

**"Se eu não salvasse essa música ninguém mais o faria":  
representações de alteridade e projetos de memória nos discursos sobre África  
entre colecionadores de música africana contemporânea.<sup>1</sup>**

Renato de Lyra Lemos - UFPE/Pernambuco

Palavras-chave: Música africana; Projetos de memória; Colecionismo.

**Introdução: Dois estudos de caso sobre redes de colecionadores**

No dia 24 de abril de 2010, em um fórum de discussão no site *Soul Strut*, uma comunidade online voltada para colecionadores de música, foi aberto um tópico intitulado BBE BRITISH BOOTLEGGING ENTERPRISES, pelo DJ e colecionador alemão Frank Gossner. No tópico, cujo título faz uma alusão ao selo londrino BBE - Barley Breaking Even, Gossner trazia a público uma discussão sobre direitos autorais entre ele e a gravadora por causa de uma música, a composição *Boogie Trip* do cantor nigeriano Doris Ebong, a qual tanto Gossner como a BBE estavam lançando em compilações naquele mês de abril.

Na discussão, Gossner trazia um apanhado das comunicações por email entre ele e a gravadora referente ao licenciamento da faixa, nas quais ele se afirmava como verdadeiro detentor dos direitos autorais, tendo adquirido os mesmos através do Rev. Tony Essien, co-autor e produtor da composição. A BBE, no entanto, afirmava através de sua assessoria ser a real detentora do licenciamento, tendo adquirido o mesmo do filho do dono da gravadora Phonodisk, alegando que Gossner havia sido enganado. Gossner então conseguiu através de seu agente na Nigéria as cópias originais do contrato de licenciamento que apontava a companhia TEDD Records de Tony Essien como detentora do licenciamento, documentos os quais ele anexou no tópico.

A discussão seguiu então acalorada, especialmente entre Gossner e os dois DJ's responsáveis pela compilação da BBE em que a faixa estava sendo lançada, e logo em seguida com a entrada de outros DJ's, pesquisadores e fãs de música que faziam parte da comunidade. Durante a discussão, que logo foi adquirindo um tom pessoal, surgiram acusações graves de todas as partes. Acabou que da proposta inicial do tópico, que envolvia a questão pela disputa da detenção do licenciamento da faixa, a discussão

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

tomou uma direção acusatória, contendo declarações como a exploração dos indivíduos durante o processo de aquisição dos discos em países africanos, fossem eles os agentes responsáveis por conseguirem esses discos ou mesmo os seus donos originais.

Alguns dos participantes da comunidade começaram a acusar os alvos da disputa como mais interessados no retorno financeiro que o lançamento dos discos poderiam trazer para eles do que com a música em si, ou mesmo com o retorno que isso poderia trazer para os músicos e compositores das faixas relançadas. Foi então que, no meio do acaloramento da discussão, o usuário que atendia sob o nome de Reynaldo postou uma imagem com o título “África Colonial, 2010”. A imagem continha um mapa do continente africano subdividindo seus países por cores, e logo ao lado com legendas correspondendo a diversos colecionadores/dj’s de música africana, os quais eram intitulados no mapa como “poderes coloniais”. Entre os diversos indivíduos apontados no mapa estava o próprio Frank Gossner, autor inicial da polêmica.

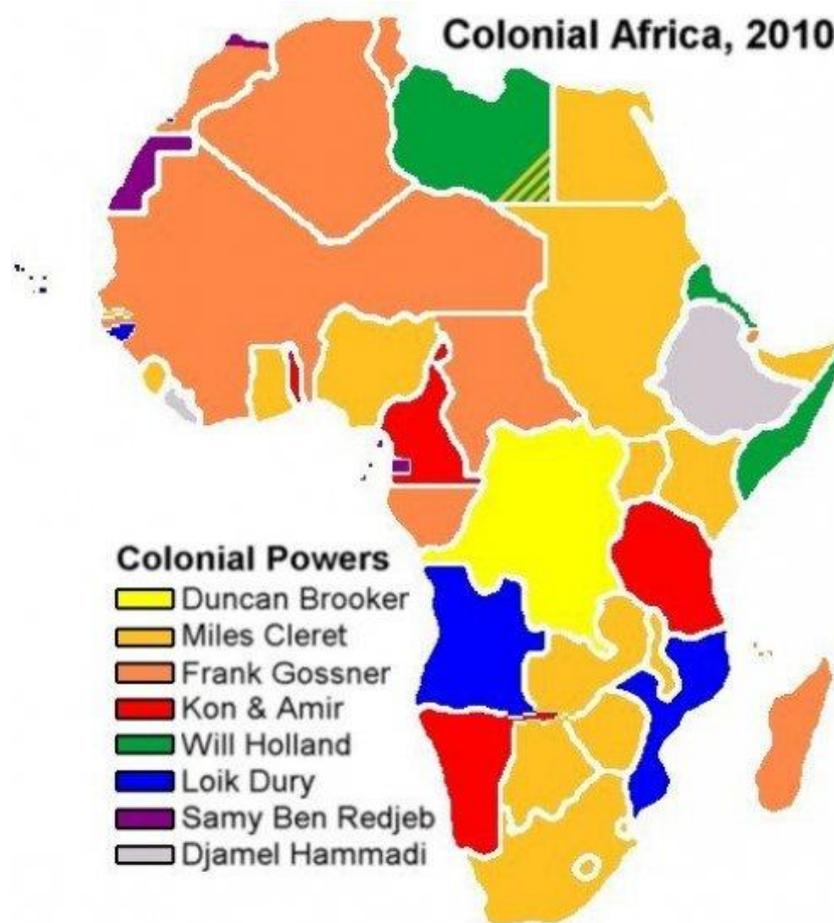


Figura 1: Colonial Africa, 2010. Autor: Jonathan Reynaldo Bailey.  
Disponível em:  
<<http://community.soulstrut.com/discussion/56105/bbe-british-bootlegging-enterprises/p5>>. Acesso em: 21 set 2015.

Entre os indivíduos<sup>2</sup> apontados no mapa estavam Duncan Brooker (Kona Records, Inglaterra), Miles Cleret (Soundway Records, Inglaterra), Frank Gossner (Voodoo Funk, Alemanha), Kon & Amir (BBE Records, Inglaterra), Will Holland, também conhecido como Quantic (Tru Thoughts, Inglaterra), Loïk Dury (Kraked, França), Samy Ben Redjeb (Analog Africa, Alemanha) e Djamel Hammadi (Hot Casa Records, França). É interessante notar que vários outros colecionadores e gravadoras de grande repercussão no mercado internacional não são apontados, inclusive a lista não conta com nenhum indivíduo ou gravadora de origem Estadunidense, os quais também têm, segundo meus dados, uma presença marcante nesse mercado.

Naquele momento em que o mapa foi publicado os ataques pessoais e as ofensas já eram tão intensos, que a sua chegada na discussão acabou nem rendendo tanto. Porém, o mapa serviu para ilustrar um ponto forte na fala de muitos participantes da discussão que estava ocorrendo no fórum e que se estendia para além das intrigas pessoais: uma preocupação com o modo como os discos estavam sendo adquiridos em países africanos, assim como também os seus direitos autorais, e como estava se dando o processo de seus relançamentos nos mercados europeu e estadunidense.

A discussão no fórum seguiu intensa, mas se estendeu apenas por dois dias, pois o próprio Gossner fechou a discussão para novas postagens alegando não ter mais tempo disponível para ficar respondendo às postagens. Porém, cinco meses aproximadamente após as postagens no fórum, o mapa da África colonial voltou a surgir numa postagem na internet. Em um texto escrito para o site *Africa is a Country*, intitulado “*The Scramble for Vinyl*”<sup>3</sup> (O atropelo por vinil), o DJ serra-leonês/estadunidense Boima Tucker, também conhecido como Chief Boima, faz uma análise sobre os processos envolvidos no colecionismo de vinil, em especial no que concerne às músicas produzidas a partir do continente africano. Boima começa fazendo uma análise a partir do uso do vinil pela cultura do hip-hop até os processos de venda de discos pela internet nos anos 2000, chegando à busca de novos mercados onde adquirir vinis raros o que, segundo ele, acabou levando muitos colecionadores a países africanos:

O mapa e o cenário (acima) podem ser um pouco hiperbólicos, mas parece que a atual corrida louca por raros vinis africanos poderia ser análoga à disputa do século XIX pela África na Europa, uma louca

---

<sup>2</sup> Nessa pesquisa os interlocutores e sujeitos definidos como colecionadores são caracterizados no gênero masculino visto que do grupo de sujeitos o qual tenho acesso não tenho conhecimento da inserção de nenhuma mulher.

<sup>3</sup> O texto original está disponível no blog: <https://africasacountry.wordpress.com/2010/09/14/collection-cultures>

corrida por minerais africanos raros. Há uma tendência entre os DJs de groove raros de “encontrar fortuna” na (re) descoberta de gemas musicais em lugares onde o valor do vinil e da música gravada do passado diminuiu<sup>4</sup>.

Mais à frente ele aponta aspectos positivos sobre o “resgate” dessas músicas por esses colecionadores, afirmando que muito desse material estava se perdendo e voltaram a ter visibilidade, e que através disso era possível “restaurar a memória histórica e cultural” desses países. Ele encerra o texto retomando a crítica com o que está sendo “recuperado” dessas músicas e com que propósitos:

Talvez, então, o que nós temos de questionar é para os valores de quem isso está sendo preservado? Minha maior crítica não é que eles estão indo para a África para lançar luz sobre essas gravações “perdidas” e esquecer os artistas. Preocupa-me, ao contrário, que eles se concentrem demais nessas formas de música que se encaixam perfeitamente na história que eles, os DJs, querem contar sobre a música. A tendência de catalogação tende a ser colonial<sup>5</sup>.

Assim, o mapa lançado no fórum acabou recebendo uma maior visibilidade, ecoando a crítica que também havia sido discutida ali sobre processos de apropriação e direitos autorais, com a preocupação de um reflexo não estritamente mercadológico, ou pelo menos para além dos mercados europeus e estadunidenses, mas sobre o que estava sendo pensado sobre e para os grupos originalmente relacionados com aquele tipo de música, ou seja, músicos, compositores, produtores e consumidores dos mercados africanos de música. A matéria, porém, que pretendia problematizar a busca por vinis no continente africano, por conter um tom um tanto severo, acabou recebendo duras críticas nos comentários do site. Uma parte dos indivíduos apontados no polêmico mapa se dirigiram até o site para se manifestar, questionando especialmente a comparação de seus projetos de resgate de músicas produzidas no continente africano e as memórias

---

<sup>4</sup> The Scramble for Vinyl, de Boima Tucker, para o site Africa is a Country. 2010. Traduzido por mim do original: The map and cenário (above) may both be a little hyperbolic, but it does seem that the current mad-dash for rare African vinyl could be analogous to Europe’s 19th Century Scramble for Africa, a mad-dash for rare African minerals. There is a trend among rare-groove DJs to “find fortune” in the (re)discovery of musical gems in places where the value of vinyl and recorded music from the past has diminished. Disponível em: <<https://africasacountry.wordpress.com/2010/09/14/collection-cultures>>. Acesso em: 21 set 2015.

<sup>5</sup> The Scramble for Vinyl, de Boima Tucker, para o site Africa is a Country. 2010. Traduzido por mim do original: Perhaps then, what we have to question is for who’s value is it being preserved? My biggest criticism is not that they are going to Africa to shed light on these “lost” recordings and forgotten about artists. I’m instead worried that they concentrate too much on those forms of music that fit nicely into the story that they, the DJs, want to tell about the music. The cataloging tendency tends to be a colonial one. Disponível em: < <https://africasacountry.wordpress.com/2010/09/14/collection-cultures>>. Acesso em: 21 set 2015.

envolvidas nesses processos com o projeto colonialista da partilha da África pelos europeus iniciado no final do século XIX.

Logo no segundo comentário feito na postagem, o usuário identificado como Chris- KTRU entrou em defesa de vários dos indivíduos citados ali, apontando outras gravadoras como responsáveis pelos problemas apontados por Tucker, as definindo como exploradoras e as acusando de não pagarem pelos direitos autorais dos artistas. Samy Bem Redjeb, Will Holland e Frank Gossner todos questionaram as afirmações de Boima ao comparar o trabalho que eles exercem com novas formas de colonialismo, apresentando argumentos sobre a importância dos seus trabalhos, sua dedicação, o cuidado com os artistas e as dificuldades de lançar um disco e conseguir lucrar com isso na era da internet. Gossner, que inclusive que já tinha apontado a imprecisão do mapa quando este foi postado a primeira vez no fórum do *Soul Strut*, voltou a questionar as informações ali apresentadas: “Eu gostaria que Samy e eu tivéssemos nossos territórios separados, mas ao invés disso, estamos constantemente pisando nos pés um do outro para cima e para baixo no Golfo da Guiné. Depois, há algumas pessoas ali que nunca puseram os pés na África<sup>6</sup>.”

### **Uma cybertnografia multisituada**

Essas duas narrativas de estudos de caso que apresentei aqui servem para apresentar brevemente um pouco das discussões sobre o tema do colecionismo de música africana na contemporaneidade, apresentando os posicionamentos de alguns dos autores envolvidos na pesquisa e a necessidade destes em afirmarem e defenderem os ideais que impulsionam seus projetos.

Nos últimos 15 anos venho acompanhando, especialmente através da internet, um crescimento no interesse por músicas produzidas a partir de países africanos e de suas diásporas. Um crescimento o qual data até e década de 80 do século XX, marcado por diversas ondas de interesse e mudanças no mercado fonográfico. Esse crescimento, segundo tenho constatado, teve uma série de fatores em convergência para ocasionar a sua ocorrência. Concomitantemente a esse interesse, e ao mesmo tempo também

---

<sup>6</sup> Comentário de Frank Gossner na publicação *The Scramble for Vinyl*, de Boima Tucker, para o site *Africa is a Country*. 2010. Traduzido por mim do original: I wish Samy and I had our separate territories but instead we're constantly stepping on each other's toes up and down the Gulf of Guinea. Then there are a couple of people on there who've never set foot in Africa. Disponível em: <<https://africasacountry.wordpress.com/2010/09/14/collection-cultures>>. Acesso em: 21 set. 2015.

motivador dele, vários espaços de troca de música que surgiram na internet ajudaram a facilitar o acesso a essas músicas, somando-se o surgimento de blogs voltados ao fenômeno da Word Music, e posteriormente de outros especializados em países e mesmo ritmos específicos do continente africano.

Como colecionador e fã de música, presenciei nos últimos anos o surgimento desses blogs como seguidor, ouvindo as músicas, lendo os textos, e acompanhando os comentários das postagens, os quais serviam como verdadeiras fontes de informações sobre os ritmos, as músicas e os artistas. Uma grande comunidade online foi surgindo de amantes da música produzida a partir do continente africano, com trocas de arquivos em mp3 de discos raros, de *mixtapes* com faixas raras feitas por dj's e fãs e de informações sobre os artistas, inclusive muitas vezes com a participação dos parentes de alguns destes fornecendo informações exclusivas sobre seus familiares. Para grande parte dos amantes da música já não era mais tão necessário viajar longas distâncias e investir muito dinheiro e tempo em busca de discos raros: estes podiam ser baixados em grandes quantidades na internet e adquiridos através de leilões online ou mesmo de relançamentos.

Visto que eu não tinha contato físico com esses colecionadores, pois a minha rede de contatos se estendia por locais como Brasília, Rio de Janeiro, Canadá, França, Estados Unidos, Canadá, Cabo Verde e diversos outros locais, toda a minha interação com essas pessoas se dava de forma online, seja em fóruns sobre música, em plataformas de download ou mesmo ferramentas de conversação como o MSN e em redes sociais como Orkut e posteriormente o Facebook. Esses espaços me permitiam acessar uma rede ampla de outras pessoas que assim como eu também eram colecionadoras de música, como também obter discos e informações as quais fora do ambiente digital, em minha rede de interação social cotidiana, eu não tinha acesso.

Assim, quando iniciei meus primeiros passos nas pesquisas sobre esse tema, tive de procurar teorias e metodologias que dessem conta desses espaços de interação online, recorrendo à etnografia digital, à cyberetnografia e posteriormente formulando meu próprio modelo metodológico, que pudesse se adequar ao contexto o qual estava estudando.

Com o advento dos aparelhos portáteis de acesso à internet como celulares e tablets, as pessoas têm passado a transmitir em tempo real pela internet o seu cotidiano: os lugares que frequentam, as viagens que fazem, o que comem, as matérias que estão lendo, as músicas que estão ouvindo e o que estão pensando naquele momento sobre

determinado assunto. As pessoas fazem isso desde lugares públicos até no conforto de seus lares, em suas camas, prestes a dormir ou quando acordam. Isso permite ao pesquisador acompanhar em tempo real as ações dessas(es) sujeitas(os), mesmo em momentos mais privados. Assim, a cyberetnografia tem se apresentado um método muito eficaz nesse tipo de pesquisa, pelo fato de realizar o acompanhamento das ações e pensamentos desses indivíduos em tantos espaços distintos físicos ou virtuais ao mesmo tempo. A etnografia digital também utiliza esses tipos de interação, no entanto, ela necessita do contato físico com o interlocutor o que, caso não ocorra, acaba inviabilizando a pesquisa nessa perspectiva, ou a tornando incompleta ou mesmo não tão profunda. A cyberetnografia prevê a impossibilidade da interação face-a-face com interlocutor nos meios físicos, porém propiciada pelos meios virtuais. Inclusive para esses indivíduos de modo algum os ambientes digitais são desvinculados dos ambientes físicos, somados é que eles formam o todo do ambiente de interação social. Ou seja, podem até serem esferas distintas, mas não separadas. A complexidade dessa pesquisa inclusive, por lidar com indivíduos espalhados ao redor do globo e que viajam constantemente a trabalho, é facilitada pela cyberetnografia à medida que esta torna a interação com esses sujeitos situados em distintos espaços geográficos disponível em tempo real.

Para dar conta de questões contemporâneas como os trânsitos e fluxos dos interlocutores, as mudanças nas noções de fronteiras, as novas formas de se relacionar socialmente e da definição de identidades, venho desenvolvendo um método o qual tenho definido ultimamente como cyberetnografia multisituada, tendo como base os estudos sobre comunidades online realizados pelo antropólogo indiano Dhiraj Murthy (2011, 2014), utilizando a metodologia cyberetnográfica, ou seja, realizando um estudo apenas através de espaços de interação digitais, e a metodologia da etnografia multisituada proposta por George Marcus (1995), através da proposição de uma mudança na percepção clássica do campo e das relações sociais para a metodologia antropológica, concebendo uma construção etnográfica através dos trânsitos dos interlocutores e ainda mais a partir dos usos das mídias eletrônicas pelos mesmos.

### **Refletindo sobre coleções como projetos de memória**

De acordo com Kevin Moist (2013), um dos objetivos dos colecionadores de discos, diferente, em sua acepção, de outros tipos de coleção, é fazer com que as

músicas que eles adquirem sejam compartilhadas através de *mixtapes*, sessões de escuta, discotecagens ou mesmo de textos de crítica musical. Ao analisar em seu artigo algumas gravadoras que nasceram através do interesse de seus fundadores em colecionar discos, ele aponta como a reconstrução de sentidos surge a partir da construção da coleção. Para Moist, os colecionadores que são apontados em seu artigo, entre eles Samy Ben Redjeb e Miles Cleret, têm como parte de seus projetos “fornecer um contexto para a música” (MOIST, 2013, p.282), contexto que se dá através da documentação que eles levantam enquanto estão constituindo seus relançamentos: fotografias, recortes de jornais, entrevistas, documentos das gravadoras, etc.. Esses materiais todos acabam integrando os encartes que vêm acompanhados dos discos, servindo para compor um panorama sobre a música que o ouvinte está escutando, através de sua contextualização sócio-histórica.

Ainda conforme Moist (2013), a inserção desses discos no mundo virtual acaba, para esses donos de gravadora, se tornando negativa. Por mais que eles façam amplo uso de mídias sociais para a divulgação de seus trabalhos, ao caírem na internet e serem disponibilizados gratuitamente para download em várias plataformas, acabam sendo separados do contexto em que são construídos, restando apenas a música: “todos os selos discutidos aqui parecem funcionar contra essa tendência, ao invés reafirmando a importância do contexto, da história, da geografia e da cultura, tanto para a música original quanto para as próprias representações das gravadoras.” (MOIST, 2013, p.283-284).

O pesquisador estadunidense David Novak (2011), ao investigar a inserção da chamada *World Music* na cultura online a qual, segundo ele, muitos denominam de “*World Music 2.0*”, afirma que “sua nova audiência se reestruturou contra estruturas hegemônicas de propriedade intelectual” e que muitos desses redistribuidores se opõem ao modo como os etnomusicólogos teriam tratado as gravações de campo, que ele afirma estariam concentradas em “projetos revivalistas e gêneros folclóricos etnacionalistas que cortaram o ruído da rua e os ritmos controlados eletronicamente da música popular” e teriam permanecido anteriormente “bloqueados nos cofres da pesquisa acadêmica” (2011, p. 606).

Novak afirma, todavia, que esse projeto de redemocratização do acesso a essas músicas faz com que os ouvintes não tenham conhecimento dos contextos sócio-culturais em que essas músicas foram produzidas, os quais sempre acompanham as gravações etnográficas através de notas explicativas, fazendo com que as informações sobre essas

músicas se percam através dos filtros nos quais elas chegam até os ouvintes. Filtros esses que podem ser inclusive transmissões de programas de rádio gravados por esses indivíduos e lançados oficialmente algumas vezes sem nenhuma menção ao artista e sem nenhuma preocupação com direitos autorais, tendo em vista que essas são gravações comerciais já lançadas localmente. É o caso da gravadora estadunidense *Sublime Frequencies*, que segundo o autor vem da tradição underground das décadas de 1980 e 1990, das mídias de cassete distorcidas, transpondo essa estética dos cassetes e sua circulação no meio alternativo para o universo da *World Music*.

A pergunta posta por Novak como uma das questões investigadas por ele nesse texto, de “como as economias informais de redistribuição, especialmente as circulações on-line, influenciaram as representações contemporâneas das culturas musicais locais?” (2011, p.617) é respondida pelo autor de forma negativa em relação à distribuição online de músicas, demonstrando, de acordo com sua perspectiva, que essas novas formas de distribuição somadas à falta de informação sobre essas músicas e seus contextos sócio-históricos auxiliam na manutenção de representações exotizantes dos grupos representados e de suas culturas. Porém, as afirmações feitas por Novak podem ser aplicadas especificamente ao caso de estudo da gravadora estadunidense *Sublime Frequencies* e a visão sobre o universo da música dos seus três sócios. Por mais que diversos outros selos venham a apresentar também representações um tanto problemáticas das culturas musicais que afirmam “resgatar”, não podemos generalizar essa visão em um universo cada vez mais expandido de selos musicais de diversas partes do globo.

Carol Muller (2002) afirma que a composição pode ser compreendida como um mecanismo de arquivo, uma memória, uma representação histórico-social de valores de determinados indivíduos ou grupos. Entretanto, como pontua Ivana Marková (2007), as representações podem ser seletivas, visto que elas são estruturadas a partir de dinâmicas de memória e esquecimento. De acordo com Caroline Howarth (2011) essas dinâmicas têm significados que não são acessíveis a outras pessoas fora daquela cultura, fazendo com que sejam atribuídos a elas outros significados, fora do contexto em que foram originalmente concebidos. Assim, quando a música é retirada do seu contexto, restando apenas o som, a experiência de assimilação dessa música se torna problemática, pois segundo Ladislav Holy, “contexto é a moldura que envolve o fenômeno que tentamos entender e que fornece recursos para sua interpretação apropriada.” (HOLY, 1999, p. 49).

A circulação da música na esfera digital muitas vezes é bastante desconectada de informações referentes aos artistas, seus locais de origem e os contextos sócio-históricos de suas produções, dependendo, evidentemente, das fontes de onde essas músicas são retiradas. Por outro lado, a circulação digital também dá a possibilidade de visibilizar artistas que nunca tiveram suas músicas ouvidas fora dos circuitos onde foram produzidas nem as suas histórias contadas; dá uma possibilidade de alcance a músicas não-hegemônicas nunca antes imaginada, e abre também a possibilidade, como já demonstrei mais acima, de que aos poucos as pessoas tenham curiosidade e redes venham se formando em busca de acessar e tornar acessíveis essas informações. Jamile Borges da Silva (2012), ao analisar os museus digitais, afirma que estes têm exercido um papel importante na preservação digital da memória, e que as redes digitais, sendo ambientes sociais, acabam gerando novas dinâmicas na disputa pelas memórias. Isso de certa forma condiz com uma das preocupações presentes no texto de Boima Tucker sobre que tipos de memórias musicais estão sendo preservadas e com que motivos. Além disso, uma problemática muito presente nas discussões sobre esse tema são os discursos que são apresentados sobre África à medida que alguns discos aparecem nos mercados, por conta de alguns donos de selos fonográficos que não tem a preocupação que vários dos indivíduos apontados aqui até agora tem quanto à memória dessas músicas e dos artistas, e do modo como esses serão representados para seu potencial público consumidor.

O colecionador inglês Duncan Brooker lançou em 2001 pelo seu selo Kona Records, uma compilação intitulada “Afro-Rock Volume 1”, com o subtítulo “uma coleção de Afro-Beat raros e inéditos extraídos de todo o continente<sup>7</sup>”. É interessante a presença da palavra “extraídos” no subtítulo, pois ela denota o sentido de tirar algo à força. Em uma matéria publicada no jornal *The Guardian* em junho de 2001, de autoria do próprio Brooker e intitulada “O homem que salvou o funk africano<sup>8</sup>”, podemos compreender porque o termo é utilizado no subtítulo do disco:

Lembro-me de procurar um lugar para ficar em Dar es Salaam na Tanzânia e ir dar uma olhada em um quarto de hotel. Era barato mas não agradável e eu não estava seguro de pegá-lo. Então vi que havia uma pilha de discos, cobertos em centímetros de poeira, empilhados no guarda-roupa. Eles eram uma mistura estranha, algumas trilhas sonoras indianas junto com registros africanos. Então eu peguei o

---

<sup>7</sup> Traduzido por mim do original: A collection of rare and unreleased Afro-Beat quarried from across the continent.

<sup>8</sup> Traduzido por mim do original: The man Who saved African funk.

quarto e, quando saí, peguei alguns dos discos comigo. Eu não acho que alguém sentiu falta deles<sup>9</sup>.

Ou seja, para ele, o fato daqueles discos estarem “esquecidos” dentro de um guarda roupa daria o direito a ele de “extraí-los” para então salvá-los do “esquecimento”. Ainda na mesma matéria ele aborda outra questão problemática sob o relançamento dos discos e o processo de direitos autorais:

No início, eu pensei em piratear a música. Eu poderia simplesmente lançá-la e a maioria dos artistas nunca descobriria. Eu comecei a olhar bem, então mudei de ideia. Em parte, percebi que vender esta música na África seria impossível porque os africanos não queriam isso [...] E em parte foi porque eu estava começando a descobrir sobre a pobreza na qual a maioria dos músicos estavam vivendo. Se eu pudesse obter a música aqui e levar as pessoas a comprá-la, eu poderia enviar o dinheiro para a África e eles poderiam fazer o que eles quisessem com ele. Com sorte, isso faria com que estes músicos trabalhem novamente e encorajassem novos jovens músicos. A maioria das pessoas que estão nesse álbum não possuem nem mais instrumentos próprios. (BROOKER, 2001, tradução minha)<sup>10</sup>.

Brooker tenta repassar aí uma visão altruísta de si, como se ao decidir licenciar as músicas ele estivesse fazendo um grande favor aos detentores dos direitos, quando ele teria a possibilidade de lançar essas gravações sem que eles nem mesmo viessem a descobrir. Ele ainda chega a dizer na matéria que “Foi uma progressão natural querer juntar uma compilação: se eu não o fizesse, parecia claro que ninguém mais o faria, e a música ficaria perdida<sup>11</sup>”, ou seja, ele seria o responsável por “salvar” a música e ainda “salvar” os artistas, já que, segundo ele, “os africanos não queriam isso”. Esse tipo de

---

<sup>9</sup> Entrevista com Duncan Brooker no jornal *The Guardian*, sob o título: The man who saved African funk. Publicada em: julho de 2001. Traduzido por mim do original: “I remember looking for somewhere to stay in Dar es Salaam in Tanzania and going to check out a hotel room. It was cheap but not nice and I wasn't sure whether to take it. Then I saw there was a pile of records, covered in inches of dust, stacked on the wardrobe. They were an odd mixture, some Indian soundtracks together with African records. So I took the room and, when I left, I took some of the records with me. I don't think anyone missed them.” Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2001/jul/27/artsfeatures>>. Acesso em: 18 set 2015.

<sup>10</sup> Entrevista com Duncan Brooker no jornal *The Guardian*, sob o título: The man who saved African funk. Publicada em: julho de 2001. Traduzido por mim do original: “In the early days, I thought about bootlegging the music. I could just put it out and most of the artists would never find out. I began to look into it, then changed my mind. Partly, I realised that selling this music in Africa would be impossible because Africans don't want it.[...] And partly it was because I was beginning to find out about the poverty most of the musicians were living in. If I could get the music over here and get people to buy it, I could get the money sent back to Africa and they could do what they liked with it. Hopefully, it would get these musicians working again and encourage new young musicians. Most of the people who are on the album don't even own instruments any more.” Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2001/jul/27/artsfeatures>>. Acesso em: 18 set. 2015.

<sup>11</sup> Entrevista com Duncan Brooker no jornal *The Guardian*, sob o título: The man who saved African funk. Publicada em: julho de 2001. Traduzido por mim do original: “It was a natural progression to want to put a compilation together: if I didn't do it, it seemed clear that nobody else would, and the music would be lost.”. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2001/jul/27/artsfeatures>>. Acesso em: 18 set. 2015.

representação, embora de uns anos para cá não seja mais tão comumente reproduzida, faz parte de um processo histórico que infelizmente marcou uma longa linhagem de colecionadores de objetos africanos, ocasionando que esse tipo de representação de “exploradores” ainda marcasse textos como o de Boima Tucker, não fazendo jus obviamente ao tipo de comparação entre diferentes colecionadores apontados no mapa que ele utilizou para ilustrar seu texto.

Segundo Lari Aaltonen (2016), reforçando a tese apresentada por David Novak, em um estudo sobre textos de encartes em discos do que ele denomina como *World Music* relançados nos últimos anos, muitos dos editores que escrevem os textos dos desses tipos de discos descrevem as músicas contidas neles como tesouros perdidos, e que à medida que os colecionadores “descobrem” essas músicas e realizam os seus relançamentos em coletâneas, eles fazem com que essas músicas não sejam “esquecidas”. A esse processo de exotização dessas sonoridades e suas “descobertas” ele denomina de narrativa do “explorador”. Essa perspectiva, segundo o autor, estabelece uma prerrogativa de que essas músicas teriam sido “esquecidas” nos países em que foram criadas e que, se não fossem pelos mediadores ocidentais “descobrimo” essas músicas, ninguém teria a oportunidade de escutá-las.

Esse tipo de pensamento analisado por Alltonen (2016) supõe um ideal de que ao esquecerem essas músicas, os grupos dos quais elas são provenientes estariam relegando as suas memórias, ignorando o seu passado. Porém, esse tipo de ideal não prevê dois elementos essenciais dessa prerrogativa. Primeiro, de que os fenômenos culturais são sujeitos à temporalidade, aos elementos sócio-históricos que convergem para que eles existam e que, portanto, podem convergir também para o seu esvaecimento. E isso não quer dizer necessariamente que haja um desaparecimento. Vários músicos que tiveram o seu auge nas décadas de 1960 e 1970 ainda continuam na ativa, às sombras dos holofotes da mídia reproduzindo ou reinventando aquelas sonoridades com que fizeram sucesso, ou mesmo produzindo novos sons e adaptando-se às demandas da indústria. Segundo, a ideia de “descoberta” dessas sonoridades pelo ocidente também não prevê que a atenção do ocidente às sonoridades que muitas vezes foram tocadas à exaustão em seus locais de origem seja muito tardia.

Porém, muito mais do que os editores dos discos que Lari Alltonen (2016) aponta como responsáveis, a meu ver existe uma tendência muito grande por parte da imprensa em contemplar elementos considerados “exóticos”, por acreditarem que esse tipo de manchete chama mais atenção. Porém, a que custo vale a pena enfatizar fatores

que provocam um sentimento de estranheza perante o outro, quando esses elementos podem na verdade provocar uma inferiorização desse outro? O colecionador indiano Vik Sohonie, dono do selo Ostinato Records, publicou em sua página pessoal do Facebook uma entrevista feita com ele pela *BBC* intitulada “Descobrimo a herança musical perdida do Sudão<sup>12</sup>” sobre uma compilação de música sudanesa que estava lançando. Um pouco depois dele fazer a postagem, um outro colecionador, o estadunidense Brian Shimkovitz, fundador do blog e selo *Awesome Tapes From Africa*, iniciou a seguinte discussão:

Brian Shimkovitz - Mas por que é sempre "perdido" / "descoberto" quando os pubs britânicos cobrem essas coisas? O complexo colonial ainda corre fundo na mente eu acho? Bom trabalho, como sempre Vik.

Vik Sohonie - Eu sei... sempre. Assim como segue, na entrevista eu falo explicitamente sobre como ainda é amado em toda a África, portanto não perdido, e como a música nunca foi proibida, apenas censurada. Estereótipos ainda funcionam melhor para manchetes, eu acho.

Vik Sohonie - E obrigado!

Brian Shimkovitz - Sim, minha parceira é jornalista e ela diz que a pessoa que escreve a manchete raramente é a autora da história<sup>13</sup>.

A crítica feita por Shimkovitz é um reflexo de várias outras matérias existentes na imprensa com o mesmo tipo de teor, como chegou a ocorrer com o próprio, em uma matéria publicada pelo jornal londrino *The Guardian*, em outubro de 2011, com o título “Awesome Tapes... a caça ao tesouro musical perdido da África”. O próprio tom da matéria traz representações bem extravagantes da música sobre a qual Shimkovitz fala, mas o choque maior provavelmente é com a foto que abre a matéria, uma imagem retirada do banco de imagens da *Corbis* a qual mostra um açougue em um mercado público na Tunísia na qual podemos ver no fundo, entre os vários cortes de carne, uma série de fitas cassetes expostas na parede:

---

<sup>12</sup> Uncovering Sudan's lost music heritage. *BBC*, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p06kv46c>>. Acesso em: 11 set. 2018.

<sup>13</sup> Comentários em uma postagem no Facebook na página de Vik Sohonie, publicados em 11 de setembro de 2018. Traduzido por mim do original: “Brian Shimkovitz - But why is it always “lost” / “discovered” when British pubs cover this stuff? Colonial complex still runs deep in the mind I guess? Nice work, as always vik. Vik Sohonie - I know.. always. Just how it goes, in the interview I explicitly talk about how it’s still loved across Africa, thus not lost, and how music was never banned or forbidden, just censored. Stereotypes still work best for headlines I guess. Vik Sohonie - And thanks! Brian Shimkovitz - Yes, my partner is a journalist and she says the person who writes the headline is rarely the story’s author.” Disponível em: <[https://www.facebook.com/vik.sohonie/posts/10104463290197479?\\_\\_tn\\_\\_=R](https://www.facebook.com/vik.sohonie/posts/10104463290197479?__tn__=R>)>. Acesso em: 11 set. 2018.



## **Awesome Tapes ... the hunt for Africa's lost treasure trove of music**

Brian Shimkovitz launched his blog in 2006, to share the great music on cassettes he'd uncovered on his travels. Now he's launching his own record label Listen to an Awesome Tapes from Africa mix below

**Caspar Llewellyn Smith**

Sun 2 Oct 2011 00.04 BST

Figura 2: Capa da matéria "Awesome Tapes ... the hunt for Africa's lost treasure trove of music", publicada por Caspar Llewellyn Smith no The Guardian em 2 de outubro de 2011. Autor da foto: Guenter Rossenbach. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2011/oct/02/awesome-tapes-from-africa-label>>. Acesso em: 23 set 2015.

O que incomoda na escolha da imagem para ilustrar a matéria é que ela não está diretamente relacionada à matéria. Sim, com a diminuição do mercado de fitas cassetes e o fim das lojas que comercializavam esse tipo de produto, vários espaços hoje servem para a comercialização desse tipo de produto, misturado com outros que não tem nenhuma relação, como é o caso do açougue da foto. Porém, como já vislumbrei nas imagens feitas por diversos outros fotógrafos e colecionadores, os locais onde esse tipo de música é encontrado realmente são diversos, mas por que propor então o uso de uma imagem que perpetua um imaginário de exotismo em relação a essas músicas? Por que não é possível propor um outro tipo de representação que fuja desse lugar do exótico? Por que fazer com que culturas historicamente subjugadas e exploradas continuem

presas a esse mesmo tipo de relação? Algumas respostas vêm à minha mente. Pode ser por um consentimento desses indivíduos com esse tipo de representação, por concordarem com esses ideais de um lugar submisso dos africanos ou mesmo por uma preguiça em tentar propor algo diferente, visto que esse lugar comum do exótico de certo modo ainda é aceito. De todo modo, através do esforço de diversos indivíduos, entre eles diversos dos colecionadores aqui citados, o tom mais inflexível desse tipo de discurso tem se atenuado gradativamente.

### **Considerações finais**

Por mais que muitas das representações de África ainda sejam influenciadas pelos discursos coloniais estabelecidos historicamente, como afirma Valentin-Yves Mudimbe (2013), uma maior democratização no acesso à informação através da internet junto também a uma maior conscientização através/a partir das ciências humanas, tem feito com que os textos escritos por autoras(es) africanas(os) venham sendo mais acessados, permitindo representações mais endógenas sobre os temas relacionados a África. Além disso, através dos espaços alcançados pelos selos fonográficos, alguns dos músicos que tem seus discos como objetos de relançamentos nos mercados europeus e estadunidenses têm aos poucos conquistado a oportunidade de narrarem suas próprias histórias.

Além disso, existe hoje um cuidado discursivo quem vem se demonstrando mais aparente à medida que diversos contextos e palavras vão ganhando novas conotações, ou em que se vão pesquisando e problematizando os seus sentidos originais. É um processo de conscientização que exige uma maior cautela ao se abordarem certos temas, ainda mais quando se tratam de projetos de memória de grupos historicamente marginalizados, sob os quais vem se constituindo novos olhares e sob os quais vem se tentando estabelecer uma priorização do ponto de vista do *ethnic insider* como assinala Roseline Achieng (2011), visando uma reorientação epistemológica a partir de dentro.

Porém, mesmo através dessas progressivas mudanças, ainda nos falta realizarmos questionamentos mais profundos para tentarmos compreender, como indaga Leopoldo Ivan Bargna: “O quanto de África está inserido na internet e quão relevante são os africanos na contribuição para a imagem e representação dos seus próprios países?” (BARGNA, 2012).

## BIBLIOGRAFIA

AALTONEN, Lari. Crate-Digging Columbus and Vinyl Vespucci. Exoticism in World Music Vinyl Collections. In: MACHART, Regis; DERVIN, Fred; GAO, Minghui. *Intercultural Masquerade*. New Orientalism, New Occidentalism, Old Exoticism. New York: Higher Education Press, 2016.

ACHEBE, Chinua. An Image of Africa. In. *Research in African Literatures*, Vol. 9, No. 1. Indiana: Indiana University Press, 1978. pp. 1-15

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. London: Routledge, 2003.

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.

BARGNA, Leopoldo Ivan. Africa, scattered in the web and contained in a notebook. In. NAGUELOVA, K.; NJAMI, S. *AtWork – Notebook Collection*. Milão: Fondazione Lettera 27, 2012.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John. Etnografia e imaginação histórica. Tradução de Iracema Dulley e Olívia Janequine. In. *Revista Proa*, nº02, vol.01, 2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>. Acesso em: 15 set 2018.

COOLEY, Timothy J.; MEIZEL, Katherine; SYED, Nasir - Virtual Fieldwork: Three Case Studies. In: BARTZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the Field - New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 2008.

DIAWARA, Mantia. *In Search of Africa*. London: Harvard University Press, 2000.

FURTADO, Claudio. O continente africano e a produção africana do conhecimento. In. *Revista Latino-Americana de Estudos Avançados*, v.1, n.1, p. 118–137, 2016.

GARCIA, Angela Cora et al. Ethnographic Approaches to the Internet and Computer-Mediated Communication. In. *Journal of Contemporary Ethnography*, Volume 38, Number 1, 2009.

GARDNER, Abigail; MOOREY, Gerard. Raiders of the lost Archives. In. *Popular Communication - Taylor & Francis Online*. Vol 14 No 3. Routledge, 2016. p.169-177.

HALLET, Ronald E.; BARBER, Kristen. Ethnographic Research in a Cyber Era. In. *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 43(3), 2014. p.306-330.

HANNERZ, Ulf. Studying Down, Up, Sideways, Through, Backwards, Forwards, Away and at Home: Reflections on the Field Worries of an Expansive Discipline. In. COLEMAN, Simon; COLLINS, Peter (org). *Locating the field : space, place and context in anthropology*. New York: Berg, 2006. p.23-41.

HINE, Christine. *Virtual Ethnography*. London: SAGE Publications, 2001.

- HOLY, Ladislav. Contextualisation and Paradigm Shifts. In. DILLEY, Roy. *The Problem of Context*. Oxford: Berghahn Books, 1999. p.47-60.
- HOUNTONDJI, Paulin J. Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. In. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80,2008. p.149-160
- KOMINKO, Maja. *From Dust to Digital*. Ten Years of the Endangered Archives Programme. Cambridge: Open Book Publishers, 2015.
- LYSLOFF, René T. A.; JR. Leslie C. Gay. Introduction: Ethnomusicology in the Twenty-first Century. In. LYSLOFF, René T. A. Lysloff , JR. Leslie C. Gay (Eds). *Music and technoculture*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.
- MACHART, Regis; DERVIN, Fred; GAO, Minghui. *Intercultural Masquerade*. New Orientalism, New Occidentalism, Old Exoticism. New York: Higher Education Press, 2016.
- MARCUS, George. Ethnography In-Off World System - The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24, 1995. p.95-117
- MARCUS, George. Problemas contemporâneos da etnografia no sistema mundial moderno. In. CLIFFORD, James; MARCUS, George. *A escrita da cultura – poética e política da etnografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016. p.237-170.
- MOIST, Kevin M.; BANASH, David. *Contemporary Collecting - Objects, Practices, and the Fate of Things*. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.
- MUDIMBE, Valentin-Yves. *A invenção de África*. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Mangualde: Edições Pedagogo, 2013.
- MURTHY, Dhiraj. Emergent Digital Ethnographic Methods for Social Research. In. HESSE-BIBER, Sharlene Nagy (Ed.). *The Handbook of Emergent Technologies in Social Research*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 158-179.
- MURTHY, Dhiraj. Muslim punk music online: piety and protest in the digital age. In SALHI, Kamal.(Ed.). *Music, Culture and Identity in the Muslim World: Performance, Politics and Piety*. London & New York: Routledg, 2014. p.162-179.
- NDLOVU-GASHENU, Sabelo. *Empire, global coloniality and African subjectivity*. New York: Berghahn Books, 2013.
- NOVAK, David. The Sublime Frequencies of New Old Media. In: *Public Culture* 23, no. 3, 2011. p.603-634.
- PALMBERG, Mai. *Same and Other*. Negotiating African Identity in Cultural Production. Stockholm: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

PEUKERT, Alexander. The Colonial Legacy of the International Copyright System. In. DIAWARA, Mamadou, ROSCHENTHALER, Ute. *Staging the Immaterial. Rights, Style and Performance in Sub-Saharan Africa*, Oxford: Sean Kingston, 2012.

RANGER, Terence. The invention of tradition in colonial Africa. In. HOBBSAWM, Eric John; RANGER, Terence (Eds) O. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SALM, Steven J. Globalization and West African Music. In. *History Compass* Vol. 8 No 12. 2010. p. 1328–1339.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: UBU Editora, 2017.