]) "On Liberty", in *On Liberty and the Subjection of Women* (ed.) Alan Ryan. Londres: Penguin Classics.

Miller, Arthur Selwyn (1968) "Toward a Concept of Constitutional Duty", in *The Supreme Court Review*. University of Chicago Press, p. 199 a 246.

Miller-Jones, D. (1989) "Culture and Testing", *American Psychologist* 44: 360 a 366.

Miner, H. (1956) "Body Ritual Among the Nacirema", in *American Anthropologist* 58: 503 a 507.

- 
- Mioni, Alberto M. (1988) “Standardization Processes and Linguistic Repertoires in Africa and Europe: Some Comparative Remarks”, in *Variation and Convergence. Studies in Social Dialectology* (ed.) Peter Auer and Aldo Di Luzio. Berlin: Gruyter, p. 293 a 320.
- Mitchell, J.C. (1956) *The Kalela Dance*. Rhodes-Livingstone Paper n. 27. Manchester University Press.
- Mitchell, Timothy (1991) “America’s Egypt: Discourse of the Development Industry”, in *Middle East Report*, p. 18 a 34.
- Mkandawire, Thandika (2001) “Thinking About Developmental States in Africa”, *Cambridge Journal of Economics* 25 (30): 289 a 313.
- Mlama, Penina (1995) “Oral Art and Contemporary Cultural Nationalism”, in *Power, Marginality and African Oral Literature* (editores) Graham Furniss e Liz Gunner. Cambridge University Press, p. 23 a 34.
- Moffett, James (1981) *Coming on Center: English Education in Evolution*. Boynton: Cook.
- Mohammed Salih, M.A. (2001) *African Democracies and African Politics*. Londres: Pluto Press.
- Molema, S.M. (1975) “African Manners and Customs”, in *Readings in African Political Thought*, (editores) G-C.M. Mutiso e S.W. Rohio. Nairobi: Heinemann.
- Montague, M.F.A. (1952) *Man’s Most Dangerous Myth: The Fallacy of Race*. Nova York: Harper and Brothers.
- Moon, Henry Lee (1945a) “Little Negro Community in Britain”, *Chicago Defender*, 5 de maio.

Moon, Henry Lee (1945b) "Storm Over Tiger Bay", *Monthly Summary of Race Relations* 3(1-2), Abril-Setembro.

Moore, Barrington (1966) *Social Origins of Dictatorship and Democracy: Lord and Peasant in the Making of the Modern World*. Boston: Beacon Press.

Moore, David B. e Gerald J. Schmitz (eds) (1995) *Debating Development Discourse: Institutional and Popular Perspectives*. Nova York: St. Martin's Press.

Moore, Gerald (1969) *The Chosen Tongue*. Londres: Longmans.

Moore, Gerald (1978) *Wole Soyinka*. Londres: Evans.

Moore, Henrietta e Megan Vaughan (1994) *Cutting Down Trees: Gender, Nutrition and Agricultural Change in the Northern Province of Zambia, 1890-1990*. Portsmouth, Nova Hampshire: Heinemann.

Moore, Sally Falk (1986) *Social Facts and Fabrications, Customary Law on Kilimanjaro, 1880-1980*. Cambridge University Press.

Moore, Sally Falk. (1994) *Anthropology and Africa*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Moraes, P.F. Farias de (2003) *Arabic Medieval Inscriptions From the Republic of Mali, Epigraphy, Chronicles and Songay — Tuareg History*, Oxford: The British Academy.

Morgan, Lewis Henry (1877) *Ancient Society*. Nova York: Henry Holt and Company.

Morrison, Toni (1989) "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature", in *Michigan Quarterly Review* 28(1) Inverno: 1 a 34.

- Mortimore, Michael e Mary Tiffen (1994) “Population Growth and Sustainable Environment: The Machakos Story”, *Environment* 36 (8) Outubro: 10 a 32.
- Moser, Caroline O.N. (1993) *Gender Planning and Development: Theory, Practice and Training*. Londres: Routledge.
- Moses, S. e J. Bradley, N. Nagelkerke, A. Ronald, *et al.* (1990) “Geographical Patterns of Male Circumcision Practices in Africa: Association with HIV Seroprevalence”, *International Journal of Epidemiology* 19: 693 a 697.
- Mott, Frank L. e Susan H. Mott (1985) “Household Fertility Decisions in West Africa: A Comparison of Male and Female Survey Results”, *Studies in Family Planning* 16 (2): 88 a 99.
- Moumouni, Abdou (1996) “Le Department de Manuscrits Arabes et Ajamis (MARA)”, *Sudanic Africa* 7: 165 a 169. <<http://www.smi.uib.no/sa/7Niamey.html>>.
- Mounier, Bernard (1942) *L'Organisation de l'Économie Impériale par les Comités Coloniaux*. Paris: Editions Pedone.
- Moussa, Pierre (1961) *Les Nations Proletaires*. Paris: PUF.
- Mqhayi, Samuel Edmund Krune (1981 [1914]) *Ityala lamaWele* (O Julgamento dos Gêmeos). Joanesburgo: Ravan.
- Muchiri, M.N., e N.G. Mulamba, G. Myers, D.B. Ndoloi (1995) “Importing Composition: Teaching and Researching Academic Writing Beyond North America”, in *College Composition and Communication* 46 (2): 175 a 198.
- Mudimbe, Valentine Y. (1988) *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press.

Mudimbe, Valentine Y. (1992) *The Surreptitious Speech: Présence Africaine and the Politics of Otherness 1947-1987*. University of Chicago Press.

Mudimbe, Valentine Y. (1994) *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

Mugo, Micere Githae (1995) "Where are Those Songs", in *The Heinemann Book of African Women's Poetry* (editores) Stella e Frank Chipasula. Oxford: Heinemann Educational, p. 129 a 132.

Mullings, Leith (1984) *Therapy, Ideology and Social Change: Mental Healing in Urban Ghana*. Berkeley: University of California Press.

Murfin, Ross (ed.) (1989) *Joseph Conrad, Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism*. Nova York: St. Martin's Press.

Murray, Robin (1975) "The Internationalisation of Capital and the Nation-State", in *International Firms and Modern Imperialism* (ed.) Radice Hugo. Harmondsworth: Penguin Books.

Musoke, P. e L.A. Guay, D. Bagenda *et al.* (1999) "A Phase I/II Study of the Safety and Pharmacokinetics of Nevirapine in HIV-1-Infected Pregnant Ugandan Women and Their Neonates (HIVNET 006)", *AIDS* 11 de março 13(4): 479 a 486.

Mustafa, Mutasim Abu Bakr e Stephen D. Mumford (1984) "Male Attitudes Towards Family Planning in Khartoum, Sudan", in *Journal of Biosocial Science* 16: 437 a 449.

Mustapha, A.R. (2006) "Ethnic Structure, Inequality and Governance of the Public Sector in Nigeria", in *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance*, UNRISD (ed.) Y. Bangura. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 159 a 177.

Mutiso, Gideon-Cyrus M. e S.W. Rohio (editores) (1975) *Readings in African Political Thought*. Nairóbi: Heinemann.



- Mwase, George (1975) *Strike a Blow and Die*. Londres: Heinemann.
- Myer Birgit (1998) "Make a Complete Break with the Past: Memory and Post-Colonial Modernity in Ghanaian Pentecostalist Discourse", *Journal of Religion in Africa* 27 (3).
- Myers, Helen (1983) "African Music", in *The New Oxford Companion to Music* Volume 1 (ed.) Denis Arnold. Londres: Oxford University Press: 25 a 38.
- Myrdal, Gunnar ([1957] 1965) *Economic Theory and Underdeveloped Regions*. Londres: Duckworth. 2<sup>nd</sup> edition: Londres: Methuen.
- Myrdal, Gunnar (1944) *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*. Nova York: Harper and Brothers.
- Myrdal, Gunnar (1968) *Asian Drama: An Inquiry into the Poverty of Nations*. Harmondsworth: Penguin.
- N'diaye, A. Raphaël (1986) *Archives Culturels du Senegal: La Place de la Femme dans les Rites au Senegal*. Dacar: Les Nouvelles Editions Africaines.
- Nancy, Jean-Luc (2004 [1983]) *La Communauté Désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois.
- Nandy, Ashis (ed.) (1988) *Science, Hegemony and Violence: A Requiem for Modernity*. Deli: Oxford University Press.
- Nanor, John N. (1975) *Mômô Kâ e Bimâ*. Acra: Bureau of Ghana Languages.
- Narayan, D. (ed.) (2005) *Measuring Empowerment: Cross-Disciplinary Perspectives*. Washington DC: The World Bank.
- Naroll, Raoul (1962) *Data Quality Control - A New Research Technique. Prolegomena to a Cross-Cultural Study of Culture Stress*. Nova York: Free Press.

Naroll, Raoul (1970a) "Data Quality Control in Cross-Cultural Surveys", em *A Handbook of Method in Cultural Anthropology* (eds) Raoul Naroll e Ronald Cohen. Nova York: Natural History Press, p. 927-945.

Naroll, Raoul (1970b) "What Have We Learned from Cross-Cultural Surveys?" *American Anthropologist* 72(6): 1227-1288.

Nash, June C. (1975) "Nationalism and Fieldwork", *Annual Review of Anthropology* Volume 4 (ed.) Bernard J. Siegel, p. 225-245.

Nasta, Susheila (1992) *Motherlands: Black Women's Writing from the Caribbean and South Asia*. Nova Jersey: Rutgers University Press.

National Archives of Ghana, Accra: ADM 56/1/416, *Monthly Reports*, Black Volta.

Nattiez, Jean-Jacques (1993) "Simha Arom and the Return of Analysis to Musicology", *Music Analysis* 12: 241-265.

Ndegwa, S.N. (2002) "Decentralization in Africa: A Stocktaking Survey", *Sub-Saharan Africa Working Paper Series* n. 4. Washington DC: The World Bank Group.

Neale, Caroline (1985) *Writing 'Independent' History: African Historiography, 1960-1980*. Westport, Connecticut: Greenwood.

Needham, Joseph (1974) *Science and Civilisation in China*. Vol. 5 Parte 2, Cambridge University Press.

Neill, Stephen (1966) *Colonialism and Christian Missionaries*. Nova York: McGraw Hill.

Neisser, U. (1979) "The Concept of Intelligence", *Intelligence* 3, 217 - 227.

---

Nelson, John, Allan Megill e Donal McCloskey (eds) (1987) *The Rhetoric of the Human Sciences*. Madison: University of Wisconsin Press.

Neugebauer, Otto (1969) *The Exact Sciences in Antiquity*. Nova York: Dover.

Newbury, Catherine (1989) *The Cohesion of Oppression: Clientship and Ethnicity in Rwanda, 1860-1960*. Nova York: Columbia University Press.

Newbury, David (1986) "Africanist Historical Studies in the United States: Metamorphosis or Metastasis?", em *African Historiographies: What History for Which Africa?* (editores) Bogumil Jewsiewicki e David Newbury. Beverley Hills: Sage Publications, p. 151-164.

Newell, Stephanie (2002) *Readings in African Popular Fiction*. Londres e Bloomington: Instituto Africano Internacional e Indiana University Press.

Newman, Jane O. (1990) *Pastoral Conventions: Poetry, Language, and Thought in 17<sup>th</sup> Century Nuremberg*. Baltimore: John Hopkins University Press.

*Newswatch* (1994) 2 de agosto, Nigéria.

Niane, D.T. (1984) "Mali and the Second Mandingo Expansion". In: D. T. Niane (ed.) *UNESCO General History of Africa-IV. Africa from the Twelfth to the Sixteenth Century* (ed.) D.T. Niane. Berkeley: University of California Press, p. 117-171.

Nicol, C. (ed.) (2003) *ICT Policy: A Beginner's Handbook*, Joanesburgo: Associação Para a Comunicação Progressiva (APC).

Niehaus, Isak (2001) *Witchcraft, Power and Politics: Exploring the Occult in the South African Lowveld*. Nova York: Pluto Press.

Nigerian Folklore Society (1990) *ALA Bulletin* 16(2) Primavera.  
Uma Publicação da Associação de Literatura Africana.

Ninsin, Kwame A. (1985) *Political Struggles in Ghana, 1967-1981*.  
Acra: Tornado Publications.

Ninsin, Kwame A. (1988) "Three Levels of State Re-Ordering:  
The Structural Aspects". In: Donald Rothchild and Naomi Chazan  
(eds.) *The Precarious Balance: State and Society in Africa*. Boulder:  
Westview Press, p. 265-281.

Ninsin, Kwame A. (1991 b) "The Nkrumah Government and the  
Opposition on the Nation-State: Unity Versus Fragmentation," .  
In: Kwame Arhin (ed.) *The Life and Works of Kwame Nkrumah*. Acra:  
Sedco, p. 220-235.

Ninsin, Kwame A. (1991) "The PNDC and The Problem of  
Legitimacy" . In: Don Rothchild (ed.) *Ghana: The Political Economy  
of Recovery*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner.

Ninsin, Kwame A. (1991) *The Informal Sector in Ghana's Political  
Economy*. Acra: Freedom Publications.

Ninsin, Kwame A. (1991a) "The Nkrumah Government and the  
Opposition on the Nation-State: Unity Versus Fragmentation". In:  
Kwame Arhin (ed.) *The Life and Works of Kwame Nkrumah*. Acra:  
Sedco, p. 220-235.

Ninsin, Kwame A. (1993) "Strategies of Mobilisation Under The  
PNDC Government". In: E. Gyimah-Boadi (ed.) *Ghana Under  
PNDC Rule* . Dacar: CODESRIA Books.

Ninsin, Kwame A. (1995) "Conflict as Pursuit of Liberty". In: Mike  
Oquaye (ed.) *Democracy and Conflict Resolution in Ghana*. Acra:  
Gold-Type Publications Ltd.

- Ninsin, Kwame A. (1996) “Ghana: Beyond Crisis and Adjustment”, *Africa Development* 21 (2/3): 25-42.
- Ninsin, Kwame A. (ed.) (1998) *Ghana: Transition to Democracy*. Dakar: CODESRIA Books.
- Ninsin, Kwame A. (1998) “Civic Associations and the Transition to Democracy”. In: Kwame A. Ninsin (ed.) *Civic Associations and the Transition to Democracy*. Acra: Freedom Publications.
- Ninsin, Kwame A. (2006) “Left in the Ditch: Africa and the Dialectics of Globalization”. In: Kwamina Panford e K. Konadu-Agyeman (eds.) *Africa’s Development in the 21st Century: Issues, Opportunities, Challenges* (eds) Kwamina Panford e K. Konadu-Agyeman. Aldershot, Reino Unido: Ashgate, p. 49-67.
- Ninsin, Kwame A. (2007) “Markets and Liberal Democracy”. In.: K. Boafo-Arthur (ed.) *Ghana: One Decade of Liberalism*. Dacar: CODESRIA, Londres: ZED, p. 86 -105.
- Nisbet, Robert A. (1966) *The Sociological Tradition*. Londres: Heinemann.
- Nisbet, Robert A. (1969) *Social Change and History: Aspects of the Western Theory of Development*. Nova York: Oxford University Press.
- Nisbet, Robert A. (1973) *The Social Philosophers*. Londres: Heinemann.
- Nisbet, Robert A. (1980) *History of the Idea of Progress*. Londres: Heinemann.
- Nketia, J.H. Kwabena (1954) “The Role of the Drummer in Akan Society”, *African Music* 1(1): 43-80.

Nketia, J.H. Kwabena (1958) “Folklore of Ghana”, *The Ghanaian* 1: 21.

Nketia, J.H. Kwabena (1958) “The Poetry of Drums”, in *Voices of Ghana: Literary Contributions to Ghana Broadcasting System 1955-1957* (ed.) Henry Swanzy. Acra: Ministério de Informações e Transmissões, p. 17-23. [Reproduzido neste volume como o Apêndice ao Capítulo 70].

Nketia, J.H. Kwabena (1962) *African Music in Ghana*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Nketia, J.H. Kwabena (1963) *Drumming in Akan Communities of Ghana*. Londres: Universidade de Gana e Thomas Nelson and Sons.

Nketia, J.H. Kwabena (1965) *Ghana - Music, Dance and Drama*. Legon: Instituto de Estudos Africanos, em Legon.

Nketia, J.H. Kwabena (1979 [1967]) “Akan Poetry”, in *Introduction to African Literature: An Anthology of Critical Writing from ‘Black Orpheus’* (ed.) Ulli Beier. Londres: Longman, Pearson Educational Ltd. [Reproduzido neste volume].

Nketia, J.H. Kwabena (1992) *The Music of Africa*. Londres: Victor Gollanz Ltd.

Nketia, J.H. Kwabena, (1969 [1955]) *Funeral Dirges of the Akan People*. Achimota Press edição original. Nova York: Negro Universities Press.

Nkrumah, Kwame (1949) *What I Mean By Positive Action*. Panfletos de Gana n. 1.0. Acra Nkrumah, Kwame (1962 [1946]) *Towards Colonial Freedom*. Londres: Heinemann.

Nkrumah, Kwame (1964) *Consciencism: Philosophy and Ideology for De-Colonisation*. Londres: Panaf Books.

- Nkrumah, Kwame (1968 [1963]) *Africa Must Unite*. Reino Unido: Panaf Books.
- Nnoli, O. ed. (1998) *Ethnic Conflicts in Africa*. Dacar: CODESRIA Books.
- Norris, H. T. (1969) “Znaga Islam during the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of Londres 32(3): 496 a 526.
- Norris, H.T. (1975) *The Tuaregs. Their Islamic Legacy and its Diffusion in the Sahel*. Warminster, Wilts: Aris & Phillips Ltd.
- Norris, H.T. (1990) *Sufi Mystics of the Niger Desert. Sidi Mahmud and the Hermits of Air*. Oxford: Clarendon Press.
- Novick, Peter (1988) *That Noble Dream: The Objectivity Question and the American Historical Profession*. Cambridge University Press.
- Nugent, Paul (1995) *Big Men Small Boys and Politics in Ghana*. Londres: Pinter Publishing.
- Nukunya, Godwin K. (1966) *Kinship and Marriage among the Anlo Ewe*. Londres: The Athlone Press.
- Nukunya, Godwin K. (1991) *Tradition and Change: The Case of the Family*. Aula inaugural apresentada no dia 14 de fevereiro, Universidade de Gana, em Legon.
- Nwoga, Donatus (1974) “Annual Report on West Africa”, in *Journal of Commonwealth Literature*.
- Nyamiti, Charles (1984) *Christ Our Ancestor*. Nairóbi: Mambo Press.
- Nyamnjoh, F. B. (2006) *Insiders and Outsiders: Citizenship and Xenophobia in Contemporary Southern Africa*. Dacar: CODESRIA.

Nyang'oro, J. E. (2006) "Ethnic Structure, Inequality and Governance of the Public Sector in Tanzania". In: Y. Bangura (ed.) *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance*, UNRISD. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 322-340.

Nyerere, Julius (1975) "Democracy and the Party System". *Readings in African Political Thought* (editores) G-C.M. Mutiso e S.W. Rohio. Nairobi: Heinemann.

Nyerere, Julius (1996) "Ujamaa: Essays on Socialism." *African Philosophy: A Classical Approach* (editores) Parker English e Kibujjo M. Kalumba. Upper Saddle River, Nova Jersey: Prentice Hall, p. 296 a 300.

Nziem, Ndaywel E (1986) "African Historians and Africanist Historians". In: Bogumil Jewsiewicki e David Newbury (eds.) *African Historiographies: What History for Which Africa?* Beverley Hills: Sage Publications, p. 20-27.

O'Brien, Rita Cruise (1972) *White Society in Africa: The French of Senegal*. Londres: Faber & Faber.

O'Connor, J. (1970) "The Meaning of Economic Imperialism". In: R. I. Rhodes (ed.) *Imperialism and Underdevelopment: A Reader*. Nova York: Monthly Review Press, p. 101-150.

O'Hanlon, Rosalind (1991) "Histories in Transition: Colonialism and Culture in India". Artigo apresentado na Conferência Sobre Cultura Popular em Questão, Abril. University de Essex, Reino Unido.

O'Laughlin, Bridget (1975) "Marxist Approaches to Anthropology", *Annual Review of Anthropology* 4: 341-370.

O'Sullivan, Arthur e Steven Sheffrin (2003) *Economics: Principles and Tools*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice Hall.



---

Obeng Asamoah, Peter (1997) *The Mate Koles of Many Krobo*. Tese de mestrado, Universidade de Gana, Departamento de História, em Legon.

Obeng, Pashington (2000) “Asante Catholicism: An African Appropriation of the Roman Catholic Religion”. In: Jacob K. Olupona (ed.) *African Spirituality: Forms, Meanings, and Expressions*. Nova York: The Crossroad Publishing, p. 372-402.

Obeng, R.E. (1972 [1943]) *Eighteenpence*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

Obeng, Samuel Gyasi (2002) “Leading the Litigant to Speak the Unspeakable: A Linguistic Analysis of Cross-Examination in Akan Judicial Decisions”. In: Christina Jones-Pauly e Stefanie Elbern (eds.) *Access to Justice. The Role of Court Administrators and Lay Adjudicators in the African and Islamic Contexts*. Haia: Kluwer International.

Obi, Cyril (1997) “Globalisation and Local Resistance: The Case of the Ogoni Versus Shell”, *New Political Economy* 2 (1) Março: 137-148.

Odamtten, Helen e Aloysius Denkabe, I.E. Tsikata (1994) “The Problem of English Language Skills at the University Level: A Case Study of First Year Law and Administration Students at the University of Ghana”, *Legon Journal of the Humanities* 7: 95-125.

Odamtten, Vincent O. (1994) *The Art of Ama Ata Aidoo: Polylectics and Reading Against Neo-Colonialism*. Gainesville: University Press of Florida.

Odotei, Irene K. e Albert K. Awedoba (eds.) (2006) *Chieftaincy in Ghana: Culture, Governance and Development*. Acra: Sub-Saharan Publishers.

Oduro, A. D. (2000) *Basic Education in Ghana in the Post-Reform Period*, Centro de Análise Política. <[www.cepa.org.gh/research-working-papers.html](http://www.cepa.org.gh/research-working-papers.html)>.

Oduyoye, Mercy Amba (1992) "Women and Ritual in Africa". In: Mercy Amba Oduyoye e Musimbi R. A. Kanyoro (eds.) *The Will to Arise: Women, Tradition and the Church in Africa*. Nova York: Orbis Books.

Ofori Akyea, E. (1968) "The Atwia-Ekumfi *Kodzidan*: An Experimental African Theatre", *Okyeame* 4(1) dezembro: 82-84.

Ogbonyomi, Andrew Leo (1994) "The Treatment of African Documents by the Library of Congress Classification Scheme", *African Journal of Library and Archival Science* 4 (2): 117-126.

Ogot, B. A. (1976) "Towards a History of Kenya", *Kenya Historical Review*, 4 (1976): 1-16.

Ogot, B. A. (ed.) (1992) *UNESCO General History of Africa-IV. Africa from the the Sixteenth to the Eighteenth Century*. Berkeley: University of California Press.

Ogunba, Oyin (1975) *The Movement of Transition: A Study of the Plays of Wole Soyinka*. University of Ibadan Press.

Ogundipe-Leslie, Molará (1994) *Recreating Ourselves: African Women and Critical Transformations*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Ogunyemi, Chikwenye Okonjo (1996) *Africa Wo/Man Palava*. University of Chicago Press.

Okafor, Dubem (ed.) (2001) *Meditations on African Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

Okai, Atukwei (1971) *The Oath of the Fontomfrom and Other Poems*. Nova York: Simon and Schuster.

Okai, Atukwei (1974) *Lorgorligi Logarithms & Other Poems*. Acra: Ghana Publishing Corporation.

Okidegbe, N. (2001) *Rural Poverty: Trends and Measurement*. Rural Strategy Background Paper # 3. World Bank/Rural Development Family.

Okigbo, B. N. (1989) "Food Self-sufficiency in West Africa: An Overview with Agenda for the Future". In: Kodwo Ewusi (ed.) *Towards Food Self-Sufficiency in Africa*. Tema Press.

Okigbo, Christopher (1962) *Heavensgate*. Ibadan: Mbari Publications.

Okigbo, Christopher (1971) *Labyrinths with Path of Thunder*. Nova York: Holmes and Meier.

Okonta, I. (2007) *When Citizens Revolt: Nigerian Elites, Big Oil and the Ogoni Struggle for Selfdetermination*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Okoth-Ogendo, H. W. O. (1994) "Land Tenure, Agrarian Legislation and Environmental Management Systems". In: R. j. Bakema (ed.) *Land Tenure and Sustainable Land Use*. Amsterdã: Royal Tropical Institute, p. 21- 30.

Ola-Aluko, Yetunde A. e Patrick Edewor, (2002) "Women, Culture and The African Society". In: Dorcas Akintunde e Helen Labeodan (eds.) *Women and the Culture of Violence in Traditional Africa*. Ibadan: Sefer.

Olaniyan, Tejumola (1995) *Scars of Conquest/Masks of Resistance*. Nova York: Oxford University Press.

Oliver, Roland (1961) *The Dawn of African History*. Londres: Oxford University Press.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre (1995) *Anthropologie et Développement*. Paris: Karthala.

Olukoshi, Abebayo O. (1998) *The Elusive Prince of Denmark: Structural Adjustment and the Crisis of Governance in Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikaninstitutet.

Olupona, Jacob K. (ed.) (2000) *African Spirituality: Forms, Meanings, and Expressions*. Nova York: The Crossroad Publishing Company.

Omoniyi, Tope (1995) "Song Lashing as a Communicative Strategy in Yoruba Interpersonal Conflicts". In: Kwesi Yankah (ed.) *Discursive Strategies in Africa* (ed.) Kwesi Yankah, edição especial de *Text: Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse* 15(2): 299-315.

Omotoso, Kole (1976) *Opon Ifa 1* (junho) (ed.) Femi Ofosifan. Ibadan, Nigéria.

Ong, Walter (1982) "Literacy and Orality in our Times". In: Norman Simms (ed.) *Oral and Traditional Literatures*. Nova Zelândia: Lothrop, Lee e Shepard.

Onwubu, Chukwuemeka (1975) "Igbo Society: Three Views Analyzed", *Africa Today* 22 (3): 71-77.

Opoku, A. A. (1970) *Festivals of Ghana*. Acra: Ghana Publishing Corporation.

Opoku, J. Y. (2002) "New Policy on Language of Instruction in Schools", Acra: *Daily Graphic* 12 de junho.

Opoku-Agyemang, Kwadwo (1996 [2004]) “Cape Coast Castle: The Edifice and the Metaphor”, Introdução a *Cape Coast Castle: A Collection of Poems*. Acra: Afram Publications.

Opoku-Agyemang, Kwadwo (1996) “A Crisis of Balance: The Misrepresentation of Colonial History and the Slave Experience as Themes in Modern African Literature”. Wolfgang Zach e Ken l. goodwin (eds.) *Nationalism vs. Internationalism: (Inter)National Dimensions of Literatures in English*. Tübingen: Stauffenberg, p. 219-228.

Opoku-Agyemang, Kwadwo (1997) *Seoul Eyes*. Seul: Universidade da Coreia /Centro de Pesquisa Asiático.

Opoku-Agyemang, Kwadwo (1999) “Graves Without Bodies: The Mnemonic Importance of Equiano’s Autobiography”, em *Beyond Survival: African Literature and the Search for New Life* (editores) Kofi Anyidoho et al. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Opoku-Agyemang, Kwaku (2000) “Cape Coast Castle: The Edifice and the Metaphor”. Kofi Anyidoho e James Gibbs (eds.) *FonTomFrom: Contemporary Ghanaian Literature, Theater and Film*. *Matatun* n° 21 e 22. Amsterdã e Atlanta, Geórgia: Edições Rodopi, p. 23 -28.

Opping, Christine (1980) “From Love to Institution: Indications of Change in Akan Marriage”, *Journal of Family History* 5 (2): 197-209.

Opping, Christine (ed.) (1983) *Female and Male in West Africa*. Londres: George Allen & Unwin.

Oquaye, Mike (1980) *Politics in Ghana, 1972-1979*. Acra: Tornado Publications.

Oquaye, Mike (1994) "Kwame Nkrumah, Politics, Ideology and Academic Freedom in a Developing Nation". In: Amos Anyimadu (ed.) *Intellectual Freedom in Ghana* (ed.) Amos Anyimadu, p. 31-54.

Oquaye, Mike (ed.) (1995) *Democracy and Conflict Resolution in Ghana*. Acra: Gold-Type Publications Ltd.

Oraka, Louis Nnamdi (1983) *The Foundations of Igbo Studies*. Onitsha, Nigéria: University Publishing Company. Citado por Frances W. Pritchett em *A History of the Igbo Language*.

Osaghae, E. E. (1989) "The Character of the State, Legitimacy Crisis, and Social Mobilization in Africa: An Explanation of Form and Character", *African Development* 14 (2): 27-47.

Osaghae, E. E. (1991) "A Re-examination of the Conception of Ethnicity in Africa as an Ideology of Inter-Elite Competition", *African Study Monographs* 12 (1): 43-61.

Osaghae, E. E. (1993) "Colonialism and African Political Thought", *Journal of Asian and African Studies* 45: 1-16.

Osaghae, E. E. (1994) *Trends in Migrant Political Organization in Nigeria: The Igbo in Kano*. Ibadan: Instituto Francês de Pesquisa Sobre a África, Universidade de Ibadan.

Osaghae, E. E. (1995a) "Amoral Politics and Democratic Instability in Africa: A Theoretical Explanation", *Nordic Journal of African Studies* 4 (1): 62-79.

Osaghae, E. E. (1995b) *Structural Adjustment and Ethnicity in Nigeria*, *Research Report* n. 98. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.

Osaghae, E. E. (1999) "Exiting from the State in Nigeria", *Journal of African Political Science* 4 (1): 83-98.

Osaghae, E. E. (2003) “Ethnicity and Democratization in Africa”. In: J. M. Mbaku e J. O. Ihonwbere (eds.) *The Transition to Democratic Governance in Africa: The Continuing Struggle*. Westport: Praeger, p. 279-296.

Osaghae, E. E. (2005) “The State of Africa’s Second Liberation”, *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 7 (1): 1-21.

Osei, Joseph (2000) “Manipulation of the Mass Media in Ghana’s Recent Political Experience”. In: Helen Lauer (ed.) *Ghana: Changing Values / Changing Technologies*. Capítulo 6. Washington, D.C.: Conselho de Pesquisa Sobre Valores e Filosofia. <<http://www.crvp.org/book/Series02/II-5/contents.htm>>.

Osei, Joseph (2000) “Manipulation of the Mass Media in Ghana’s Recent Political Experience”. In: Helen Lauer (ed.) *Ghana: Changing Values, Changing Technologies*. Washington, D. C.: Conselho de Pesquisa em Valores e Filosofia.

Osofisan, Femi (2001) “The Nostalgic Drum: Oral Literature and the Possibilities of Modern Poetry”, *The Nostalgic Drum: Essays on Literature, Drama and Culture*. Africa World Press, p. 311-336. [Reproduzido neste volume].

Osundare, Niyi (n.d.) “An Empty Technology of the Text? Deconstruction and African Literature”. Destruído pelo Katrina, Nova Orleans, Louisiana, 29 de agosto de 2005.

Ottaway, Marina (1997) “African Democratisation and The Leninist Option”, *The Journal of Modern African Studies* 35 (1): 1-15.

Ottaway, Marina (1999) “Ethnic Politics in Africa: Change and Continuity”. In: Richard Joseph (ed.) *State, Conflict, and Democracy in Africa* (ed.) Richard Joseph. Boulder: Lynne Rienner, p. 299- 318.

Owusu Sarpong, C. (1994) "Paul Ansah's 'Raising of Anger', or The Healing of the Proverbial World". Artigo apresentado na Reunião Anual da Associação de Linguística de Gana, Costa do Cabo.

Owusu, Martin (1970) *The Story Ananse Told*. Londres: Heinemann.

Owusu, Martin (1973) *The Sudden Return and Other Plays*. Londres: Heinemann.

Owusu, Maxwell (1970) *Uses and Abuses and Political Power. A Case Study of Continuity and Change in the Politics of Ghana*. Illinois: University of Chicago Press.

Owusu, Maxwell (1975) "Anthropology and Afro-American Studies: Scholarship or Ideology?" *Michigan Discussions in Anthropology* 1(1): 71-95.

Owusu, Maxwell (1975a) *Colonialism and Change*. Haia: Mouton.

Owusu, Maxwell (1975b) "Policy Studies, Development and Political Anthropology", *The Journal of Modern African Studies* 13(3):367 a 381.

Owusu, Maxwell (1976a) "Colonial and Post Colonial Anthropology of Africa: Scholarship or Sentiment?" *In: William Arens (ed.). A Century of Change in Eastern Africa*. Haia: Mouton.

Owusu, Maxwell (1976b) "Comment on Issues in the Ethics of Research Method: An Interpretation of the Anglo-American Perspective by Simeon W. Chilungu", *Current Anthropology* 17(3): 471-472.

Owusu-Ansah, David (1991) *Islamic Talismanic Tradition in Nineteenth Century Asante*. Lewiston, Nova York: Edwin Mellen Press.



- Owusu-Ansah, David (2000) “Prayer, Amulets, and Healing”, em *The History of Islam in Africa* (eds) Nehemia Levtzion e Randall L. Pouwels. Atenas: Ohio University Press, p. 477 a 488.
- Oxaal, I. T. Barnett, e D. Booth (eds) (1975) *Beyond the Sociology of Development*. Londres: Routledge e Kegan Paul.
- Oyedirán, O. e A. Gboyega, (1997) “Local Government and Administration”. In: O. Oyedirán (ed.) *Nigerian Government and Politics under Military Rule, 1966-79*. Londres: Macmillan, p. 166-184.
- Oyewumi, O. (ed.) (2003) *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Asmara, Eritreia: African World Press.
- Oyewumi, Oyeronke (1997). *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oyugi, W. O. e A. Gitonga (editores) (1987) *Democratic Theory and Practice in Africa*. Nairóbi: Heinemann.
- Packard, Randall (1997) “Visions of Postwar Health and Development and Their Impact on Public Health Interventions in the Developing World”. In: Frederick Cooper e Randall Packard (eds.) *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge*. Berkeley: University of California Press, p. 93-119.
- Packenham, Robert (1973) *Liberal America and the Third World: Political Development Ideas in Foreign Aid and Social Science*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- Padmore, George (1963) *History of the Pan-African Congress*. Londres: Hammersmith Bookshop.

Padmore, George (1969 [1949]) *Africa: Britain's Third Empire*. Westport, Connecticut: Negro Universities Press.

Pahl, R. E. (1981) "Employment, Work, and the Domestic Division of Labour". In: Michael Harloe e Elizabeth Lebas *City, Class and Capital: New Developments in the Political Economy of Cities and Regions*. Londres: Edward Arnold, p. 143-163.

Palliox, C. (1977) "The Self-Expansion of Capital on a World Scale", *Radical Review of Political Economics (RRPE)* 9 (2): 1-28.

Palmer, Richmond (1928) *Sudanese Memoirs*, Londres.

Palmer, Richmond (1936) *Borno, Sahara and Sudan*. Londres: John Murray.

Pamuk, Şevket (2002) "Interactions Between the Monetary Regimes of Istanbul, Cairo, and Tunis, 1700-1875". In: Nelly Hanna (ed.) *Money, Land, and Trade. An Economic History of the Muslim Mediterranean* (ed.) Nelly Hanna. Londres: I.B. Tauris Publishers, p. 177-205.

Pantaleoni, Hewitt (1972a) "The Rhythm of Atsia Dance Drumming Among the Anlo (Ewe) of Anyako". Tese de doutorado, Wesleyan University, Middletown, Connecticut.

Pantaleoni, Hewitt (1972b) "Three Principles of Timing in Anlo Dance Drumming", *African Music* 5(2): 50-63.

Pantaleoni, Hewitt (1972c) "Towards Understanding the Play of Atsimevu in Atsia", *African Music* 5(2): 47-52.

Pantaleoni, Hewitt (1972d) "Toward Understanding the Play of Sogo in Atsia", *Ethnomusicology* 16(1): 1-37.

Papadopulos-Eleopulos, Eleni (1988) "Reappraisal of AIDS — Is the Oxidation Induced by the Risk Factors the Primary Cause?"

---

*Medical Hypotheses* 25: 151-162 <<http://www.virusmyth.com/aids/index/epapadopoulos.html>>.

Papadopoulos-Eleopoulos, Eleni (1995) "AIDS in Africa: Distinguishing Fact and Fiction", *World Journal of Microbiology and Biotechnology* 11: 135-143.

Paracelsus (1975 [1589, 1656]) *The Archidoxes of Magic*. (ed.) R.Turner. Londres: Askin Publishers.

Paracelsus (1977 [1646]) Seleção de "Pseudodoxa Epidemica," in *The Major Books* (ed.) Sir Thomas Browne. Londres: Penguin.

Parish, S. (1974) "A Rationale for an African Social Philosophy", *Thought and Practice* I (1): 1-9.

Parrinder, G. (1951) *West African Psychology: A Comparative Study of Psychological and Religious Thought*. Londres: Lutterworth Press.

Parsons, Talcott (1936) *The Study of Man*. Nova York: Appleton.

Parsons, Talcott e Edward A. Shils (ed.) (1951) *Toward a General Theory of Action*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Patel, S.J. (1964) "The Economic Distance Between Nations: Its Origins, Measurement and Outlook", *The Economic Journal* 293, Londres.

Patterson, Orlando (1995) "For Whom The Bell Curves". In: Steven Fraser (ed.) *The Bell Curve Wars*. Nova York: Harper Collins, p. 194-198.

Pearce, R.D. (1982) *The Turning Point in Africa: British Colonial Policy 1938-1948*. Londres: Cass.

Peek, Philip (1994) "The Sounds of Silence: Cross-World Communication and the Auditory Arts in African Societies", *American Ethnologist* 21(3): 474-494.

Peel, J.D.Y. (1978) "Olaju: A Yoruba Concept of Development", *Journal of Development Studies* 14: 139-165.

Peil, Margaret (1972) *The Ghanaian Factory Worker*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Perbi, Akosua A. (2004) *A History of Indigenous Slavery in Ghana from the 15th to the 19th Century*. Acra: Sub-Saharan Publishers.

Perbi, Akosua Adoma (2004) *A History of Indigenous Slavery in Ghana*. Acra: Sub-Saharan Publishers.

Perham, Margery (1962) *The Colonial Reckoning*. Nova York: Knopf.

Perroux, François (1960) *Programmation Régionale de Théorie Économique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Perroux, François (1981) *Pour une Philosophie du Nouveau Développement*. Paris: Presses Universitaires de France.

Peters, Pauline (1994) *Dividing the Commons: Politics, Policy and Culture in Botswana*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Philipson, T. e R. Posner (1995) "The Microeconomics of the AIDS Epidemic in Africa", *Population and Development Review* 21 (4): 835 - 848.

Phillips, Anne (1977) "The Concept of Development", *Review of African Political Economy* 8: 7-20.

Piersen, William D. (1977) "Putting Down Ole Massa: African Satire in the New World", *African Folklore in the New World*. Austin: University of Texas Press.

---

Pigg, Stacy Leigh (1992) “Inventing Social Categories Through Place: Social Representations and Development in Nepal”, *Comparative Studies in Society and History* 34: 491-513.

Pigg, Stacy Leigh (1997) “‘Found in Most Traditional Societies’: Traditional Medical Practitioners between Culture and Development”. In: Frederick Cooper e Randall Packard (eds.) *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge*: University of California Press, p. 259-290.

Plato (1961) *The Collected Dialogues of Plato*. (Editores) Edith Hamilton and Huntington Cairns. Princeton University Press.

Platteau, Jean-Phillipe (1992) “The Evolutionary Theory of Land Right as Applied to Sub-Saharan Africa: A Critical Assessment”, *Development and Change* 27(1): 29-86.

Pletsch, Carl E. (1981) “The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, Circa 1950-1975”, *Comparative Studies in Society and History* 23: 565-590.

Pliny (1991) *Natural History: A Selection* (trad.) John F. Healey. Londres: Penguin.

Pluda, J.M., R. Yarchoan, E.S. Jaffe, *et al.* (1990) “Development of Non-Hodgkin Lymphoma in a Cohort of Patients with Severe Human Immunodeficiency Virus (HIV) Infection on Long-Term Antiretroviral Therapy”, *Annals of Internal Medicine* 113: 276-282.

Pobee, John S. (1982) *Toward an African Theology*, Nashville, Tennessee: Abingdon Press.

Pobee, John S. (1991) *AD 200 and After: The Future of Missions in Africa*. Acra: Asempa.

Polanyi, Karl (1966) *Dahomey and the Slave Trade: An Analysis of an Archaic Economy*. Seattle e Londres: University of Washington Press.

Pollard, Alfred William (ed.) (1911) *Records of the English Bible: The Documents Relating to the Translation and Publication of the Bible in English, 1525-1611*. Londres: Oxford University Press.

Population Impact Project (1995) *Introducing Ghana's Revised Population Policy*. Acra: PIP.

Posnansky, Merrick (1976). "Archaeology and Origins of Akan Society". In: Maggie Dodds (ed.) *Ghana Talks: Ghana Past and Present*. Washington DC: Three Continents Press, p. 32-33.

Post, K. e M. Vickers, (1971) *Structure and Conflict in Nigeria 1960-1966*. Londres: Heinemann Educational Books.

Postel, Danny (2003) "Out of Africa", *The Chronicle of Higher Education*, 28 de março, p.1.

Powers, Harold (1980) "Language Models and Music Analysis", *Ethnomusicology* 25: 1-60.

Poznansky, Mark C. e Richard Coker, Celia Skinner *et al.* (1995) "HIV Positive Patients First Presenting with an AID Defining Illness: Characteristics and Survival", *British Medical Journal* 311: 156-158.

Presser, Harriet. B. (1997) "Demography, Feminism and the Science-Policy Nexus", *Population and Development Review* 23 (2): 295-331.

Pressing, Jeff (1983a) "Cognitive Isomorphism between Pitch and Rhythm in World Music", em *Studies in Music* 17: 38-61.

- Pressing, Jeff (1983b) "Rhythm Design in Support Drums of Agbadza", *African Music* 6 (3): 4-15.
- Priebe, Richard K. (ed.) (1988) *Ghanaian Literatures*. Newport, Connecticut: Greenwood.
- Priestly, M. (1969) *West African Trade and Coast Society: A Family Study*. Ibadan, Nigeria: Oxford University Press.
- Principe, P. P. (1989) "The Economics and Significance of Plants and their Constituents as Drugs". In: H Wagner, H. Hikino e N. R. Farnsworth *Economic and Medicinal Plant Research*. Farnsworth. Nova York: Academic Press.
- Propp, Vladimir (1968) *Morphology of the Folktale*. Austin, Londres: University of Texas Press.
- Pryce Jones, E. (1914) "The Rights of the Black Man", *The Chronicle of the London Missionary Society New Series* 22: 252 a 254.
- Putterman, Louis e Dietrich Rueschemeyer (eds) (1992) *States and Market in Development: Synergy or Rivalry?* Boulder, Colorado: Lynn Rienner.
- Pye, Lucian W. (1962) *Politics, Personality, and Nation Building: Burma's Search for Identity*. New Haven: Yale University Press.
- Quaghebeur, A. e L. Mutunga, F. Mwanyumba, et al. (2004) "Low Efficacy of Nevirapine (HIVNET012) in Preventing Perinatal HIV-1 Transmission in a Real-Life Situation", *AIDS* 18 (13): 1854-1856.
- Quarcoo, R.D. (2000) *Ga Obôade Nifeemôï (Ga Culture)*. Acra: Deeman Publications.
- Quarcoopome, Samuel S. (2006) "The Decline of Traditional Authority. The Case of the Ga Mashie State of Acra". In: Irene K. Odotei e Albert k. Awedoba (eds.) *Chieftaincy in Ghana: Culture,*

*Governance and Development* (eds) Irene K. Odotei e Albert K. Awedoba. Acra: Sub-Saharan Publishers, p. 395-408.

Quarcoopome, Samuel, S. (1993) "The Impact of Urbanisation of the Socio-Political History of the Ga Mashie People of Acra: 1877 a 1957". Tese de doutorado, Instituto de Estudos Africanos, Universidade de Gana, em Legon.

Quaye, Irene (1972) *The Ga and their Neighbours 1600-1742*. Tese de doutorado -10.89, Universidade de Gana, Departamento de História, em Legon.

Quiambao, C. (1992) "Good Medicine, Bitter Pill?" *UNESCO Newsletter of the Regional Network for the Chemistry of Natural Products in Southeast Asia* 16 (2).

Rahnema, M. (1992) "Participation". In: W. Sachs (ed.) *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power* (ed.) W. Sachs. Londres: Zed Books, p. 116-131.

Ramirez, Miguel Camacho (n.d.) "Los Manuscritos Andalusies de la Familia Kati em Tombuctu (Mali)." <[http://www.andalucia.cc/axarqiya/fondo\\_kati.html](http://www.andalucia.cc/axarqiya/fondo_kati.html)>.

Ramphele, Mamphela *et al.* (2000) *Higher Education in Developing Countries. Peril and Promise*. Washington DC: The International Bank for Reconstruction and Development/The World Bank.

Ramseyer, Frederik A. e Johannes Kuhne (1875 [1867]) *Four Years in Ashantee*. Londres: Nisbet, Basel: C.F. Spittler.

Randall, V. e R. Theobald (1998) *Political Change and Underdevelopment: A Critical Introduction to Third World Politics*, 2ª edição. Londres: Macmillan.



- Ranger, T. (1993a) "The Invention of Tradition in Colonial Africa". E. Hobsbawm e T. Ranger (eds.) *The Invention of Tradition* (eds) E. Hobsbawm e T. Ranger, p. 211-262.
- Ranger, T. (1993b) "The Invention of Tradition Revisited: The Case of Colonial Africa". In: T. Ranger e O. Vaughan (eds.) *Legitimacy and the State in Twentieth-Century Africa: Essays in Honour of A.H.M. Kirk-Greene*. Londres: Macmillan Press, p. 62-111.
- Ranger, T.O. (1975) *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970*. Londres: Heinemann.
- Ranger, T.O. (ed.) (1965) *Emerging Themes of African History: Proceedings of the International Congress of African Historians*, University College of Dar es Salaam, outubro. Dar es Salaam: East African Publishing.
- Ranger, Terence O. (1970) *The African Voice in Southern Rhodesia 1898-1930*. Londres: Heinemann.
- Ranis, Gustav e T. Paul Schultz (eds.) (1988) *The State of Development Economics: Progress and Perspectives*. Oxford: Blackwell.
- Rapp, Eugen Ludwig (1936) "Sprichwörter der Ga, mit Voller Tonbezeichnung Versehen und Übersetzt..." *Mitteilungen des Seminar für Orientalische Sprachen zu Berlin*. 39.3: 1-24.
- Raskin, Jonah (1971) *The Mythology of Imperialism*. Nova York: Random House.
- Rasnick, David (1997) "Non-Infectious HIV Is Pathogenic", *Reappraising AIDS*, Março. <<http://www.virusmyth.com/aids/data/drconf.html>>.
- Rathbone, Richard (1993) *Murder and Politics in Colonial Ghana*. New Haven: Yale University Press.

Rathbone, Richard (2000) *Nkrumah and the Chiefs, The Politics of Chieftaincy in Ghana 1951-1966*. Acra: Reimmer Books, Oxford: James Currey.

Rattray, Robert Sutherland (1927) *Religion and Art in Ashanti*. Oxford: Clarendon Press.

Rattray, Robert Sutherland (1929) *Ashanti Law and Constitution*. Oxford: Clarendon Press.

Rattray, Robert Sutherland (1930) *Akan-Ashanti Folktales*. Oxford: Clarendon Press.

Rattray, Robert Sutherland (1931, 1932) *The Tribes of the Ashanti Hinterland*. Oxford: Clarendon Press.

Rattray, Robert Sutherland (1969 [1923]) *Ashanti*. Nova York: Negro Universities Press.

Rawls, John (1986) *A Theory of Justice*. Londres: Oxford University Press.

Rebstock, Ulrich (1990) "Arabic Mathematical Manuscripts in Mauretania", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 53(1): 429-441.

Rebstock, Ulrich e Ahmad Wuld Muhamad Yahya (eds) (1997) *Handlist of Manuscripts in Shinqit and Wadan*. Londres: Al-Furqan Islamic Heritage Foundation.

Redclift, M.R. (1985) "Policy Research and Anthropological Compromise: Should the Piper Call the Tune?". In: R. Grillo e A. Rew (eds.) *Social Anthropology and Development Policy*. Nova York: Tavistock, p. 198-202.

Reich, Steve (2002) *Writings on Music, 1865-2000* (ed.) Paul Hiller. Nova York: Oxford University Press.

Reichmuth, Stefan (2000) “Islamic Education and Scholarship in Sub-Saharan Africa”. In.: Nehemia Levtzion e Randall L. Pouwels (eds.) *The History of Islam in Africa*. Atenas: Ohio University Press, p. 419 a 440.

Reid, W.V. (1993) *Biodiversity Prospecting: Using Genetic Resources for Sustainable Development*. Washington DC: World Resources Institute.

Reindorf, Carl Christian (1966 [1895]) *History of the Gold Coast and Asante*. Acra: Ghana Universities Press. Basel: Basler Afrika Bibliographien.

*Report of Committee of Experts on Proposals for a Draft Constitution of Ghana* (1991) Tema: Ghana Publishing Constitution.

Republic of Ghana (1998) *First Medium Term Development Plan (1997-2000) Ghana Vision 2020 Development Strategic Plan*. Comissão de Planejamento de Desenvolvimento Nacional, junho.

Republic of Ghana (2002a) *Ghana, Integrated Industrial Policy for Increased Competitiveness Part I: Industrial Development: An Analytical Framework*. Ministério de Comércio e Indústria (Setembro de 2002); Organização de Desenvolvimento Industrial das Nações Unidas, 2002.

Republic of Ghana (2002b) *Ghana, Integrated Industrial Policy for Increased Competitiveness Part II: Industrial Policy Framework and Action Plan*. Ministério de Comércio e Indústria (Setembro de 2002); Organização de Desenvolvimento Industrial das Nações Unidas, Viena, 2002.

Republic of Ghana (2002c) *Ghana, Integrated Industrial Policy for Increased Competitiveness Part III: Micro and Small Enterprise Policy Paper*. Ministério de Comércio e Indústria (Setembro de 2002);

Organização de Desenvolvimento Industrial das Nações Unidas, Viena, 2002.

Republic of Ghana (2003) *Ghana Poverty Reduction Strategy (2003-2005). An Agenda for Growth and Prosperity*. Vol.1, *Analysis and Policy Statement*. Acra: Comissão de Planejamento de Desenvolvimento Nacional, Acra.

Republic of Ghana (2005) *Growth and Poverty Reduction Strategy (GPRSII) 2006-2009*. Vol. 1, *Policy Framework*. Acra: Comissão de Planejamento de Desenvolvimento Nacional.

Republic of Ghana. (2002d) *Meeting the Challenges of Education in the Twenty First Century*. Report of the President's Committee on Review of Education Reforms in Ghana. Outubro. Acra: Adwinasa Publications (Gh.) Ltd.

Republic of Ghana-UNICEF (1990) *Children and Women of Ghana: A Situation Analysis*. Acra: Governo da República de Gana.

République du Sénégal (1987) *Le Plan d'Ajustement Structurel au Sénégal*, 2 volumes. Dacar, fevereiro.

République Française (1985) "Rapport 6454 SE", *Evaluation. Déséquilibres Structurels et Programme d'Ajustement Structurel au Sénégal*, 3 volumes. Paris: Ministère des Relations Extérieures, Coopération et Développement, março.

Rethinking AIDS Group (2006) "Correcting Gallo: Rethinking AIDS Responds to Harper's 'Out of Control' Critics", 27 de setembro. <<http://www.rethinkingaids.com/GalloRebuttal/overview.html>>

Reynolds, A. (ed.) (2002) *The Architecture of Democracy: Constitutional Design, Conflict Management and Democracy*. Reino Unido: Oxford University Press.

---

Reynolds, Edward (1974) *Trade and Economic Change on the Gold Coast, 1807-1874*. Londres: Longman.

Rhea, Zane Ma (2000) “Contemporary Knowledge Production and Reproduction Processes in Thai Universities: Processes of Adaptive Balancing”. In: G. R. Teasdale e Z. ma Rhea (eds.) *Local Knowledge and Wisdom in Higher Education*. Kidlington: Pergamon Elsevier, p. 209-235.

Richards, A. I. (ed.) (1959) *East African Chiefs*. Nova York: Praeger.

Richards, Rodney (2001a) “On HIV Testing”. Respostas ao Dr. Peter J. Flegg e a Tony Floyd. Cartas ao Editor, *British Medical Journal*. <<http://bmj.com/cgi/eletters/326/7381/126/e#30151>>.

Richards, Rodney (2001b) “Why the HIV Tests Can’t Tell You Whether You Have HIV”, *Zenger’s News Magazine* entrevista por M. G. Conlan. Outubro. Reproduzido em 7 de junho de 2002 <[mgconlan@earthlink.net](mailto:mgconlan@earthlink.net)>. <<http://www.virusmyth.net>>.

Ricoeur, Paul (1960) *The Symbolism of Evil*. (Trad. Emerson Buchanan). Nova York: Harper and Row.

Ritchie, Carson I.A. (1968) “Deux Textes sur le Senegal (1673-1677)”, *Bulletin de l’Institut Fondamental Afrique Noire* 33, series B(1): 289-353.

Rivers, Wilga M. (1983) *Speaking in Many Tongues: Essays in Foreign Language Teaching*. Cambridge University Press.

Roberts, A. D. (1978) “The Earlier Historiography of Colonial Africa”. In: John E. Flint *Cambridge History of Africa Volume 5: From c. 1790 to c.1870*. Reino Unido: Cambridge University Press, p. 155-167.

Roberts, John Storm (1974) *Black Music of Two Worlds*. Nova York: William Morrow and Company.

Roberts, Richard L. (1987) *Warriors, Merchants, and Slaves. The State and the Economy in the Middle Niger Valley, 1700-1914*. Califórnia: Stanford University Press.

Robertson, A. F. (1975) "Anthropology and Government in Ghana", *African Affairs* 74 (294): 51-59.

Robertson, A.F. (1984) *People and the State: An Anthropology of Planned Development*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Robertson, Claire (1984) *Sharing the Same Bowl: A Socioeconomic History of Women and Class in Acra, Ghana*. Bloomington: Indiana University Press.

Robineau, Claude (ed.) (1993) *Les Terrains du Développement: Approches Pluridisciplinaires des Economies du Sud*. Paris: Orstom Editions.

Robinson, David (2000) "Revolutions in the Western Sudan". In: Nehemia Levtzion e Raldell L. Pouwels *The History of Islam in Africa*. Pouwels. Atenas: Ohio University Press, p. 131-152.

Robinson, Mark (1995) "Aid, Democracy and Political Conditionality in Sub-Saharan Africa". In: Oliver Morrissey e Frances Stewart (eds.) *Economic and Political Reform in Developing Countries*. Nova York: St. Martin's Press, p. 81-97.

Robinson, Pearl T. (2003) "Area Studies in Search of Africa". In: David L. Szanton (ed.) *The Politics of Knowledge: Area Studies and the Disciplines*. University of California Press - University of California International and Area Studies Digital Collection. <<http://repositories.cdlib.org/uciaspubs/editedvolumes/3/6>>.

Rock, Michael T. (1993) "'Twenty-Five Years of Economic Development' Revisited", *World Development* 21: 178-801.

Rodinson, Maxine (1974) *Islam and Capitalism*. (Trad. Brian Pearce). Londres: Allen Lane.

Rodney, Walter (1972 [1957]) *How Europe Underdeveloped Africa*. Dar es Salaam: Tanzania Publishing House. 2ª edição. Londres: Bogle-L'Ouverture.

Rodriguez, B. e A. K. Sethi, V. K. Cheruvu *et al.* (2006) "Predictive Value of Plasma HIV RNA Level on Rate of CD4 T-Cell Decline in Untreated HIV Infection", *Journal of the American Medical Association (JAMA)* 296 (12): 1498-1506. <<http://hiv.researchtoday.net/archive/3/9/2618.html>>

Rodwin, Lloyd e Donald A Schon (eds) (1994) *Rethinking the Development Experience: Essays Provoked by the Work of Albert O. Hirschman*. Washington: Brookings Institution.

Roe, Emery M. (1991) "Development Narratives, or Making the Best of Blueprint Development", *World Development* 19: 287-300.

Roe, Emery M. (1994) "Against Power", *Transition* 64: 113-169.

Roe, Emory M. e Norman Rush, Paul Smith, Donald S. Moore, Bruce Robbins, Michael Lerner, James Ferguson, Jonathan Arac, Manning Marable, Michael Watts, Jeffrey C. Isaac, Biodun Jeyifo, Paul Piccone (1994) "Against Power", *Transition. International Journal* 64: 113-169.

Rohlehr, Gordon (1992) "Articulating a Caribbean Aesthetic", em *My Strangled City and Other Essays*. Porto Espanha: Trinidad Longman, p. 1 a 16.

Rohner, Ronald P. (1975) *They Love Me, They Love Me Not. A Worldwide Study of the Effects of Parental Acceptance and Rejection*. New Haven: Human Relations Area Files Press.

Rohner, Ronald P. e Billie R. DeWalt, Robert C. Ness (1973) "Ethnographer Bias in Cross-Cultural Research: An Empirical Study", *Behavior Science Notes* 8: 275-317.

Rosberg, C.C. e John Nottingham (1966) *The Myth of "Mau Mau"*. Nova York: Praeger.

Rose, A.M. (ed.) *Human Behaviour and Social Processes*. Boston: Houghton Mifflin.

Rose-Innes, R. (1964) "Land and Water Resource Survey, Upper and Northern Regions". Dissertação de mestrado, Universidade de Gana, em Legon.

Rosen, Edward (1959) *Three Copernican Treatises*. Nova York: Dover.

Rosen, George (1985) *Western Economists and Eastern Societies*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Rosenberg, Alexander (1992) *Economics: Mathematical Politics or Science of Diminishing Returns*. Illinois: Chicago University Press.

Rosenberg, Emily (1982) *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion, 1890-1945*. Nova York: Hill and Wang.

Rosenstein-Rodan, P.H. (1943) "Problems of Industrialisation of Eastern and Southeastern Europe", *Economic Journal* 53: 202-11.

Rosenstein-Rodan, P.N. (1954) "Les Besoins des Capitaux dans les Pays Sous-Developes", em *Economies Appliquee*.

Rosentiel, Annette (1953) "An Anthropological Approach to the Mau Mau Problem", *Political Science Quarterly* 67 (3): 419-432.

Rosmarin, Adena (1989) "Darkening the Reader: Reader-Response Criticism and *Heart of Darkness*". In: Ross Murfin (ed.) *Joseph*



---

Conrad, *Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism*. Nova York: St. Martin's Press, p. 148-171.

Ross, James Bruce e Mary Martin McLaughlin (editores) (1968) *The Portable Renaissance Reader*. Nova York: Viking Press.

Rostow, W.W. ((1960) 1971) *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Rotberg, R.I. (1965) *Christian Missions and the Creation of Northern Rhodesia 1880-1924*. Nova Jersey: Princeton University Press.

Rotberg, R.I. (1970) "Psychological Stress and the Question of Identity: Chilembwe's Revolt Reconsidered". In: R. I. Rotberg e A. A. mazrui (eds.) *Protest and Power in Black Africa*: Oxford University Press, p. 337-375.

Rotberg, R.I. e A.A. Mazrui (eds) (1970) *Protest and Power in Black Africa*. Oxford University Press.

Rothchild, Don e N. Chazan (eds) (1989) *Prekarious Balance: State and Society in Africa*. Boulder, Colorado: Westview Press.

Rowand, Evelyn (1972) *Press and Opinion in British West Africa, 1855-1900: The Development of a Sense of Identity among Educated British West Africans of the Nineteenth Century*. Tese de doutorado, Centro de Estudos da África Ocidental, Universidade de Birmingham.

Rowe, William e Vivian Schelling (1991) *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres: Verso.

Rowlands, J. (1997) *Questioning Empowerment: Working with Women in Honduras*. Oxford: OXFAM.

Rudolph, Lloyd I. e Susanne H. Rudolph (1969) *The Modernity of Tradition: Political Development in India*. Nova Deli: Orient Longmans Ltd.

Ruggiero, V.R. 2001. *Beyond Feelings: A Guide to Critical Thinking*. Mountain View, Califórnia: Mayfield Publishing.

Runciman, W.G. (1963) "Charismatic Legitimation and One-Party Rule in Ghana", *Archives Europeennes de Sociologie* 4 (1): 148-165.

Rundle Clark, R.T. (1959) *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson Ltd.

Rushing, W. (1995) *The AIDS Epidemic: Social Dimensions of an Infectious Disease*. Boulder, Colorado: Westview.

Ruzvidzo, Robson (1997) "Music Therapy in Zimbabwe: Facing the Future". Artigo apresentado na Conferência Internacional sobre Música e Cura na África e na Diáspora, Universidade de Gana, em Legon.

Rycroft, David (1981) "Review of *African Rhythm and African Sensibility* by John Chernoff", *Popular Music* 1 (editores) Richard Middleton e David Horn. Cambridge University Press: 208-210.

Saad, Elias N. (1985) *Social History of Timbuktu: The Role of Muslim Scholars and Notables 1400-1900*: Cambridge University Press.

Saah, A.J., D.R. Hoover, Y. Peng, *et al.* (1995) "Predictors for Failure of Pneumocystis Carinii Pneumonia Prophylaxis", *Journal of the American Medical Association (JAMA)* 273: 1197-1202.

Sachs, Wolfgang (ed.) (1992) *The Development Dictionary: A Guide to Knowledge as Power*. Londres: Zed Books.

Sackey, Chrys Kwesi (1989) "Konkoma: A Musical Form of Fanti Young Fishermen in the 1940s and 1950s in Ghana West Africa",

---

Mainzer *Ethnologische Arbeiter Band*. Berlim: Dietrich Reimer Verlag.

Sackey, J.A. (1997) "The English Language in Ghana: A Historical Perspective". In: M. E. Kropp Dakubu (ed.) *English in Ghana*. Acra: Ghana English Studies Association.

Sahlins, Marshall D. (1967) "The Segmentary Lineage: An Organisation of Predatory Expansion". In: Ronald Cohen e John Middleton (eds.) *Comparative Political Systems*. Garden City, Nova Jersey: Natural History Press, p. 89-119.

Said, Edward (1979) *Orientalism*. Nova York: Vintage.

Said, Edward (1994) *Representations of the Intellectual*. Nova York: Vintage Books.

Said, Edward W. (2004) *Humanism and Democratic Criticism*. Nova York: Columbia University Press.

Sall, Babcar (1993) *De la Modernité Paysanne en Afrique Noire*. Paris: L'Harmattan.

Salvatore, Ricardo D. (1993) "Market-Oriented Reforms and the Language of Popular Protest: Latin America from Charles III to the IMF", *Social Science History* 17: 485-524.

Sampson, Magnus J. (1949) *West African Leadership*. Ilfacombe, North Devon: Arthur H. Stockwell.

Sampson, Magnus. J. (1969 [1937]) *Gold Coast Men of Affairs Past and Present*. Londres: Dawsons of Pall Mall.

Sandberg, Eve (ed.) (1994) *The Changing Politics of Non-Governmental Organizations and African States*. Westport, Connecticut: Praeger.

Sandbrook, Richard (1993) *The Politics of African Economic Recovery*. Cambridge University Press.

Sanders, E. R. (1967) "The Hamitic Hypothesis", *Journal of African History* 10: 521-532.

Sandoval, J. e C. L. Frisby, K. F. Geisinger, J. D. Scheuneman, J. R. Grenier (eds) (1998) *Test Interpretation and Diversity*. Washington: Associação Psicológica Americana.

Sanneh, Lamin (1989) *Translating the Message*. Maryknoll, Nova York: Orbis Press.

Sarbah, John Mensah (1906) *Fanti National Constitution*. Londres: William Clowes and Sons.

Sarig, Gissi (1987) "High-Level Reading in the First and in the Foreign Language: Some Comparative Process Data". In: Devine, Patricia L. Carrell e David E. Eskey (eds.) *Research in Reading in English as a Second Language*. Washington: Teachers of English to Speakers of Other Languages.

Sarpong, Peter (1974) *Ghana in Retrospect: Some Aspects of Ghanaian Culture*. Acra-Tema: Ghana Publishing Corporation.

Sarpong, Peter (1977) *Girls' Nubility Rites in Ashanti*. Tema: Ghana Publishing Corporation.

Sarpong, Peter Kwasi (1995) *Peoples Differ: An Approach to Inculturation in Evangelisation*. Acra: Sub Saharan Press.

Sauneron, Serge (1969) *The Priests of Ancient Egypt*. Nova York: Grove Press.

Sauvy, Alfred (1951) "Introduction a l'Étude des Pays Sous-Developpes", *Population* 6 (4): 601-608.

Sauvy, Alfred (1952) *Théorie Générale de la Population*. Paris: Presses Universitaires de France.

Saville-Troike, Muriel (1985) “The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication”. In: Deborah Tannen e Muriel Saville troike (eds.) *Perspectives on Silence*. Norwood, Nova Jersey: Ablex Publishing Corporation.

Sawyerr, Judith S. (2005) *Impact Study on the Cost and Quality of Public Basic Education in the Ga West District of Greater Acra, Pre-Capitation Grant Period 2005*. Dezembro. Realizado pela Ghana National Educational Campaign Coalition (GNECC), de Greater Acra.

Sawyerr, Judith S. (2006) *Report on the Status of Teachers and the Quality of Public Basic Education in the Dangme West District of Greater Acra*. Outubro. Encomendado pelo Greater Acra Ghana National Education Campaign Coalition (GNECC).

Schapera, Isaac (1949) “Some Problems of Anthropological Research in Kenya Colony”, *International African Institute Memorandum* 23. Londres: Oxford University Press.

Scheff, Liam (2004) “Exclusive: The Truth About Nevirapine”, *Guerrilla News Network*, 20 de dezembro. <[http://liam.gnn.tv/print/1011/Exclusive\\_The\\_Truth\\_about\\_Nevirapine](http://liam.gnn.tv/print/1011/Exclusive_The_Truth_about_Nevirapine)>

Schifini, Alfredo (1994) “Language, Literacy, and Content Instruction: Strategies for Teachers”. In: Karin Spangenberg-Urbschat e Robert Pritchard *Kids Come in All Languages: Reading Instruction for ESL Students* (editores) Karin Spangenberg-Urbschat e Robert Pritchard, p. 157-179.

Schneider, David M. (1968) *America Kinship: A Cultural Account*. Englewood Cliffs, Nova Jersey: Prentice-Hall.

Schofeeleeers, J.M. (1974) “Crisis, Criticism and Critique: An Interpretative Model”, *Journal of Social Science* (Malawi) 3: 74-80.

Schon, D. (1979) "Generative Metaphor: A perspective on Problem-Setting in Social Policy", em *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press, p. 254 a 283.

Schön, D. (1979) "Generative Metaphor: A Perspective on Problem-Setting in Social Policy". In: A. Ortnoy (ed.) *Metaphor and Thought* (ed) A. Ortnoy. Cambridge University Press, p. 254-283.

Schreiter, Robert J. (1985) *Constructing Local Theologies*. Maryknoll, Nova York: Orbis Books.

Schuller, Gunther (1968) *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Nova York: Oxford University Press.

Schultz, William F. e Willis Hartshorn (1997) *Amnesty International: Photographs from the Collection of the International Center of Photography*. Nova York: Universe Publishing.

Schumann-Antelme, R. e S. Rossini (2001) *Sacred Sexuality In Ancient Egypt: The Erotic Secrets of the Forbidden Papyrus*. Rochester, Vermont: Inner Traditions International Ltd.

Schutz, Alfred (1972 [1932]) *The Phenomenology of the Social World* (Trad. G. Walsh e E. Lehnert). Londres: Heinemann.

Schutz, Alfred (1962) *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*. Haia: Martinus Nijhoff.

Schutz, Alfred (1966) *Collected Papers III: Studies in Phenomenological Philosophy*. Haia: Martinus Nijhoff.

Schuyler, George S. (1966) *Black and Conservative*. New Rochelle, Nova York: Arlington House.

Schwartz, Michael (ed.) (1987) *The Structure of Power in America: The Corporate Elite as a Ruling Class*. Nova York: Holmes and Meyer.

- 
- Scott, James (1990) *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Scott, James C. (1990) *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- Sebba, Mark (1993) *Londres Jamaican*. Harlow: Longman.
- Seddon, David (ed.) (1978) *Relations of Production: Marxist Approaches to Economic Anthropology*. Londres: Frank Cass.
- Seeger, Charles (1966) "Versions and Variants of the Tunes of 'Barbara Allen'," *Selected Reports* 1(1): 120-167.
- Seers, Dudley (1970) "The Stages of Economic Growth of a Primary Producer in the Middle of the Twentieth Century". In: R. I. Rhodes (ed.) *Imperialism and Underdevelopment*. Londres: Monthly Review Press.
- Seers, Dudley (1972) "The Meaning of Development". In: Norman Uphoff e F. Ilchman (eds.) *The Political Economy of Development*. Berkeley: University of California Press.
- Seers, Dudley (1979) "The Birth, Life, and Death of Development Economics", *Development and Change* 10: 707-719.
- Seers, Dudley e G. R. Ross (1952) *Report on Financial and Physical Problems of Development in The Gold Coast*. Acra: Office of Government Statisticians.
- Segal, Robert A (ed.) (1998) *Encountering Jung on Mythology*. Princeton University Press.
- Segre, Dan V. (1980) "Colonization and Decolonization: The Case of Zionist and African Elites", em *Comparative Studies in Society and History* 22 (1): 23-41.
- Sekyi, Kobina (1974 [1915]) *The Blinkards*. Londres: Rex Collins.

Seligmann, M. e D.A. Warrell, J-P Aboulker, *et al.* (1994) “Concorde: MRC/ANRS Randomised Double-Blind Controlled Trial of Immediate and Deferred Zidovudine in Symptom-Free HIV Infection”, *Lancet* 343: 871-881.

Selolwane, O. D. (2006) “Botswana: Ethnic Structure and Public Sector Governance”. In: Y. Bangura (ed.) *Ethnic Inequalities and Public Sector Governance*, UNRISD. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 49-72.

Sembane, Ousmane (1960) *Les Bouts de Bois de Dieu*. Paris: Livre Contemporain. [Trad. Francis Price (1986) *God's Bits of Wood*. Portsmouth: Heinemann].

Sen, Amartya (1999) *Development as Freedom*. Nova York: Knopf.

Sen, Lalit K. (1973) “The Concepts of Tradition and Modernity”, em *Behavioural Science and Community Development*. 7 (2): 85-105.

SEND Foundation of West Africa (2006) *Where Did Ghana's HIPC Funds Go? Assessing HIPC Expenditures on Poverty Alleviation 2002 – 2004*. Acra: SEND Foundation.

Senegal Ministry of Economy and Finance (1992) “Groupe Options de Politique Economique.” Fotocópia. Dacar, dezembro.

Senegal Ministry of Economy and Finance (1993) “Diagnostic de l'Économie Senegalaise”. Mimeo. Dacar.

Senghor, Léopold Sédar (1945) “Trois Poètes Négro-Américaines”, *Poésie* 45: 23.

Senghor, Léopold Sédar (1948) “Femme Noire”, *Anthologie de la Nouvelle Poesie Negre et Malagache*. Paris: Presses Universitaires, p. 151.

Senghor, Léopold Sédar (1956) *Éthiopiennes*. Paris: Seuil.



Senghor, Leopold Sedar (1963) "Address to Congress", *2<sup>ème</sup> Congrès des Écrivains et Artistes Noirs*. Roma.

Senghor, Léopold Sédar (1964) "Language et Poésie Nègro Africaine", *Liberté I*: 169-170.

Senghor, Léopold Sédar (1973) *Poems*. Paris: Seuil.

Senghor, Leopold Sedar (1976) *Prose and Poetry*, (trad.) John Reed e Clive Wake. Londres: Heinemann Educational Books.

Serequeberhan, Tsenay (ed.) (1998 [1991]) *African Philosophy: The Essential Readings*. Nova York: Paragon House.

Serpell, R. (1979) "How Specific are Perceptual Skills? A Cross-Cultural Study of Pattern Reproductions", *British Journal of Psychology* 70: 365 a 380.

Shannon, Lyle W. (1957) *Underdeveloped Areas*. Nova York: Harper & Brothers.

Sharpless, John (1997) "Population Science, Private Foundations, and Development Aid: The Transformation of Demographic Knowledge in the United States, 1945-1965". Frederick Cooper e Randall Packard (eds.) *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge*. Berkeley: University of California Press, p. 176-202.

Shepperson, George (1966) *Myth and Reality in Malawi*. Evanston: Northwestern University Press.

Shepperson, George e T. Price (1958) *Independent African*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Sherwood, Marika (1991) "Racism and Resistance: Cardiff in the 1930s and 1940s", *Llafur: Journal of Welsh Labour History* 5/4.

Sherwood, Marika (1994) *Pastor Daniels Ekarté and the African Churches Mission*. Londres: Savannah Press.

Sherwood, Marika (1996) *Kwame Nkrumah: The Years Abroad*. Legon (Acra): Freedom Publications.

Shildgen, Brenda Deen e Zhou Gang, Sander L. Gilman (editores e coautores) (2007). *Other Renaissances*, Palgrave-Macmillan “Introduccion”, p. 1-16.

Shils, E. e T. Parsons (eds.) (1951) *Towards a General Theory of Action*. Cambridge: Harvard University Press.

Shils, Edward (1957) “Primordial, Personal, Sacred and Civil Ties”, em *The British Journal of Sociology* 8: 130-145.

Shiva, Vandana (1988) *Staying Alive: Women, Ecology and Development*. Londres: Zed.

Shreve, James (1994) “Terms of Estrangement” *Discover* 15(11): 57-63.

Sidikou, Aissata (2001) *Recreating Words, Reshaping Worlds: The Verbal Art of Women from Niger, Mali and Senegal*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Sikkink, Kathryn (1991) *Ideas and Institutions: Developmentalism in Brazil and Argentina*. Ithaca. Nova York: Cornell University Press.

Sikkink, Kathryn (1997) “Development Ideas in Latin America: Paradigm Shift and the Economic Commission for Latin America”. In: Frederick Cooper e Randall Packard (eds.) *International Development and the Social Sciences: Essays on the History and Politics of Knowledge*: University of California Press, p. 228-254.

Simiyu, V.G. (1987) “The Democratic Myth in African Traditional Societies”. In.: W. O. Oyugi e A. Gitonga *Democratic Theory and Practice in Africa*. Gitonga. Nairobi: Heinemann, p. 178-190.

Simmel, G. ((1908) 1955) *Conflict and the Web of Group Affiliations*, trad. R. Bendix, Glencoe: Free Press.

Simmons, Ruth e Rezina Mita, Michael A. Koenig (1992) “Employment in Family Planning and Women’s Status in Bangladesh”, *Studies in Family Planning* 23(2): 97-109.

Simo Bobda, Augustin (2000) “The Uniqueness of Ghanaian English Pronunciation in West Africa”, *Studies in the Linguistic Sciences* 30(2): 185-198.

Sinding, S. W. e M. F. Fathalla (1995) “The Great Transition”, *Populi* dezembro: 18 a 21.

Sing, James J. (1999) “Culture as Sameness: Towards a Synthetic View of Provocation and Culture in the Criminal Law”, *Yale Law Journal* 108 (7): 1845-1884.

Sithole, Ndabaningi (1975) “The African Himself”. In.: G-C.M. Mutiso e S. W. Rohio (eds.) *Readings in African Political Thought*. Nairóbi: Heinemann.

Sklar, R. (1985) “The Colonial Imprint on African Political Thought”. In: G. M. Carter e P. O’Meara *African Independence: The First Twenty-Five Years* (eds) G.M. Carter e P. O’Meara. Bloomington: Indiana University Press, p. 1-22.

Sklar, Richard (1993) “The African Frontier for Political Science”. In: Robert H. Bates, V. Y. Mudimbe e Jean O’Barr (eds) *Africa and The Disciplines: The Contributions of Research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, p. 83-110.

Slobin, Mark (1992) "Ethical Issues". In: Helen Myers (ed.) *Ethnomusicology: An Introduction*. Londres: Macmillan Press, p. 329-336.

Smith, Adam (1776 [1776]) *The Wealth of Nations*. Middlesex: Penguin.

Smith, Anthony D. (1991) *National Identity*. Nova York: Penguin.

Smith, D. K. *et al.* (2005) "Antiretroviral Postexposure Prophylaxis After Sexual, Injection-Drug Use, or Other Nonoccupational Exposure to HIV in the United States," *Morbidity and Mortality Weekly Report (MMWR)* 21 de janeiro, 54 (RR02): 1-20. <review/mmwrhtml/rr5402al.html>, citado em <<http://aras.ab.ca/haart-nevirapine.html>>.

Smith, Esther (1986) "Images of Women in African Literature: Some Examples of Inequality in the Colonial Period". In: Carol Boyce Davies e Anne Adams Graves (eds.) *Ngambika: Studies of Women in African Literature*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press, p. 27-44.

Smith, John W. A. e Elley, Warwick B. 1997. *How Children Learn to Read*. Katonah, Nova York: Richard C. Owen Publishers, Inc.

Smith, Lea J. e Herring, Daniel J. (1996). Literature Alive: Connecting to Story Through the Arts. *Reading Horizons*, 37.2: 102-128.

*Smoking and Health Now: A Report of the Royal College of Physicians* (1971) Londres: Pitman Medical e Scientific Publishing.

Social Investment Fund (2003) *Status of Ghana Poverty Reduction Project/Social Investment Fund*. Dezembro. Acra: SIF Headquarters, Flagstaff House.

Social Investment Fund (n.d.). *Something Special for the Poor*. Acra: SIF.

Solomon, John (2007) “U.S. Officials Knew of AIDS Drug Risks”, Associated Press. <<http://www.whale.to/a/aids.html>>.

Solomon, John e Randy Herschaft (2004) “AP Exclusive: Woman Died During AIDS Study”, Associated Press, 15 de dezembro. <[www.whale.to/a/nep.html](http://www.whale.to/a/nep.html)>.

Songsore, Jacob (1976) “Population Density and Agricultural Change Among the Dagaba of Northern Ghana”, *Bulletin of the Ghana Geographical Association* 18.

Songsore, Jacob (1990) “The State, Agrarian Crisis and Food Self-Sufficiency in Africa”. Artigo apresentado na *Conferência Sobre Estratégias Emergentes do Desenvolvimento Africano: O Desafio da Década de 1990*. Halifax, Nova Escócia: Universidade de Dalhousie 9 a 12 de maio.

Songsore, Jacob (1992a) “The ERP/Structural Adjustment Programme: Their Likely Impact on the ‘Distant’ Rural Poor in Northern Ghana”. In: Ernest Aryeetey (ed.) *Planning African Growth and Development, Some Current Issues*. Acra: ISSER/UNDP.

Songsore, Jacob (1992b) “The Co-operative Credit Union Movement in North-Western Ghana: Development Agent or Agent of Incorporation?”. In: D. R. F. Taylor e F. Mackenzie (eds.) *Development From Within; Survival in Rural Africa*. Londres: Routledge.

Songsore, Jacob (1992c) “The Decline of the Rural Commons in Sub Saharan Africa: The Case of Upper West Region of Ghana”. Artigo apresentado na Common Property Workshop. Estocolmo, Suécia: The Stockholm Environment Institute, 22 a 24 de setembro.

Songsore, Jacob (2003) *Regional Development in Ghana: The Theory and the Reality*. Acra: Woeli.

Songsore, Jacob e Aloysius Denkabe (1995) *Challenging Rural Poverty in Northern Ghana: The Case of the Upper West Region*. Centro de Meio Ambiente e Desenvolvimento (CED), Noruega: Universidade de Trondheim, Relatório n. 6/95.

Sonn, Tamara (1985) "Bandali Al-Jawzi's *Min Tarikh Al-Harakat Al-Fikriyyat Fi'L-Islam: The First Marxist Interpretation of Islam*", *International Journal of Middle Eastern Studies* 17: 89-107.

Sorum, Paul Clay (1977) *Intellectuals and Decolonization in France*. Chapel Hill; University of North Carolina Press.

Southall, A.W. (1956) Cambridge: W. Heffner.

Sowah, N. K. (2003) *An Assessment of Poverty Reduction Policies and Programmes in Ghana*. (MIMAP - Ghana Research Report No. 002). Acra: Center for Policy Analysis.

Sowah, Nii Kwaku (1990) *The Socio-Economic Consequences of Structural Adjustment Programme in Ghana, A Study Prepared for IDEP*. Julho. Dacar: IDEP Africa Institute for Economic Development Planning.

Sowell, Thomas (1994) *Race and Culture: A World View*. Nova York: Basic Books.

Soyinka, Wole (1963) *A Dance of the Forests*. Londres: Oxford University Press.

Soyinka, Wole (1971) *Madmen and Specialists*. Ibadan: Oxford University Press.

Soyinka, Wole (1973) *The Road* in *Collected Plays* 2. Londres: Oxford University Press.

- Soyinka, Wole (1974) *Myth, Literature and the African World*. Cambridge University Press.
- Soyinka, Wole (1979) *Kongi's Harvest*. Londres: Allison and Busby.
- Soyinka, Wole (1984) *The Man Who Died*. Acra: Asempa.
- Soyinka, Wole (1993) *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. Nova York: Pantheon Books.
- Specter, Michael (2007) "The Denialists: The Dangerous Attacks on the Consensus About H.I.V. and AIDS," *The New Yorker*, 12 de março.
- Spencer, Herbert (1851) *Social Statics*. Londres: John Chapman.
- Spencer, Herbert (1905 [1876]) *The Principles of Sociology*, Londres: Williams and Norgate.
- Spencer, Herbert (1973 [1873]) *The Study of Sociology*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Spencer, John (1971) "West Africa and the English Language". In: John Spencer (ed.) *The English Language in West Africa* (editor) John Spencer. Londres: Longman.
- Spicer, Edward (1968) "Acculturation", *International Encyclopedia of the Social Sciences* 1: 21-27.
- Spillane, James P. (2000) "Cognition and Policy Implementation: District Policymakers and the Reform of Mathematics Education", em *Cognition and Instruction* 18 (2): 141-179.
- Spiller, G. (ed.) (1911) *Papers in Inter-Racial Problems Communicated to the First Universal Races Congress Held at the University of Londres, July 26-29, 1911*. Londres/Boston: P.S. King and Son/World's Peace Foundation.

Spitulnick, Debra (1997) "The Social Circulation of Media Discourse and the Mediation of Communities", *Journal of Linguistic Anthropology* 6(2): 161-187.

Spitzer, Leo (1972) "Interpreting African Intellectual History", *African Studies Review* 15: 113-118.

Sprigge, R.G.S. (1961) "The Ghanaian Highlife: Notation and Sources", *Music in Ghana* 2: 70-94.

Sprigge, R.G.S. (1968) "A Song from Eweland's Adangbe: Notes and Queries", *Ghana Notes and Queries* 10: 23-28.

Stamp, P. (1989) *Technology, Gender and Power in Africa*. Ottawa: International Development Research Centre (IDRC).

Standage, Tom (2000) *The Neptune File*. Londres: Allen Lane.

Staniland, Martin (1975) *The Lions of Dagbon: Political Change in Northern Ghana*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Stark, David (1996) "Recombinant Property in East European Capitalism", em *American Journal of Sociology* 101: 993-1027.

Stark, Werner (1958) *The Sociology of Knowledge: An Essay in Aid of a Deeper Understanding of the History of Ideas*. Nova York: Free Press.

Starr, Paul (1974) "The Edge of Social Science", *Harvard Educational Review* 44 (4).

Staub, Erwin (1989) *The Roots of Evil: The Origins of Genocide and Other Group Violence*. Nova York: Cambridge University Press.

Steady, Filomina Chioma (1981) *The Black Woman Cross-Culturally*. Cambridge, Massachusetts: Schenkman.



Steele, Claude M. (1992) "Race and the Schooling of Black Americans", *The Atlantic* 269 (4) Abril: 68 a 78.

Stein, Howard (ed.) (1995) *Asian Industrialization and Africa*. Nova York: St. Martin's Press.

Stepan, N.L. (1982) *The Idea of Race in Science: Great Britain 1800-1960*. Hamden Connecticut: Archon Books.

Stepan, N.L. (1990) "Race and Gender: The Role of Analogy in Science", *Anatomy of Racism* (ed.) D. Goldberg, Minneapolis: University of Minnesota, p. 38-57.

Sternberg, R.J. (1988) *Advances in the Psychology of Human Intelligence* 4. Hillsdale, Nova Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

Sternberg, Robert J. and Richard K. Wagner (eds.) (1994) *Mind in Context: Interactionist Perspectives on Human Intelligence*. Nova York: Cambridge University Press.

Stewart, Charles C. (1976) "Southern Saharan Scholarship and the Bilad Al-Sudan", *Journal of African History* 17(1): 73-93.

Stewart, Charles C. (2003) "Reading Books by Their Covers: Cultural Boundaries in Saharan Africa", *Saharan Studies Association Newsletter* 11 (3): 2-6.

Stewart, F. (2005) "Horizontal Inequalities: A Neglected Dimension of Development". In: A. B. Atkinson et al. (eds.) *Perspectives on Global Development*, WIDER (World Institute Development Economics Research) (eds) A. B. Atkinson et al. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp.101 a 135.

Stewart, Frances, Sanjaya Lall, e Samuel Wangwe (eds) (1992) *Alternative Development Strategies in Subsaharan Africa*. Londres: Macmillan.

Stewart, Sheelagh (1997) "Happy Ever After in the Marketplace: Non-Governmental Organizations and Uncivil Society", *Review of African Political Economy* 71: 11-34.

Stillwaggon, Eileen (1998) *Stunted Lives, Stagnant Economies: Poverty, Disease, and Underdevelopment*. New Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press.

Stillwaggon, Eileen (2000) "HIV Transmission in Latin America: Comparison with Africa and Policy Implications", em *South African Journal of Economics*, edição especial sobre a economia do HIV/AIDS 68(5): 985-1011.

Stillwaggon, Eileen (2002) "HIV/AIDS in Africa: Fertile Terrain" *Journal of Development Studies* 38(6): 1 a 22.

Stillwaggon, Eileen (2006) *AIDS and the Ecology of Poverty*. Londres: Oxford University Press.

Stinchcombe, A.L. (1994) "Disintegrated Disciplines and the Future of Sociology", *Sociological Forum* 9(2): 279-291.

Stock, Jonathan (1993) "The Application of Schenkerian Analysis to Ethnomusicology: Problems and Possibilities", *Music Analysis* 12: 215-240.

Stocking, George W. Jr. (1992) *The Ethnographer's Magic and Other Essays in the History of Anthropology*. Madison: University of Wisconsin Press.

Stocking, George W. Jr. (ed.) (1991) *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press.

Stoeltje, Beverly J. (1997) "Asante Queenmothers: A Study in Female Authority". In: Flora Kaplan (ed.) *Queens, Queen Mothers,*

Priestesses, and Power: Case Studies, *Annals in the Nova York Academy of Science* 810: 41-71.

Stoeltje, Beverly J. (2002) “Performing Litigation at the Queen Mother’s Court”. In: Christina Jones-Pauli e Stefanie Elbern (eds.) *Access to Justice: The Role of Court Administrators and Lay Adjudicators in the African and Islamic Contexts*. Haia: Kluwer Law International, p. 1-22.

Stoeltje, Beverly J. (2003) “Asante Queenmothers: Precolonial Authority in a Postcolonial Society”, *Research Review N.S.* 19 (2): 1 a 19. Legon: Instituto de Estudos Africanos, Universidade de Gana.

Stoeltje, Beverly J. e Samuel Obeng (2002) “Women’s Voices in Akan Juridical Discourse”, em *Africa Today* 49 (1): 21 a 41.

Stokes, B. (1977) “Filling the Family Planning Gap”, em *Worldwatch* artigo n. 12. Washington D.C.: Worldwatch Institute.

Stone, Ruth M. (1982) *Let the Inside Be Sweet: The Interpretation of Music Events Among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.

Strathern, Marilyn (1985) “Knowing Power and Being Equivocal”, em *Power and Knowledge*, (ed.) Richard Fardon. Edimburgo: Scottish Academic Press.

Stuligross, D. e A. Varshney (2002) “Ethnic Diversities, Constitutional Designs and Public Policies in India”. In: Andrew Reynolds (ed.) *The Architecture of Democracy: Constitutional Design, Conflict Management and Democracy*. Oxford University Press, p. 429-458.

Sullivan, Neil (1990) *From Tiger Bay to Cardiff Bay: 150 Years of Socio-Economic Change in Butetown*. Monografia de graduação, Bristol Polytechnic.

Sundkler, Bengt (1961) *Bantu Prophets in South Africa*, Londres: Oxford University Press.

Suret-Canale, Jean (1988) *Essays on African History; From the Slave Trade to Neocolonialism*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Sutherland, Efua (1960) "Venture into Theatre", *Okyeame* 1(1): 47 - 48.

Sutherland, Efua (1970) *The Original Bob: The Story of Bob Johnson Ghana's Ace Comedian*. Acra: Anowuo Educational Publications.

Sutherland, Efua T. (1965) *The Second Phase of the National Theatre Movement in Ghana*. Legon: Instituto de Estudos Africanos. Reproduzido em Anyidoho e Gibbs (2000), p. 45-76.

Sutherland, Efua T. (1967) *Edufa*. Londres: Longmans.

Sutherland, Efua T. (1968) *Vulture! Vulture!: Two Rhythm Plays*. Acra: Ghana Publishing House.

Sutherland, Efua T. (1969) "Theatre in Ghana", *Ghana Welcomes You* (ed.) Janice Nebill. Acra: Orientation to Ghana Committee.

Sutherland, Efua T. (1971) *Foriwa*. Acra-Tema: Ghana Publishing Corporation.

Sutherland, Efua T. (1975) *The Marriage of Anansewa*. Londres: Longman.

Sutherland, Efua T. (1979) *The Story of Bob Johnson: Ghana's Ace Comedian*. Acra: Anowuo.

Sutherland, Efua T. (1980) "Proposals for a Historical Drama Festival in Cape Coast". Inédito.

Sutherland, Efua T. (1983) *The Voice in the Forest. A Tale from Ghana*. Nova York: Philomel.

Sutherland, Efua T. (1987) “Memorandum to the Chairman and Members of the PNDC on the Subject of Future Action for the Development of Ghana’s Potential in Dramatic Art”. Inédito, 21 de março.

Sutherland, Efua T. (1987) *Edufa*. Harlow: Longman.

Sutherland, Stuart (1994) *Irrationality*. Londres: Penguin.

Sutherland-Addy, Esi (1994) “African Intellectualism in Global Context” In: Amos Anyimadu (ed.) *Intellectual Freedom in Ghana*. (ed.) Amos Anyimadu. p. 109-120.

Sutherland-Addy, Esi (1998) “Speaking War and Peace” (Artigo Inédito) apresentado no Asafo History Workshop realizado pelo Instituto de Estudos Africanos e pelo Projeto NUFU Project, Legon, 1 e 2 de dezembro de 1998.

Sutherland-Addy, Esi (2002) “Drama in Her Life, Interview with Adeline Ama Buabeng”. In: Jane Plastow (ed.) *African Theatre Women*. Oxford: Currey, p. 66-82.

Sutherland-Addy, Esi e Aminata Diaw (2005) *Women Writing Africa: West Africa and the Sahel*. Nova York: The Feminist Press.

Sutherland-Addy, Esi e Diaw Aminata (eds.) (2005) *Women Writing Africa*. Volume 2: West Africa and the Sahel. Nova York: The Feminist Press.

Suzuki, I.A. e R.R. Valencia (1997) “Race-Ethnicity and Measured Intelligence: Educational Implications”, *American Psychologist* 55: 1103 a 1114.

Swales, J. M. e C.B. Feak (2004) *Academic Writing for Graduate Students: Essential Tasks and Skills*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Swartz, B.K. e R.E. Dumett (eds.) (1980) *West African Culture Dynamics*. Haia: Mouton.

Szerewszeski, R. (1965) *Structural Changes in the Economy of Ghana, 1891-1911*. Londres: Allen & Unwin.

Tabb, William (2001) *The Amoral Elephant: Globalisation and the Struggle for Social Justice in the 21st Century*. Nova York: Monthly Review Press.

Táíwò, Olúfêmi (1991) “Unity in Diversity? Obafemi Awolowo and the National Question in Nigeria”, *Canadian Review of Studies in Nationalism* 28 (1-2): 43-59.

Táíwò, Olúfêmi (1993) “Colonialism and Its Aftermath: The Crisis of Knowledge Production”, *Callaloo* 16(4): 891-908.

Táíwò, Olúfêmi (2004a) “Post-Independence African Political Philosophy”, *A Companion to African Philosophy* (ed.) Kwasi Wiredu. Oxford: Blackwell, p. 243-259.

Táíwò, Olúfêmi (2004b) “‘The Love of Freedom Brought Us Here’: an Introduction to Modern African Political Philosophy”. Apresentado na Xª Conferência Anual da Sociedade Internacional de Filosofia Africana e Estudos Africanos (ISAPS), Universidade das Índias Ocidentais, Mona, Kingston, Jamaica, 2 a 4 de abril.

Tandoh, E. (1987) “Aspects of the Written English of University of Ghana Students”. Dissertação de mestrado, Universidade de Gana.

Tax, Sol (1964) “The Setting of the Science of Man”, em *Horizons of Anthropology* (ed.) Sol Tax. Chicago: Aldine, p. 15-24.

Taylor, John B. (ed.) (1976) *Primal World Views: Christian Dialogue with Traditional Thought Forms*. Ibadan: Daystar Press.

- Teasdale, G.R. e Zane Ma Rhea (eds) (2000) *Local Knowledge and Wisdom in Higher Education*. Kidlington: Pergamon Elsevier.
- Teffo, Joe (2004) “Democracy, Kingship and Consensus: A South African Perspective”, em *A Companion to African Philosophy* (ed.) Kwasi Wiredu. Blackwell, p. 433-459.
- Tekpetey, Kwawisi (1979) “The Trickster in Akan-Asante Oral Literature”, *Asemka* (Costa do Cabo) 5: 78-82.
- Temperley David (2000) “Meter and Grouping in African Music”, *Ethnomusicology* 44(1): 65-96.
- Temperley, David (1998) “Review of *African Rhythm; A Northern Ewe Perspective* by Kofi Agawu”, *Current Musicology* 62: 69-83.
- Temple, Placide (1967) *Bantu Philosophy*. Paris: Presence Africaine.
- Temu, Arnold e Bonaventure Swai (1981) *Historians and Africanist History: A Critique, Post-Colonial Historiography Examined*. Londres: Zed Books.
- Tandler, Judith (1975) *Inside Foreign Aid*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Terray, Emmanuel (1975) “Technology, Tradition and the State. Review Article”, *Critique of Anthropology* 3: 80-99.
- Text Linguistics Through the Years, *Text: Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse* (1990) 10 (20). BerlIn: Gruyter de Verlag.
- The Crucible Group (1994) *People, Plants and Patents. The Impact of Intellectual Property on Biodiversity, Conservation, Trade and Rural Society*. Centro de Pesquisa de Desenvolvimento Internacional (IDRC) Ottawa, Canada.
- The Economist (2001) *The Plague*. The AIDS Epidemic in South Africa. Volume 358, 24 de março, p. 54-55.

Theodorson, G.A. e Archilles G. Theodorson (1970) *A Modern Dictionary of Sociology*. Londres: Methuen.

Thibaut, J. e H. Kelly (1959) *The Social Psychology of Groups*. Nova York: John Wiley.

*Third World Network of Scientific Organizations* (1999) Trieste, Itália: Third World Academy of Sciences (Twas) c/o Centro Internacional de Física Teórica (ICTP).

Thomas, Alan (1992) “Non-Governmental Organisations and the Limits to Empowerment”. In: Marc Wuyts, Maureen Mackintosh e Tom Hewitt (eds.) *Development Policy and Public Action*. Nova York: Oxford University Press.

Thomas, Brook (1989) “Preserving and Keeping Order by Killing Time in *Heart of Darkness*”. In: Ross Murfin (ed.) *Joseph Conrad, Heart of Darkness: A Case Study in Contemporary Criticism* (ed.) Ross Murfin. Nova York: St. Martin’s Press, p. 237-258.

Thomas, Nicholas (1989) *Out of Time: History and Evolution in Anthropological Discourse*. Nova York: Cambridge University Press.

Thomson, Brian (1977) *The Environmental Question: Its Relevance in Development Studies, A Latin American Perspective*, mimeo. Departamento de Geografia, Geologia e Meio Ambiente, Universidade de Slippery Rock, Pensilvânia.

Thornton, Robert e Mamphela Ramphele (1988) “The Quest for Community”. In: Emile Boonzaier e John Sharp (eds.) *South African Keywords: The Uses and Abuses of Political Concepts*. Cidade do Cabo: D. Philip.

Thorpe, S. A. (1991) *African Traditional Religions: An Introduction*. Pretória: Universidade da África do Sul.



- Throup, David (1987) *The Social and Economic Origins of Mau Mau*. Londres: Currey.
- Thwaite, Daniel (1936) *The Seething African Pot*. Londres: Constable.
- Tijani, Fauziatu (2006) "Some Selected Connectives in Hausa". Dissertação de mestrado, Universidade de Trondheim, Noruega.
- Tilly, C. (1984) *Big Structures, Large Processes, Huge Comparisons*. Nova York: Russell Sage Foundation.
- Timberlake, Lloyd (1985) *Africa in Crisis: The Causes and the Cures of Environmental Bankruptcy*. Londres: Earthscan.
- Tinbergen, J. (1963) *Lessons From the Past*. Frankfurt: Elsevier Publishing.
- Tipps, Dean C. (1973) "Modernization Theory and the Comparative Study of Societies: A Critical Perspective", *Comparative Studies in Society and History* 15: 199-226.
- Titon, Jeff Todd (ed.) (1992) *Worlds of Music: An Introduction to Music of World's People*. Nova York: Schirmer Books.
- Tomas, David (1991) "Tools of the Trade: The Production of Ethnographic Knowledge in the Andaman Islands". In: G. Stocking (ed.) *Colonial Situations* (ed.) G. Stocking. Madison: University of Wisconsin Press, p. 75-108.
- Tomlinson, Gary (1993) *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. University of Chicago Press.
- Tonkin, Elizabeth (1986) "Investigating Oral Tradition", *Journal of African History* 27: 203-213.
- Tonkin, Elizabeth (1989) "Oracy and the Disguises of Literacy". In: Karin Barber e P. F. de Moraes Farias (eds.) *Discourse and Its*

*Disguises* (eds) Karin Barber e P. F. de Moraes Farias. Birmingham: Centro de Estudos da África Ocidental.

Tonnies, Ferdinand ((1857) 1987) *Community and Society (Gemeinschaft and Gesellschaft)*, (trad.) C.P. Loomis, Michigan State University Press.

Tordoff, William (1965) *Ashanti Under the Prempehs 1888-1935*. Londres: Oxford University Press.

Tosh, John (1973) "Colonial Chiefs in a Stateless Society: A Case Study from Northern Uganda", *The Journal of African History* 14(3): 473-490.

Toure, Ahmed Sekou (1964) "National Democracy". In: G-C.M. Mutiso and S.W. Rohio (eds.) *Readings in African Political Thought*. Nairóbi: Heinemann.

Toure, Ahmed Sekou (1971) *The Political Leader Considered as the Representative of a Culture*. (Nova York: Jihad Publications).

Toussaint, Godfried (2002) "A Mathematical Analysis of African, Brazilian and Cuban Clave Rhythm", *Bridges 2002: Mathematical Connections in Art, Music and Science*. Minutas da Conferência realizada de 27 a 29 de julho, Universidade de Towson, em Towson, Maryland.

Toye, John (1987) *Dilemmas of Development*. Oxford: Blackwell.

Treffert, Darold A. (1989) *Extraordinary People: Understanding "Idiot Savants"*. Nova York: Harper & Row.

Triandis, H.C. (1996) "The Psychological Measurement of Cultural Syndromes", *American Psychologist* 51, p. 407.

Triaud, Jean-Louis (1985) "Les Agents Religieux Islamiques en Afrique Tropicale: Reflections Autour d'un Theme". In: B.

Jewsiewicki e J.-L. Triaud (eds.) *Les Defricheurs de l'Islam en Afrique Occidentale/Islamic Leaders in West Africa*. Quebec: Safi et ACEA/CAAS, p. 271-282.

Trimingham, J. Spencer (1973) *The Sufi Orders in Islam*. Londres: Oxford University Press.

Trimingham, J. Spencer (1997 [1970]) *A History of Islam in West Africa*. Londres: Oxford University Press.

Trouillot, Michel-Rolph (2003) *Global Transformations. Anthropology and the Modern World*. Nova York: Palgrave Macmillan.

Tsui, A. O. (1985) "The Rise of Modern Contraception". In: J. Cleland, J. Holcroft e B. Dinesen (eds.) *Reproductive Change in Developing Countries: Insights from the World Fertility Survey*. Londres: Oxford University Press, p. 115-138.

Tsukada, Kenichi (1990) "Variation and Unity in African Harmony: A Study of Mukanda Songs of the Luvale in Zambia". In: Usabura Mabuchi et al. (eds.) *Florilegio Musicale. Festschrift für Professor Dr. Kataoka Gido zu Seinem Siebzigsten Geburtstag*. Tóquio; Onagaku no Tomo, p. 157-197.

Turbayne, C. (1962) *The Myth of Metaphor*. New Haven: Yale University Press.

Turchin, Peter e Thomas D. Hall (2003) "Spatial Synchrony Among and Within World-Systems: Insights from Theoretical Ecology", *Journal of World-Systems Research* 9 (1), p. 52-53.

Turner, Horold (1967) *African Independent Church*. Oxford: Clarendon Press.

Turner, Ralph (1962) "Role Taking: Process Versus Conformity", em *Human Behaviour and Social Processes* (ed.) A.M. Rose. Boston: Houghton Mifflin.

Tutuola, Amos (1952) *The Palmwine Drinkard*. Nova York: Faber and Faber.

Twaddle, Michael (1986) "The State of African Studies", *African Affairs*, julho, 85(340), p. 439-445.

Tweeddale, Iain (1987) "From Tiger Bay to the Inner City: 100 Years of Black Settlement", *Radical Wales* 14, Primavera.

Twum, Justice Seth (2004) "Integrating Traditional Courts into the Judicial System of Ghana". Artigo lido no National Governance Workshop 7, *Traditional Authority and Good Governance: Implications for Democratic Consolidation*. Organizado pelo National House of Chiefs e pelo National Governance Programme em colaboração com o Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas (UNDP), em Kumasi, 27 a 29 de outubro.

Twumasi, E.Y. (1978). "J.B. Danquah: Towards an Understanding of the Social and Political Human Ideas of a Ghanaian Nationalist and Politician", *African Affairs* (Londres) 77, p. 73-88.

Twumasi, P. (1975) *Medical Systems in Ghana: A Study in Medical Sociology*. Gana, Ghana Publishing Corporation.

Tylor, Edward Burnett (1884) "How the Problems of American Anthropology Present Themselves to the English Mind", *Transactions of the Anthropological Society of Washington* 3, p. 81-95.

Tymowski, M. (1974) "Le Développement et la Regression Chez le Peuples de la Boucle du Niger a l'Époque Precoloniale", *Africana Bulletin*.

Tymowski, M. (n.d.) "Treasury Systems, Types of Territory Control, Reciprocity and Exploitation Limits in a African Pre-colonial State - The Case of Songhay in the Late 15th-16th Century." <<http://www.valt.helsinki.fi/kmi/Tutkimus/Sal/Tymowski.htm>>

---

Uganda National Council for Science and Technology (UNCST), (2002). National Information Communication Technology Policy Framework.

Ukiwo, Ukoha (2007) “Education, Horizontal Inequalities and Ethnic Relations in Nigeria”, in *International Journal of Educational Development* 27 (2), p. 266-281.

Ulam, Alex (2003) “Elusive Libraries of Timbuktu”, in *Archaeology* 57 (4), p. 36-40.

UNAIDS (12999) “Fact Sheet on Differences in HIV Spread in African Cities”, <<http://www.unaids.org/publications/documents/epidemiology/determinants/lusaka99>>. Genebra: UNAIDS.

UNAIDS (1999) “Fact Sheet on Differences in HIV Spread in African Cities”, <<http://www.unaids.org/publications/documents/epidemiology/determinants/lusaka99>>. Genebra: UNAIDS.

UNCTAD (1964) Relatório do Secretário-Geral: *The Role of UNCTAD in the Second Development Decade*, TD/B/186, 21 de agosto.

UNFPA (1996) *Follow-Up Actions to the Recommendations of the International Conference on Population and Development: Reproductive Rights and Reproductive Health*. Genebra: Population Information Network.

UNFPA (1999) *AIDS Update 1999*. Nova York: Fundo das Nações Unidas para Atividades da População.

United Nations Department of Economic Affairs (1951) *Review of Economic Conditions in Africa, 1949-50*. Nova York: Nações Unidas.

United Nations Department of Economic Affairs (1959) *Economic Survey of Africa Since 1950*. Nova York: Nações Unidas.

United Nations Department of Economic and Social Affairs (1962) *The United Nations Development Decade: Proposal for Action*. Relatório do Secretário-General, Nova York.

United Nations Development Program (1992) *Human Development Report*.

United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (1985) UNESCO/WIPO Model Provisions for National Laws for the Protection of Expressions of Folklore Against Illicit Exploitation and Other Prejudicial Actions. Paris: UNESCO.

United Nations Environmental Program (1992) *Saving Our Planet: Challenges and Hopes*. Nairóbi, Quênia: UNEP.

USAID (1994) “Reproductive Health Baseline Survey: A Survey of Projects and Activities Implemented and Planned by USAID Missions and Cooperating Agencies”, agosto. Washington, D. C.

Usman, Y.B. (1983) “A Reconsideration of the History of Relations between Borno and Hausaland before 1804”. In: Y.B. Usman e Nur Alkali (eds.) *Studies in the History of Pre-colonial Borno*. Zaria: N.N.P.C.

Uzoigwe, Joshua (1998) *Ukom: A Study of African Craftsmanship*. Okigwe, Nigéria: Fasmen Educational and Research Publications.

Vail, Leroy (ed.) (1989) *The Creation of Tribalism in Southern Africa*. Londres: James Currey.

Vale, Jack R. (1980) *Genes, Environment and Behavior*. Cambridge, Massachusetts: Harper and Row.

Vallee, Olivier (1992) *Les Entrepreneurs Africains (Rente, Secours Privé et Gouvernance)*. Paris: Syros Alternatives.

van Dantzig, Albert (1980) *Forts and Castles of Ghana*. Acra: Sedco.

- van de Walle, N. "Globalization and African Democracy" (1997) Michigan State U. ODC.
- Van den Berghe, Pierre (1971) "Pluralism in a Nigerian University: A Case Study", *Race* 12, p. 429-441.
- Van den Berghe, Pierre (1973) *Power and Privilege in an African University*. Cambridge: Sehenkman.
- Van Dyck, Charles (1962) *Aspects of Traditional Akan Society and Culture*. Monografia de graduação, Universidade de Oxford.
- Van Raaij, J. G. T. (1974) *Rural Planning in the Savanna Region*. Rotterdam: Universitaire Pers Rotterdam.
- Vansina, Jan (1974) "Traditions of Genesis". Comentário. *The Journal of African History* 15 (2), p. 317-322.
- Vansina, Jan (1990) *Paths in the Rainforests. Towards a History of Political Tradition in Equatorial Africa*. Londres: James Currey.
- Vaughan, Megan (1991) *Curing Their Ills: Colonial Power and Africa Illness*. Cambridge: Polity Press.
- Velikovsky, Immanuel (1960) *Oedipus and Akhnaton: Myth and History*. Nova York: Doubleday.
- Verdery, Katherine (1996) *What Was Socialism, and What Comes Next?* Nova Jersey: Princeton University Press.
- Vermeulen, C.J.J. e A. de Ruijter (1975) "Dominant Epistemological Presuppositions in the Use of the Cross-Cultural Survey Method", *Current Anthropology* 16 (1), p. 29-52.
- Vikor, Knut S. (2000) "Sufi Brotherhoods in Africa". In: Nehemia Levtzion and Randall L. Pouwels (eds.) *The History of Islam of Islam in Africa*. Pouwels. Atenas: Ohio University Press, p. 441-476.

Vincent, Joan (1990) *Anthropology and Politics: Visions, Traditions, and Trends*. Tucson: University of Arizona Press.

Viner, Jacob (1953) *International Trade and Economic Development*. Nova York: Oxford University Press.

Voll, John O. (2002) “Uthman b. Muhammad Fudi’s *Sanad* to al-Bukhari as Presented in *Tazyin al-Waraqat*”, *Sudanic Africa* 13, p. 111-115. <<http://www.smi.uib.no/sa/13/13Voll.pdf>>.

Vygotsky, L.S. 1962. *Thought and Language*. Cambridge: MA: MIT Press.

wa Thiong’o, Ngũgĩ (1982) *I Will Marry When I Want*. African Writers Series. Oxford: Heinemann.

wa Thiong’o, Ngũgĩ (1986) *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*. Londres: James Currey.

wa Thiong’o, Ngũgĩ (1997 [1981]) *Writers in Politics: Essays*. Edição revista. Oxford: James Currey.

wa Thiong’o, Ngũgĩ (2005) “Europhone or African Memory: The Challenge of the Pan-Africanist Intellectual in the Era of Globalization”. In: Thandika Mkandawire (ed.) *African Intellectuals: Rethinking Politics, Language, Gender and Development*. Londres: Zed Books / Dacar: CODESRIA Books.

Wade, Robert (1990) *Governing the Market: Economic Theory and the Role of Government in East Asian Industrialization*. Princeton University Press.

Wagley, Christopher (1971) “Historicism in Africa”, em *African Affairs* 70 (279), p. 113-124.



- 
- Wagner, Gunter (1949) *The Bantu of North Kavirondo*. 2 Vols. Instituto Africano Internacional. Londres: Oxford University Press.
- Wagner, H. H. Hikino e N. R. Farnsworth (eds.) (1989) *Economic and Medicinal Plant Research*. Nova York: Academic Press.
- Waite, L. J. e M. Gallagher (2000) *The Case for Marriage: Why Married People are Happier, Healthier and Better Off Financially*. Nova York: Doubleday Press.
- Walcott, Derek (1970) "What the Twilight Says: An Overture", em *Dream on Monkey Mountain and Other Plays*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux, p. 3-40.
- Wali, Obi (1963) "The Dead End of African Literature", *Transition* 10, p. 13-15.
- Walker, Alice (1983) *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Walker, Cheryl (1994) "Women, 'Tradition', and Reconstruction," *Review of African Political Economy* 61, p. 347-358.
- Wallerstein, Immanuel (1961) *Africa: The Politics of Independence*. Nova York: Vintage Books.
- Walters, Joseph J. (1994 [1891]) *Guanya Pau: A Story of an African Princess*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Walton, John and David Seddon (1994) *Free Markets and Food Riots: The Politics of Global Adjustment*. Oxford: Blackwell.
- Wamala, Edward (2004) "Government by Consensus: Analysis of a Traditional Democracy". In: Kwasi Wiredu (ed.) *A Companion to African Philosophy*. Malden, Massachusetts: Blackwell, p. 435-442.

Ward, Barbara (1959) *Five Ideas That Changed the World*. Londres: Hamilton.

Ward, W. E. F. (1927) "Music in the Gold Coast", *Gold Coast Review* 3(2): 199 a 223.

Ward, W. E. F. (1958 [1948]) *A History of Ghana*. Londres: Allen and Unwin.

Ward, W. E. F. (1969) *A History of Ghana*. Londres: George Allen & Unwin.

Waring, Marilyn (1999) *Counting for Nothing: What Men Value and What Women Are Worth*. Toronto: University of Toronto Press.

Washington, Booker T. (1965 [1901]) *Up From Slavery*. Nova York: Avon.

Wason, P.C. (1960) "On a Failure to Eliminate Hypotheses in a Conceptual Task", *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 12, p. 129-140.

Waterman, Christopher (1991) "The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique". In: Bruno Nettl e Philip V. Bohlman *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. University of Chicago Press, p. 169- 186.

Waterman, Christopher (1992) "Africa". In: Helen Myers (ed.) *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*. Londres: Macmillan, p. 240-259.

Watkins, Susan Cotts (1993) "If All We Knew About Women Was What We Read in *Demography*, What Would We Know?" *Demography* 30 (4), p. 551-577.

- Watson, James (1968) *The Double Helix*. Londres: Weidenfeld and Nicholson.
- Watts, Michael J. (1993) “Development I: Power, Knowledge, Discursive Practice”, *Progress in Human Geography* 17, p. 257-272.
- Weber, Max (1939 [1904]) “The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism”, em Gerth, H.H. e C.W. Mills (eds) *From Max Weber, Essays in Sociology*. Nova York: Oxford University Press.
- Weber, Max (1968 [1922]) *Economy and Society*, 3 Vols. Nova York: Bedminster Press.
- Weeks, John (1971) “The Political Economy of Labor Transfer”, *Science and Society* 35, p. 463-480.
- Weidenreich, F. (1946) *Apes, Giants, and Man*. Illinois: University of Chicago Press.
- Weiner, Jonathan (1999) *Time, Love, Memory*. Londres: Faber.
- Weinstein, Fred e Gerald M. Platt (1969) *The Wish To Be Free: Society, Psyche and Value Change*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Wellings, Kaye, Martine Collumbien, Emma Slaymaker, Susheela Singh, Zoe Hodges, Dhaval Patel e Nathalie Bajos. (2006). “Sexual Behaviour in Context: A Global Perspective”, em *Lancet*, 1º de novembro 368, p. 1581-86.
- Wemen, Henry (1960) *African Music and the Church in Africa* (trad.) Eric J. Sharpe. Uppsala: Svenska Institutet för Missionsforskning.
- Werbner, Richard P. (1984) “The Manchester School in South-Central Africa”, *Annual Review of Anthropology* 13, p. 157-185.
- Werner, Louis (2003) “Mauretania’s Manuscripts”, *Saudi Aramco World*, Novembro/Dezembro, p. 2-16.

West, Cornel (2002 [1982]) *Prophesy Deliverance! An Afro-American Revolutionary Christianity*. Westminster, Londres: John Knox Press.

West, Henry e Jo Allen Fair (1993) "Development Communication and Popular Resistance in Africa: An Examination of the Struggle Over Tradition and Modernity Through Media", *African Studies Review* 36(1), p. 91-114.

Westerlund, David (2000) "Spiritual Beings as Agents of Illness", em *African Spirituality: Forms, Meanings, and Expressions* (ed.) Jacob K. Olupona, p. 152-175.

Westoff, Charles F. (1978) "Is the KAP-Gap Real?" *Population and Development Review* 14 (2), p. 225-232.

Westoff, Charles F. (1995) "The Feminist Agenda Detracts from Population Control Efforts", conforme reproduzido em *Population: Opposing Viewpoints* (eds.) Charles F. Hohm and Lori Justine Jones. San Diego: Greenhaven Press, p. 177-187.

Westoff, Charles F. e A. R. Pebley (1981) "Alternative Measures of Unmet Need for Family Planning in Developing Countries", *International Family Planning Perspectives* 7 (4), p. 126-136.

Wheatley, Phyllis (1773) *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Londres: Aldgate.

Whinnom, Keith (1971) "Linguistic Hybridization and the 'Special Case' of Pidgins and Creoles". In: Dell Hymes (ed.) *Pidginization and Creolization of Languages*. Cambridge University Press, p. 91-115.

White, John Manchip (1963) *Everyday Life in Ancient Egypt*. Nova York: Dorset Press.

- White, Luise e Stephan F. Miescher, David Cohen (eds.) (2001) *African Words, African Voices: Critical Practices in Oral History*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wiggins, Trevor (1999) “Drumming in Ghana”. In: Malcolm Floyd (ed.) *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realisation*. Aldershot, Reino Unido: Aldergate, p. 3-22.
- Wilks, Ivor (1963) “The Growth of Islamic Learning in Ghana”, *Journal of the Historical Society of Nigeria* 2 (4), p. 409-417.
- Wilks, Ivor (1968) “The Transmission of Islamic Learning in the Western Sudan”. In: Jack Goody (ed.) *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge University Press, p. 162-195.
- Wilks, Ivor (1972 [1971]) “The Mossi and the Akan States, 1500-1800”. In: J. F. Ade Ajayi e Michael Crowther (eds.) *History of West Africa*, Volume I. Londres: Longman, e Nova York: Columbia University Press, p. 344-386.
- Wilks, Ivor (1975) *Asante in the Nineteenth Century: The Structure and Evolution of a Political Order*. Londres: Cambridge University Press.
- Wilks, Ivor (1993) *Forests of Gold: Essays on the Akan and the Kingdom of Asante*. Atenas: Ohio University Press.
- Wilks, Ivor (2000) “The Juula and the Expansion of Islam into the Forest”. In: Nehemia Levtzion e Randall L. Pouwels (eds.) *The History of Islam in Africa*. Atenas: Ohio University Press, p. 93-115.
- Wilks, Ivor e Nehemia Levtzion, Bruce Haight (1986) *Chronicles from Gonja: A Tradition of West African Muslim Historiography*. Cambridge University Press.
- Willett, Frank (1971) *African Art*. Nova York: Praeger.

Williams, Chancellor (1961) *The Birth of African Civilisation* Chicago: Third World Press.

Williams, Gavin (1978) "Imperialism and Development: A Critique", *World Development* 6, p. 925-936.

Williams, Ray (1985/1983) *Keywords*. Londres: Fontana.

Williams, Raymond (1974) "On High and Popular Culture", *The New Republic*, 23 de novembro, p. 15.

Willis, John Ralph (1978) "The Torodbe Clerisy: A Social View", em *Journal of African History* 19 (2), p. 195-212.

Willis, John Ralph (1985) "The Western Sudan from the Moroccan Invasion (1591) to the Death of al-Mukhtar al-Kunti (1811)". In: J. F. Ade Ajayi e Michael Crowder (eds.) *History of West Africa*, Vol. 1, p. 531-576.

Willis, John Ralph (ed.) (1979) *Studies in West African Islamic History* Vol. 1: "The Cultivators of Islam", Londres: Frank Cass.

Willman, David (2000) "The New FDA: How a New Policy Led to Seven Deadly Drugs", *Los Angeles Times*, 20 de dezembro, Home Edition Part A, p. 1. Disponível em: <[www.nteu282.org/announce/010515ex.html](http://www.nteu282.org/announce/010515ex.html)>.

Wilmoth, J.R. e Ball, Patrick (1992) "The Population Debate in American Popular Magazines, 1946-1990," *Population and Development Review* 18 (4) Dezembro, p. 631-688.

Wilson, Godfrey e Monica Wilson (1945) *The Analysis of Social Change*. Cambridge University Press.

Wilson, Monica (1951) *Good Company: A Study of Nyakyusa Age Villages*. Instituto Africano Internacional. Londres: Oxford University Press.

Wilson, Olly (1974) “The Significance of the Relationship Between Afro-American Music and West African Music”, *The Black Perspective in Music* 2, p. 32-122.

Win, Everjoice J. (1998) “The Inclusion of Men: A Cry for Help or a Serious Strategy for Women’s Advancement?” *Women’s Health News*, 27 de agosto, p. 4-6.

Wiredu, Kwasi (1980) *Philosophy and an African Culture*. Cambridge University Press.

Wiredu, Kwasi (1996) *Cultural Universals and Particulars: An African Perspective*. Bloomington e Indianápolis: Indiana University Press.

Wiredu, Kwasi (2001 [1999]) “Society and Democracy in Africa”. *Explorations in African Political Thought: Identity, Community, Ethics* (ed.) Teodros Kiros. Nova York: Routledge. [Versão publicada em *New Political Science* (1999), 21, 1, p. 33-44. Originalmente, apareceu com o título “The State, Civil Society and Democracy in Africa”, em *Quest. An International Journal of Philosophy*, XII, 1, junho de 1998, p. 241-252].

Wiredu, Kwasi (2001a) “Tradition, Democracy and Political Legitimacy in Contemporary Africa”, in *Rewriting Africa: Toward Renaissance or Collapse?* Japan Centre for Area Studies JCAS Symposium série n. 14, Osaka, Japão: Museu Nacional de Etnologia, p. 161-172.

Wiredu, Kwasi (2001b) “Democracy by Consensus: Some Conceptual Considerations”, *Philosophical Papers of South Africa*, 30, 3, p. 227-244.

Wiredu, Kwasi (2009) “The Humanities and the Idea of National Identity” e “Empiricism: The Empirical Character of an African Thought”, discursos de abertura no *The Humanities and the Construction of National Identity*. Sétimo Colóquio Anual da

Faculdade de Artes 15 e 16 de abril de 2009. Universidade de Gana, Legon, 2010.

Wiredu, Kwasi (ed.) (2004) *A Companion to African Philosophy*. Malden, Massachusetts: Blackwell.

Wittrock, B. (2000) "Modernity: One, None, or Many? European Origins and Modernity as a Global Condition", *Dædalus*, 129 (1) Inverno, p. 31-60.

Wober, M. (1975) *Psychology in Africa*. Londres: Instituto Africano Internacional.

Wolf, Eric (1982) *Europe and the People without History*. Berkeley: University of California Press.

Wolin, Sheldon (1960) *Politics and Vision: Continuity and Innovation in Western Political Thought*. Boston: Little, Brown & Co.

Wood, Geof (1985) "The Politics of Development Policy Labelling", *Development and Change*, 16, p. 347-373

Woodson, Carter G. (1993) *The Mis-education of The Negro*. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press.

Worby, Eric (1992) "Remaking Labour, Reshaping Identity: Cotton, Commoditization and the Culture of Modernity in Northwestern Zimbabwe". Tese de doutorado, Departamento de Antropologia, McGill University.

World Bank (1987) *Senegal, an Economy under Adjustment*. Dacar: Mimeógrafo do Banco Mundial.

World Bank (1989) *Sub-Saharan Africa: From Crisis to Sustainable Growth*. Washington, D. C.: World Bank Report.



World Bank (1993) *Ghana 2000 and Beyond: Setting the Stage for Accelerated Growth and Poverty Reduction*. Washington DC: World Bank.

World Bank (1997) *Confronting AIDS: Public Priorities in a Global Epidemic*. Oxford University Press.

World Bank (2005) *The World Annual Report 2005: Year in Review*. Washington, D. C.: The World Bank.

World Development Report (1995) Washington DC: World Bank. Disponível em: <<http://www.worldbank.org/wdr>>.

World Health Organization (2006) *WHO Case Definitions of HIV for Surveillance and Revised Clinical Staging and Immunological Classification of HIV-Related Disease in Adults and Children*. <<http://www.who.int/hiv/pub/guidelines/WHO%20HIV%20Staging.pdf>>.

Wraith, Ronald e Edgar Simpkins (1963) *Corruption in Developing Countries*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.

Wright, Derek (1993) *Wole Soyinka Revisited*. Nova York: Twayne Publishers.

Wright, Derek (ed.) (1992) *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Washington D.C.: Three Continents Press.

Wright, Erik O. (1993) *Class, Crisis and the State*. Londres: New Left Books.

Wuyts, Marc; Maureen Mackintosh e Tom Hewitt (eds.) (1992) *Development Policy and Public Action*. Oxford University Press.

Yahya, D. (1981) *Morocco in the Sixteenth Century: Problems and Patterns in African Foreign Policy*. Ibadan University Press.

Yankah, Kwesi (1980) *The Last Days of Alhaji Blanket*. Acra: Adwinsa.

Yankah, Kwesi (1983) "To Praise or not to Praise the King: Akan *Apae* in the Context of Referential Poetry", *Research in African Literatures*, 14 (3), p. 381-400.

Yankah, Kwesi (1984) "The Akan Highlife Song: A Medium for Cultural Reflection or Deflection?", *Research in African Literatures*, 15 (4) Inverno, p. 568-582.

Yankah, Kwesi (1989) "Proverbs: The Aesthetics of Traditional Communication", *Research in African Literatures*, 20, 3, p. 325-346.

Yankah, Kwesi (1989) *The Proverb in the Context of Akan Rhetoric*. Berne, Frankfurt, Nova York, Paris: Peter Lang.

Yankah, Kwesi (1990) *Woes of a Kwatriot*. Accra: Woeli.

Yankah, Kwesi (1995) *Speaking for the Chief: Okyeame and the Politics of Royal Oratory*. Bloomington: Indiana University Press.

Yankah, Kwesi (1996a) *Beloved, Let Us Laugh*. Accra: Anansesem.

Yankah, Kwesi (1996b) *No Big English*. Accra: Anansesem.

Yankah, Kwesi (1997) "Nana Ampadu, the Sung-Tale Metaphor, and Protest Discourse in Contemporary Ghana". In: Joseph K. Adjaye e Adrienne Andrews (eds.) *Language, Rhythm, and Sound, Black Popular Cultures into the 21st Century*. University of Pittsburgh Press, p. 54-73.

Yankah, Kwesi (1998) *Free Speech in Traditional Society: The Cultural Foundations of Communication in Contemporary Ghana*. Aula Professoral Inaugural, Universidade de Gana, em Legon, realizada em 20 de novembro de 1997. Accra: Ghana Universities Press.

Yankah, Kwesi (ed.) (1995) "Discursive Strategies in Africa". *Text: Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse* 15(2). Berlim: Guyter de Verlag.

- 
- Yanow, Dvora (1996) *How Does a Policy Mean? Interpreting Policy and Organizational Actions*. Washington, D. C.: Georgetown University Press.
- Yanow, Dvora (2000) *Conducting Interpretive Policy Analysis*. Thousand Oaks, Califórnia: Sage Publications.
- Yarak, Larry W. (1990) *Asante and the Dutch 1744-1873*. Oxford: Clarendon Press.
- Yeboah, W. H. (n.d.) “Grassroots Participation”. In: S. A. Nkrumah (ed.) *Formative Period of Decentralization in Ghana: an evaluation*. Relatório do Terceiro Seminário Anual sobre Descentralização em Gana, organizado pelo Ministério do Governo Local e pela Embaixada da República da França, em Legon.
- Yeebo, Zaya (1991) *Ghana: The Struggle for Popular Power (Rawlings: Saviour or Demagogue?)* Londres: New Beacon Books.
- Yelpaala, K. (1983) “Circular Arguments and Self-Fulfilling Definitions: ‘Statelessness’ and the Dagaaba”, *History in Africa*, 10, p. 349-385.
- Yirenkyi, Asiedu (2003) *Two Plays: Dasebre e The Red Ants*. Legon: Departamento de Artes Teatrais.
- Young C. (1994) *The African Colonial State in Comparative Perspective*. New Haven: Yale University Press.
- Young, Crawford (1982) *Ideology and Development in Africa*. New Haven: Yale University.
- Young, Robert (1990) *White Mythologies: Writing History and the West*. Nova York: Routledge.

Yuen, Eddie e Daniel Burton-Rose, George Katsiaficas (eds.) (2004) *Confronting Capitalism: Dispatches from a Global Movement*. Nova York: Soft Skull Press.

Yusuf, Bibi Bakare (2002) “We Don’t Do Gender Here? The Blindspot of Denying Gender Distinction”. Artigo apresentado na Conferência do CODESRIA sobre o tema Pesquisa de Sexo Africano no Novo Milênio: Perspectivas, Direções e Desafios, realizada no Cairo, de 7 a 10 de abril de 2002.

Zabana, Kongo (1997) *African Drum Music*, três volumes: *Adowa*, *Slow Agbekor*, *Kpanlogo*. Accra: Afram Publications.

Zach, Wolfgang e Ken L. Goodwin (editores) (1996) *Nationalism vs. Internationalism: (Inter) National Dimensions of Literatures in English*. Tübingen: Stauffenberg.

Zald, M. N. (1991) “Sociology as a Discipline: Quasi-Science and Quasi-Humanities”, *The American Sociologist* 22 (3-4), p. 165-187.

Zartman, I. W. (1995) *Collapsed States: The Disintegration and Restoration of Legitimate Authority*. Boulder: Lynne Rienner.

Zavuga, Goretti (2000) “Empowerment of Women Through ICTs in Uganda”, in *Bridging the Rural Digital Divide in Uganda: Case Study of Nakaseke MCT Pilot Project*. Relatório adicionado em 29 de agosto em: <[http://www.cityshelter.org/08\\_itc/ex/07\\_itc\\_ex.htm](http://www.cityshelter.org/08_itc/ex/07_itc_ex.htm)>.

Zegeye, Abebe e Maurice Vambe (2006) “African Indigenous Knowledge Systems”, *Review. A Journal of the Fernand Braudel Center* 29 (4), p. 329-358.

Zezeza, Paul (2003) “The Production of Historical Knowledge for Schools”, in *Ghana in Africa and the World: Essays in Honour of Adu Boahen* (ed.) Toyin Falola. Trenton, Nova Jersey: Africa World Press, p. 91-120.

Zemp, Hugo (1971) *Musique Dan: La Musique dans la Pensée et la Vie Sociale d'Une Société Africaine*. Paris, Haia: Moutin & Co.

Zielnica, Krzysztof (1976) “Bibliographie der Ewe in Westafrika”, *Acta Ethnologica et Linguistica*, 38, p. 1-77.

Zimmermann, J. (1858) *A Grammatical Sketch and Vocabulary of the Akra- or Gã Language with an Appendix of the Adanme Dialect*. Stuttgart. Trecho reproduzido em Burton (1865) *Wit and Wisdom from West Africa*. Londres.

Zogbo, Gnléba Raymond (2005) *Dictionnaire Bété-Français*. Abidjan: Les Éditions du CERAP.

Zouber, Mahmoud *et al.* (2004) “Scholars of Peace —The Islamic Tradition and Historical Conflict Resolution in Timbuktu”, Grupo Especial de Pesquisa Sobre a Resolução de Conflitos no Mali.

Zupancic, Alenka (2000) *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. Nova York: Verso.





<b>Formato</b>	<b>15,5 x 22,5 cm</b>
<b>Mancha gráfica</b>	<b>10,9 x 17cm</b>
<b>Papel</b>	<b>pólen soft 80g (miolo), cartão supremo 250g (capa)</b>
<b>Fontes</b>	<b>AaronBecker 16/22, Warnock Pro 12 (títulos); Chaparral Pro 11,5 (textos)</b>