



Diasporizando a Tradição: Griots e Estudiosos no Atlântico Negro¹

Hauke Dorsch²

Tradução: Hasani Elioterio dos Santos³

Resumo: Esta contribuição segue três gerações de músicos da África Ocidental de famílias griots ao longo de suas viagens pelo Atlântico e conecta suas trajetórias com debates acadêmicos na área dos estudos da diáspora africana. Argumentando que ambos, os debates acadêmicos e as viagens dos griots, refletem tendências sociais e culturais mais amplas, este artigo mostrará como griots e griotes usam suas afirmações sobre tradição como um capital cultural vis-à-vis suas audiências diaspóricas e como crescer na diáspora pode também levar a mudanças dos papéis de gênero dentro da tradição griot.

1 Este artigo baseia-se em pesquisas sobre o papel dos griots na diáspora africana. Os dados foram coletados por meio de observação participante e entrevistas na Alemanha (1998-2003), Estados Unidos (agosto-setembro 1999), na Gâmbia e no Senegal no período de outubro-dezembro de 1999, em junho-julho de 2000, e novamente no período de março-abril de 2019. Entretanto, as discussões sobre essas questões têm continuado com muitos griots que nas últimas décadas decidiram se estabelecer na Europa – ou simplesmente via Facebook. O financiamento para esta pesquisa foi fornecido pela Fundação Heinrich Böll, a Universidade de Hamburgo e a Fundação Mariann Steegmann. Gostaria de agradecer aos muitos griots, músicos, organizadores, plateias, colegas e outros que dedicaram seu tempo conversando comigo. Uma versão anterior deste texto (Dorsch, 2013) foi atualizada para aprofundar alguns desenvolvimentos dos últimos anos.

2 Institut für Ethnologie und Afrikastudien, Ifeas e African Studies da Universidade Johannes Gutenberg de Mainz – Alemanha - dorschh@uni-mainz.de

3 Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – São Carlos – Brasil- hasanisantos@gmail.com

Colaborou com a tradução e revisão deste texto: Andreas Hofbauer - Departamento de Sociologia e Antropologia e ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) – Marília – Brasil - andreas.hofbauer@uol.com.br

Palavras-chave: Música africana; griots; mudança de papéis de gênero; mandinka; teorias da diáspora africana.

Diasporizing Tradition: Griots and Scholars in the Black Atlantic

Abstract: *This contribution follows three generations of West African musicians from griot families throughout their travels across the Atlantic, connecting their trajectories with academic debates in the field of African Diaspora studies. Arguing that both academic debates and griots' travel reflect broader social and cultural trends, this article will show how griots and griotes use their claims about tradition as a cultural capital vis-à-vis their diasporic audiences and how to grow in the diaspora can also lead to changes in gender roles within the griot tradition.*

Keywords: *African music; griots; changing gender roles; Mandinka; theories of the African diaspora.*

Em 1999, quando fiz uma pesquisa sobre os músicos da África Ocidental e seu papel para a diáspora africana, assisti a alguns concertos na Gâmbia, em que vi uma jovem mulher tocando o alaúde-harpa chamado kora. Esta cena foi bastante surpreendente, já que a respectiva literatura dizia que exclusivamente homens de um determinado grupo de músicos hereditários, chamados jali ou griots, eram autorizados a tocar este instrumento. Fiquei ainda mais surpreso quando entrevistei Siffai Jobarteh, a música supracitada, e seu pai, que a havia ensinado a tocar, indagando-os sobre o fato de ela tocar o kora. Ambos negaram que ela tivesse tocado, ou mais precisamente, que ela “realmente” tocou. Eles disseram que ela apenas dedilhava o instrumento para ajustar o som. Assim, a norma não foi questionada, as mulheres simplesmente não tocavam o kora. Na época, eu não discuti profundamente esta questão (Dorsch, 2006a: 38), dado que meu foco eram os griots e a diáspora – e as mulheres não se apresentavam como tocadoras de kora na diáspora. A maioria dos griots, que tocavam kora no Norte Global, eram homens. Eu não podia saber então que vinte anos depois esta mesma questão se tornaria um exemplo central para o papel decisivo que uma tocadora de kora, uma griote da diáspora africana, desempenharia com relação a esta antiga tradição; e que este exemplo abriria um novo capítulo sobre o papel dos griots na diáspora e sobre o impacto da diáspora na África Ocidental.

Seguindo alguns autores que enfatizaram a importância simbólica dos griots na diáspora (Dorsch, 2006a; Ebron, 2002; Hale, 1998), vou utilizar os griots como meu exemplo para atores e símbolos centrais na diáspora africana.

De várias formas, griots e griotes podem ser descritos(as) como “diasporistas” [*diasporists*] segundo o entendimento de Tölölyan (1996: 14) do termo (Dorsch, 2005). Griots e griotes – homens e mulheres – não são apenas músicos, mas também artesãos(ãs) [*artisans*] da comunicação. São artistas [*entertainers*] que contam histórias, cantam e têm o privilégio de tocar certos instrumentos musicais como a harpa-alaúde chamada kora. No entanto, durante as últimas décadas, griots e griotes estenderam seus repertórios de instrumentos musicais e estilos incorporando influências globais da música pop. Eles são mediadores em disputas, mestres de certas cerimônias e conselheiros cujos conselhos são amplamente respeitados. Suas origens podem ser encontradas nas sociedades hierárquicas dos impérios da África Ocidental no século X. Griots consagravam e – por meio de considerações genealógicas – legitimavam as famílias governantes destes impérios. Eles também tinham o privilégio de criticar os governantes em público. Hoje, esse papel ainda persiste, e políticos da África Ocidental os estimam, os temem e os usam para campanhas eleitorais devido às suas extraordinárias habilidades retóricas. Como profissionais responsáveis pela história, eles relembram o povo de sua ancestralidade, de eventos, lugares, migrações e valores tradicionais, os quais foram importantes para formar a identidade coletiva. Como conselheiros, eles foram – e ainda são hoje em dia – intermediários entre diferentes impérios, clãs e grupos étnicos. Como “mestres da palavra” eles agem com tradutores, circulando entre diferentes línguas locais (Dorsch, 2006a; Hale, 1998).

Os griots têm uma conexão próxima e complementar com seus patronos. Estes eram tradicionalmente guerreiros nobres, estudiosos, mais tarde também de famílias de comerciantes. Atualmente qualquer pessoa rica pode servir como patrono. Séculos atrás, os griots ficavam nas cortes ou nos “conjuntos de casas” [*compounds*] dos nobres. A palavra *mandinka*⁴ para patrono, *jiaatiyo*, significa, no fundo, “anfitrião”. No entanto, hoje em dia os griots possuem seus próprios *compounds* e viajam até seus vários patronos para se apresentarem por lá. Nas sociedades em que a tradição foi mantida viva por meio da oralidade, as pessoas estavam (e algumas continuam estando bem cientes) de que seus atos só seriam lembrados pela e na tradição oral, o que significa principalmente que seriam recordados pelas e nas músicas e canções dos griots. Desse modo, cantar louvores não é apenas bajulação; estas cantigas conectam o indivíduo com seu passado, com a interminável linha dos ancestrais e impérios há muito tempo

4 Os nomes *mandinka*, *mandinga*, *manding* e *malinke* se referem a um povo na África Ocidental que se entende como descendente do antigo Império do Mali [N.T.].

desaparecidos. As músicas podem ajudar a lembrar seu nome durante muitas gerações futuras, se você se conformar com as normas tradicionais ou realizar alguns feitos extraordinários. Isso é especialmente importante para migrantes, cujas experiências familiares são completamente desconhecidas e podem não fazer nenhum sentido em seu novo ambiente. Portanto, o griot legitima o nobre usando seu capital cultural, e esse capital cultural frequentemente é convertido em capital econômico, pois o nobre vai doar algum dinheiro ou algum outro presente ao griot. Entretanto, a pessoa louvada também ganha uma vantagem adicional, tendo em vista que ele ou ela assumirá o capital simbólico de um nobre honrado. Essa relação social entre o griot e o nobre ajudou a estabelecer o papel dos griots na diáspora. O capital cultural do griot e da griote, no entanto, é sua sabedoria sobre a história, a genealogia, os ditos, as charadas, as músicas, os poemas – ou seja, a tradição em geral. Na medida em que ele ou ela tem o conhecimento final de como interpretar corretamente a história, ele ou ela incorpora a tradição.

Para entender o papel atual dos griots na diáspora, ou de uma forma mais geral, em um contexto globalizado, nós precisamos mergulhar na história saeliana da África Ocidental, pois as principais características da instituição dos griots se desenvolveram entre os séculos X e XIII. Os impérios de Gana (ou Wagadu), Mali (ou Manden), Songhoy (ou Sonrai) e entidades políticas menores que se desenvolveram após o declínio de um desses impérios, cresceram e caíram subsequentemente desde o século X até o período colonial. Baseados em grande parte nas forças unificadoras oferecidas pela introdução do Islã, esses impérios viveram das rotas comerciais trans-saariana e trans-saeliana, e cada vez mais da escravidão trans-Atlântica. De acordo com as tradições griots, a instituição dos griots já se desenvolveu no Império de Gana no século X e se espalhou primeiramente para entidades políticas dependentes, depois para outros impérios (Dieterlen e Sylla, 1992; Dorsch, 2006a; Hale, 1998).

Os estudos sobre o papel dos griots na diáspora africana não têm focado suficientemente na dimensão histórica. Desde a existência dos impérios saelianos, os griots serviram como diasporistas. Devido à expansão, mas também ao declínio de um desses impérios, grande parte de suas respectivas populações se espalharam por toda a África Ocidental. Essa população manteve alguma memória de sua respectiva terra natal e, portanto, podia ser vista como diásporas. Griots guardavam a tradição de cada império e de sua elite dirigente e a transmitia aos respectivos impérios que foram emergindo (Dorsch, 2006a: 80). Portanto, já no período pré-colonial os griots serviam como um elo entre diferentes impérios, diásporas e localidades, evocando e representando um passado glorioso. Como

mostrarei ao exemplo de três gerações de griots viajantes de Gâmbia, esse papel, servindo como um elo [*link*] com uma terra natal [*homeland*] ancestral, teve continuação nos períodos coloniais e pós-coloniais. Griots ligariam agora diferentes níveis da “diáspora africana”, ou seja, as “antigas” e as “novas” diásporas, a primeira baseada principalmente no tráfico de escravos transatlântico e a segunda nas migrações pós-coloniais para os antigos centros coloniais e cada vez mais outros destinos do Norte global.

Tentarei não apenas olhar para essas três gerações de viajantes tocadores de kora, mas também discutir as diferentes abordagens acadêmicas contemporâneas sobre a diáspora africana. Seguindo o pensamento de Yelvington (2006), eu terei de reduzir as complexidades desse discurso acadêmico a três paradigmas de teorização da diáspora africana, as quais serão relacionadas com cada uma dessas gerações: a primeira fase pode ser caracterizada por sua abordagem essencialista da Négritude e por um conceito reificado de cultura. Nesta perspectiva, a cultura foi considerada como algo transportado pelo Atlântico e “guardado” em africanismos. Nesta abordagem “contribucionista”, era dado um enfoque histórico no que os negros levaram ao Novo Mundo e na questão de como essas contribuições ajudariam a argumentar contra as perspectivas racistas que negavam os feitos e as conquistas desta população. Este tipo de questionamento está presente, p.ex., no conhecido debate Herskovits-Frazer (ver Yelvington, 2006: 09). A segunda fase colocou o foco sobre a identidade e indagou sobre a relação dialética entre a terra natal e a diáspora. Seu “tropa-principal” foi a criouliização e provavelmente sua publicação mais influente foi *The Black Atlantic* (1993) de Paul Gilroy. Para o novo século, Yelvington (2006) identifica – ou melhor, estabelece – uma terceira fase de abordagens acadêmicas (e especificamente antropológicas) que o autor chama de “dialógica”. Inspirados principalmente pela perspectiva dialógica de Matory sobre o Atlântico Negro, esses trabalhos recentes incluem reflexões sobre o papel dos estudiosos na construção de um campo (o da “diáspora”), mas curiosamente surgiram, neste campo, poucas as publicações de caráter explicitamente dialógicas [*explicitly dialogic publications*]⁵ (Yelvington, 2006: 23ss.; Matory, 2006: 164ss.). Este artigo tem como objetivo contribuir para essa fase, tentando por as viagens dos griot em diálogo com o pensamento de estudiosos sobre a diáspora africana. Concluirei argumentando que devido a mudanças da tradição na terra natal [*homeland*], a diáspora abriu um novo capítulo no diálogo entre *homeland*.

5 Os trabalhos de Rasolofondraosolo e Meinhof (2003) e Meinhof e Rasolofondraosolo (2005) sobre músicas malgaxes seriam um bom exemplo.

I. À procura da Essência Perdida: África como Sião

A imagem do griot como símbolo da conexão de africanos(as) na diáspora e sua terra natal havia viajado para a Europa e as Américas já na década de 1910, quando um grupo de escritores e historiadores do Haiti se autodenominou griots. Duas décadas depois, autores do movimento *Négritude*, como Damas, Césaire e Senghor em Paris, usaram a imagem do griot em seus poemas (Damas, 1960; Senghor, 1969: 162; Thiers-Thiam, 2004: 57). Com a independência da Guiné em 1958 e a criação de uma Orquestra Nacional pelo governo local, os griots logo estariam viajando pelo mundo representando as novas nações africanas. Os representantes da primeira geração de griots viajantes, aos quais vou me referir, são dois músicos de kora gambianos, Alhadj Bai Konte (também chamado de Konteh) e Amadou Bansang Jobarteh (também chamado de Jobate e Diabaté). Tenho de confiar principalmente em entrevistas com interlocutores da geração de seus filhos, pois Bai Konte já era falecido quando visitei a Gâmbia pela primeira vez e tive apenas uma oportunidade de entrevistar Amadou Jobarteh antes de sua morte em 2001. Entretanto, esses dados são suficientes para nos fornecer algumas informações sobre suas trajetórias.

Ambos viajaram primeiramente na região, ou seja, na Gâmbia e no sul do Senegal e na Guiné-Bissau, visitando seus patronos. Ambos também tinham sido convidados a visitar o Reino Unido, a antiga “pátria colonial” [*colonial ‘motherland’*] (Na realidade Bai Konte pode ter visitado a Grã-Bretanha durante o período colonial, a cronologia não está totalmente esclarecida). Assim, o raio de viagens dessa geração se estendeu cada vez mais, iniciando-se no final do período colonial, quando os griots viajavam ao longo das redes que seus antepassados haviam estabelecido com os patronos locais nas áreas de falantes de mandinka da Gâmbia, do Senegal e da Guiné-Bissau. Após a independência e o estabelecimento da *Commonwealth*, esses circuitos [*tours*] alcançaram a metrópole, local em que eles se apresentavam para a Rainha e para as comunidades da África Ocidental que lentamente se estabeleciam na Grã-Bretanha. O mesmo desenvolvimento podia ser observado na França, onde os griots tinham sido convidados pelas comunidades de imigrantes africanos a se apresentarem principalmente em Paris (Manchuelle, 1997).

As metrópoles coloniais serviam como centro diaspórico para as primeiras gerações de migrantes da África Ocidental, e também para as primeiras gerações de griots que viajavam internacionalmente, à medida que eles seguiam as trajetórias dos migrantes. A metrópole era o centro do aprendizado diaspórico, de autorrepresentação e de debates sobre o caráter da diáspora. Quando os

autores africanos ocidentais e os antilhanos Léopold S. Senghor, Aimé Césaire e Léon-Gontran Damas desenvolveram o conceito de Négritude em Paris, pretendia-se uma versão poética do pan-africanismo que estabelecesse uma base cultural humanista para conectar os movimentos negros pelo Atlântico. Alguns intelectuais africanos, no entanto, viam a Négritude como um projeto principalmente francófono – unindo as antigas colônias francesas da África Central e Ocidental, Madagascar e as Antilhas. A famosa frase de Wole Soyinka “um tigre não proclama sua tigridade, ele ataca” era dirigida ao fato de a Négritude ser muito elitista e acadêmica (Jahn, 1968: 265). Mas esse debate estabeleceu um espaço discursivo importante para o desenvolvimento de uma consciência diaspórica e pan-africanista. Somente mais tarde, Soyinka expressou seu apreço pela contribuição de Senghor ao pensamento africano e diaspórico durante o período de independência e depois, na medida em que chegou a comparar Senghor a um griot (Soyinka, 1999: 141).

No entanto, os griots “verdadeiros”, como mencionados anteriormente, viajavam transnacionalmente, expandindo ainda mais seus horizontes, cruzando o Atlântico e apresentando-se nos EUA. Amadou Jobarteh foi um artista inscrito em um programa especial junto ao Departamento de Etnomusicologia da Universidade de Washington em 1986/87⁶. Bai Konte fez várias turnês nos EUA, primeiro a convite de americanos brancos entusiastas da música e, mais tarde, nos anos 1970, fez uma turnê com seus filhos Dembo Konte e Malamini Jobarteh. Bai também ensinou americanos e europeus a tocarem kora (Hale, 1998: 266). Os convites para apresentações nos EUA ocorriam em uma época marcada pela popularização do pan-africanismo. Na década de 1970, dois fenômenos geraram um interesse sem precedentes dos EUA, e até mesmo em nível global, na África: primeiro, o enorme sucesso internacional da música reggae e, intimamente ligada a ela, a imagem dos rastafari a respeito da África como uma São idealizada; segundo, a publicação do romance e da série televisiva *Roots* (1977) e *Roots – The Next Generations* (1979), que apresentou uma perspectiva afro-americana sobre a história americana. Ela acabou sendo a série de TV de maior sucesso de sua época (Hale, 1998: 245ff; Dorsch 2006: 153ff.) e foi regrava-da em 2016. Tanto o romance quanto a série de 1979 apresentam um griot como

6 Disponível em: <<https://music.washington.edu/ethnomusicology-visiting-artists-archive>>. Acesso em: 29 jan. 2021. De acordo com a Wikipedia, Bai Konte foi o primeiro instrumentista solo de kora a se apresentar nos Estados Unidos no Newport Jazz Festival em 1973. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bai_Konte>. Acesso em: 29 jan. 2021. Mas Hale (1998: 246) e novamente o site da Universidade de Washington nos dizem de forma diferente que Jali Nyama Suso (ele também é um griot e instrumentista de kora da Gâmbia) já esteve nos EUA entre 1971 e 1973.

elo entre a África e a América. Na trama, o griot Kebba Kanji Fofana conta ao narrador, no caso a Alex Haley, sua história de família e, ao fazê-lo, conecta uma história familiar afro-americana com uma genealogia africana. Bai Konteh é o tocador de kora nessa série, o que provavelmente o levou a ser convidado diversas vezes para se apresentar nos EUA posteriormente. Ele desenvolveu uma relação com seu empresário [*manager*] de turnê, um americano branco, que se assemelhava àquela com um patrono da sociedade mandinka. Ele usou a renda obtida das turnês e das aulas de kora oferecidas aos americanos para financiar sua peregrinação para Meca. Portanto, este é um exemplo de como o interesse pela “velha” diáspora africana moldou as trajetórias dos griots viajantes.

Pode-se traçar uma genealogia da ideia de uma diáspora africana até o século XIX ou até mesmo até séculos anteriores, devido à longa tradição nos discursos intelectuais e populares sobre afro-diáspora de comparar sua própria situação com a do povo judeu, como narrada em textos bíblicos. Músicas de escravizados, *spirituals* e os escritos dos primeiros pan-africanistas, especialmente Blyden, que fizeram uso dessa comparação, são exemplos bem conhecidos. Na primeira metade do século XX essa tradição foi mantida. Marcus Garvey, como outros antes e depois, era chamado de *Black Moses*, os rastafaris falavam da dispersão de africanos na Babilônia e do desejo de um êxodo de volta ao continente africano agora chamado de Sião, e os autores da *Négritude* refletiram sobre a noção de exílio. A vida alienada em ambientes dominados por brancos, a adesão a uma religião que atendia aos interesses dos brancos fizeram emergir uma série de movimentos políticos, religiosos, econômicos e culturais negros. Essa linha de raciocínio é continuada por alguns(as) afrocentristas e rastafaris contemporâneos que afirmam que um retorno à África – não necessariamente um retorno físico, mas pelo menos espiritual – curaria aqueles(as) assombrados(as) pela memória coletiva do sofrimento (Dorsch, 2000). O romance de Haley poderia ser lido como uma versão popular desse retorno espiritual.

Estudiosos e ativistas políticos geralmente consideravam essas visões milenaristas de redenção por meio de um retorno com algum ceticismo. No entanto, a ideia de que pesquisar a história africana e afro-americana poderia servir como um meio de apoiar afro-americanos em sua luta por direitos civis tem uma longa, embora não incontestada história. Inspirado pelo antropólogo Franz Boas, o famoso ativista político, escritor, historiador e sociólogo W. E. B. Du Bois publicava textos sobre a história da África. Da mesma forma, o antropólogo Melville Herskovits, novamente apoiado por Boas, trabalhou sobre as influências africanas na cultura afro-americana, esperando que uma consciência das antigas tradições ajudaria os afro-americanos a obterem reconhecimento

na sociedade americana, uma ideia que foi severamente questionada pelo sociólogo E. Franklin Frazier (Harris, 1982a: 08; Yelvington, 2006: 09ss.). Por fim, há Zora Neale Hurston que também foi influenciada por Boas, com quem ela estudou. Ela também via seus estudos sobre a história oral, antropológica, folclórica como um meio de apoiar a comunidade afro-americana. No entanto, sua tentativa de confrontar a sociedade americana com sua história da escravidão e do tráfico de escravos [*Middle Passage*] por meio da entrevista com Cudjoe Lewis, provavelmente o último sobrevivente da escravidão, não foi bem sucedida em sua vida, pois o livro só foi publicado em 2018 (Hurston, 2018; Salamone, 2014).

Foi durante o período da pesquisa de Haley para seu romance que o historiador britânico Shepperson teria sugerido o uso do conceito de “diáspora africana” em uma contribuição para uma conferência em 1965. No entanto, ele mesmo declarou que o conceito já estava em uso, quando ele e seu colega americano Harris introduziram o termo no discurso científico. Publicados em 1968, os artigos dos dois historiadores estabeleceram algumas diretrizes para a descrição da diáspora africana que orientariam pesquisas futuras. Eles entendiam a “diáspora africana” como um conceito científico, o que permitia uma compreensão das conexões históricas das populações de descendência africana com a África. Um objetivo da história da diáspora africana seria tornar os africanos no continente e na diáspora, visíveis como atores, não apenas como vítimas da construção europeia da história. Enfatizando que a diáspora permitiria compreender a experiência afrodiaspórica como uma extensão da cultura e história africanas, eles visavam uma mudança de perspectiva em direção ao que hoje poderíamos chamar de perspectiva afrocentrista da história africana e universal. Outro importante aspecto das discussões desses autores, que foi retomado por estudiosos posteriores, foi a comparação com a experiência judaica que se deveu à associação do termo com a história judaica (Harris, 1968; Shepperson, 1968).

Demorou algum tempo até que outros estudiosos adotassem o conceito de Shepperson e Harris. De meados dos anos 70 em diante, no período das apresentações dos primeiros griots nos EUA, há uma série de publicações dedicadas à diáspora africana. Provavelmente, o sucesso de *Roots* teve uma influência sobre essa série de publicações, como tinha sobre as pesquisas de tradição oral e história oral (Ambrose, 1978; Moore, 1994). Algumas poucas vozes argumentaram contra a adoção do termo “diáspora” por causa de suas associações com a experiência judaica – articuladas mais abertamente provavelmente por Tony Martin (1982) e Leon Damas (Racine, 1982). Depois da negação branca racista da existência de uma história africana ou afro-americana, eles argumentavam que seria errado analisar a história africana e afro-americana com um conceito enraizado nas experiências de outros povos.

Em vez disso, termos como “africanos desenraizados ou dispersos” deveriam ser usados. Obviamente, essa crítica não foi bem sucedida. Seguindo Safran (1991), Tölölyan (1991) e muitos outros autores (cf. Kokot; Tölölyan e Alfonso, 2004) – eu sugeriria que isso se deveu ao valor comparativo do conceito diáspora e provavelmente à tradição existente de adotar o exemplo judaico para descrever experiências afrodiaspóricas. Portanto, os estudiosos da diáspora africana desenvolveram uma consciência elevada de que suas discussões estavam inseridas em uma tradição já existente de intercâmbio intelectual afrodiaspórico sobre o significado da “negritude” (*blackness*) no contexto de um ambiente racista branco, e que foi em parte essa troca que moldou a diáspora (Zapata, 1995).

Consequentemente, apenas alguns autores defenderam a extensão do conceito às migrações pré-históricas, alguns localizando o início deste processo no êxodo da humanidade de seu lugar de origem, outros em possíveis viagens africanas no período pré-colombiano. Mas, em geral, foi aceito que as recentes migrações da África para o Norte poderiam ser compreendidas dentro do enquadramento do conceito, levando em consideração as origens coloniais das desigualdades atuais e as continuidades das redes de migração desde os tempos coloniais. A antropóloga Harrison (1988) argumenta que o conceito não significa nem entender essas estruturas de exploração, nem as culturas dos reprimidos como instâncias unificadas; “diáspora” permitiria a comparação com outros grupos reprimidos. Embora Shepperson e Harris já tivessem apontado também para movimentos voluntários, como os de trabalhadores, comerciantes, soldados, estudantes ou políticos, muitos autores entenderam posteriormente que o conceito deveria abranger somente migrações forçadas. Esta ideia de diáspora como exílio forçado foi portanto usada para enfatizar as experiências comuns de judeus, armênios e africanos, em oposição aos chineses, irlandeses ou indianos. No caso do trabalho de Steady (1981) sobre “mulheres negras transculturais”, esse entendimento da diáspora levou a autora a incluir numa publicação editada por ela mulheres afro-americanas e africanas, mas não negras britânicas porque a migração destas últimas não era forçada.

Diversos estudiosos discutiram as relações complexas entre a terra natal (*homeland*) e a sociedade anfitriã. Com relação a esta última, a possibilidade de superar modelos metodologicamente nacionalistas e contribucionistas da história afro-americana foi vista como uma vantagem do conceito de diáspora. E, até mesmo quando os argumentos contribucionistas prevaleciam, foi perguntado que tipo de conhecimento precisamente foi importado da África para as Américas (Harris, 1982a; Uya, 1982). Em 1975, Drake, mais do que outros(as) autores(as) antes dele, enfatizou a conexão com uma terra de origem [*homeland*] como o

elemento central das definições de diáspora. Skinner (1982) argumentou que essa ligação com a *homeland* poderia se referir tanto a um retorno físico quanto espiritual, e que o destino da terra natal está ligado à emancipação da diáspora. A ideia da diáspora, de que somente em uma *homeland* a dignidade plena poderia ser conquistada, levou ao apoio à *homeland* e a outros grupos da diáspora. Essa habilidade de organizar apoio à terra natal é o que Edmondson (1986) chama de diáspora mobilizadora e Harris (2001) chama de diáspora mobilizada. As conexões com a terra natal foram analisadas de diferentes ângulos. Há estudos sobre intercâmbio comercial, religioso e político, bem como migrações de retorno e estabelecimento de diásporas no continente. Devido ao pequeno número daqueles que realmente emigram para a África, foi enfatizada mais frequentemente a dimensão espiritual desta conexão. A ligação com a terra natal foi não raramente discutida ao longo de uma linha herskovitsiana, como uma continuação de elementos culturais africanos ou africanismos e como uma transferência de uma visão de mundo africana, principalmente em rituais religiosos, tradições orais e apresentações musicais (Niane, 1982; Lara, 1982; Harris, 1982b; Levine, 1982).

O quanto o sucesso de *Roots* inspirou esse pensamento científico está aberto à especulação, embora alguns historiadores que trabalham com fontes orais tenham ficado obviamente entusiasmados com a popularização de sua abordagem por Haley (Ambrose, 1978). Sua aparição na primeira “conferência internacional de estudos das populações mande” (*International Mande Studies Conference*) com um grupo de griots, aplaudindo-o e seu suposto ancestral de Gambia, Kunta Kinte, pode ter irritado os acadêmicos presentes (Haydon, 1985: 09). No entanto, esse caso nos dá o primeiro exemplo dessa adaptação do papel do griot a um novo grupo de patronos da Velha Diáspora. Também mostra que o termo “griot” começa a funcionar como uma metáfora de sucesso para um elo diaspórico entre a África e a América, porque o próprio Haley assumiu o papel de um griot ao construir criativamente uma ligação com um passado glorioso, como observa Hale (1998: 254). *Roots* continuou e popularizou a tradição do pensamento afrodiaspórico sobre pertencer à África. Como os griots em *Roots*, Amadou Bansang Jobarteh, Alhadj Bai Konte e outros da primeira geração de griots convidados a ir aos EUA tornaram-se os representantes de uma ligação direta com uma história negada que aparentemente só precisava ser descoberta para curar as feridas da diáspora.

7 O termo “mande” se refere a uma família de grupos étnicos da qual fazem parte os mandinka (mandinga); refere-se também a um tronco linguístico e designa ainda uma região geográfica – entre o sul do Mali e a Guiné [N.T.].

II. A Dialética da Identidade: Navegando no Atlântico Negro

O filho adotivo de Bai Konte, Malamini Jobarteh, começou sua carreira seguindo, literalmente, seu pai. Os dois viajaram com o filho de Bai, Dembo Konte, para os patronos de Bai na Gâmbia, Senegal e Guiné-Bissau. Malamini, Dembo e outros de sua geração, no entanto, foram além dos caminhos trilhados e transformaram o estilo de tocar o instrumento kora no que se poderia chamar de estilo pop, usando a kora para dança e entretenimento (Dorsch, 2019). Depois da independência da Gâmbia em 1965, Malamini se juntou ao grupo Gambia's National Troupe e foi enviado à União Soviética, à Grã-Bretanha e à Nigéria para se apresentar no FESTAC, em 1977. Além disso, ele foi convidado com seu irmão e pai a tocar nos EUA. Ele também ampliou o alcance de suas viagens e turnês e viajou por vários países. Primeiro com seu pai e irmão sob o nome da “Família Konte”, depois apenas com seu irmão, mais tarde sozinho e por fim com seus dois filhos como a “Jobarteh Family”. Ele também pagou seu *hajj* com o dinheiro que ganhou nas turnês e com as aulas dadas aos estrangeiros.

As trajetórias ampliadas desta segunda geração podem ser explicadas com dois fenômenos: primeiro, uma indústria musical mundial em expansão; segundo, o turismo fretado [*charter*] barato da Europa para a África Ocidental. Do final dos anos 1980 em diante, o rótulo *World Music* foi cunhado como um instrumento de *marketing* para músicas da África, Ásia e da América Latina. Por mais problemático que seja esse rótulo, ele sem dúvida ajudou a trazer um grande número de músicos não-ocidentais aos palcos da América do Norte, Europa, Austrália e do Japão – e a vender seus discos (Bohlman, 2002; Lipsitz, 1997; Taylor, 1997; White, 2011). Malamini Jobarteh se apresentou em festivais de *World Music*. As turnês regulares de concertos que a indústria da *World Music* tornou possíveis, foram interessantes para os migrantes africanos também, pois eles não apenas iam aos concertos, mas também convidavam artistas se o cronograma da turnê o permitisse. Além disso, eles organizavam apresentações adicionais que seriam dirigidas principalmente às comunidades da diáspora.

Durante as décadas de 1970 e 1980, as antigas capitais coloniais Londres, Paris, Bruxelas e Lisboa continuaram a ser centros para as comunidades de migrantes africanos e também para a produção de música africana, devido às suas melhores infraestruturas para a produção musical. No entanto, outros elos além das antigas ligações coloniais se tornaram cada vez mais importantes. Os migrantes começaram a se fixar em lugares e regiões fora das antigas metrópoles coloniais. Gambianos viviam agora não apenas em Londres e outras cidades britânicas, mas também haviam criado grandes comunidades em Paris,

supostamente devido às redes familiares construídas com senegaleses os quais haviam se mudado para sua antiga capital colonial.

Sendo caracterizada como uma Província Manding (Knight, 1991), Paris atraiu falantes da língua manding não apenas das ex-colônias francesas de Burkina Faso, Guiné, Costa do Marfim, Mali e Senegal, mas também dos países anglófonos Gâmbia, Libéria e Serra Leoa e da ex-colônia portuguesa Guiné-Bissau. Embora Paris tenha permanecido um centro para a produção musical manding ao longo da década de 1980 e no início de 1990, os músicos procuravam oportunidades além das antigas capitais coloniais. Assim, a cantora Cesária Évora da ex-colônia portuguesa Cabo Verde iniciou sua carreira internacional em Paris e Youssou N'Dour, um cantor da ex-colônia francesa Senegal, iniciou a sua em Londres. De fato, um gênero musical da África Ocidental inteiramente novo não foi desenvolvido nem na África nem em um dos antigos centros coloniais, mas na cidade portuária alemã de Hamburgo, que foi por algum tempo anfitriã [*host*] da maior comunidade migrante da África Ocidental da Alemanha, estabelecida originalmente por ex-marinheiros. Os ganenses, o maior grupo nacional da África Ocidental em Hamburgo, desenvolveram sua própria marca de música popular, chamada *Burger Highlife* (Carl, 2013). Uma notável e ativa comunidade de gambianos, no entanto, estabeleceu-se em Estocolmo, na Suécia. Este pode parecer um lugar improvável, mas deve-se ao fato de que empresas suecas iniciaram o turismo *charter* na Gâmbia. Esse é um caso interessante de uma indústria de turismo que resultou diretamente no estabelecimento de uma comunidade diaspórica (Sawyer, 2000; Thomas et al. 2007; Wagner e Yamba, 1986).

O turismo *charter* e os arranjos individuais mais baratos nos anos 80 e 90 tornaram as viagens para países do chamado “Terceiro Mundo” disponíveis para um número crescente de pessoas. Depois da dissolução do grupo National Troupe, Malamini trabalhou tocando em um hotel e organizando apresentações de outros músicos. Ele inclusive representou a Gâmbia no *International Tourist Fair* em Berlim na década de 1990. Os turistas visitavam o *compound* de Malamini e eu o observei muitas vezes explicando sua profissão⁸. Os migrantes também usavam esses voos baratos para se conectarem com suas famílias – e também com seus griots. Os patronos se ligavam a um griot, o convidavam a viver em suas residências, cozinhavam para ele e assim desempenhavam seu papel de anfitrião, muito em conformidade com a palavra mandinka *jiaatiyo* que

8 Uma apresentação de Malamini Jobarteh, sua esposa Yankui Kuyateh e dois de seus filhos, Bai e Pa Bobo Jobarteh, para um público anglófono está disponível no Youtube sob o título “Brikama Griots”: <<http://www.youtube.com/watch?v=u6MY3v-WA94>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

significa tanto patrono como anfitrião. Ambos, Malamini Jobarteh e Dembo Konte, tinham histórias para contar sobre associações de migrantes na Europa e na América, convidando-os e atendendo-os.

Nas décadas de 1980 e 1990, a questão da construção e da reprodução das identidades afrodiaspóricas foi discutida amplamente, como em Lemelle e Kelly (1994), que adaptaram o conceito de “comunidades imaginadas” de Anderson (1983). Essa discussão deve muito à contribuição dos Estudos Culturais e sua ênfase em questões de identidade e de pertencimento nessa segunda fase. No contexto dos Estudos Culturais, é Stuart Hall que, além de Gilroy, propôs a abordagem mais elaborada para a diáspora africana. Principalmente com sua rejeição do que ele chamava de “olhar dirigido para trás” [*backward looking*] de pertencer a uma *homeland*, ele abriu um novo caminho. Mais uma vez, a comparação com o exemplo judaico molda o argumento, mas desta vez como um lembrete de que uma reivindicação diaspórica de uma *homeland* poderia viti-mizar ou até mesmo diasporizar outros grupos. Consequentemente, a definição de diáspora de Hall não necessita de uma terra natal, mas usa o termo como sinônimo de hibridismo, crioulização ou sincretismo. Portanto, ele também entende as culturas africanas como sendo diasporizadas no decorrer de séculos de opressão colonial. Além disso, ele afirma que nem a África contemporânea nem a histórica tem alguma relevância especial para a cultura afrodiaspórica, mais precisamente afro-caribenha. Ele está interessado na imagem da África como ela é lembrada e moldada no Caribe. Portanto, não existe uma essência negra ou africana trans-histórica fixa, há apenas uma identidade negra [*black*] moldada e remoldada dentro dos enquadramentos das lutas contemporâneas, e seguindo as linhas de grupos de resistência, sejam eles africanos, australianos, asiáticos ou outros (Hall, 1989: 72-76; 1990: 235-236; 1996: 250).

O deslocamento para discussões em torno de identidades e a relação dialética entre *homeland* e diáspora (Skinner, 1982) foi apresentado de forma mais influente por Paul Gilroy em seu seminal *O Atlântico Negro* (1993). Gilroy retoma discussões anteriores sobre a diáspora africana juntamente com aquelas sobre a existência de um mundo negro e suas características culturais comuns. Ele as combina com as ideias de Linebaugh e James sobre o intercâmbio transatlântico entre marinheiros, trabalhadores, movimentos religiosos, políticos e de resistência da Europa, América do Norte e Caribe⁹. Devido a essas heranças, os aspectos inovadores de seu trabalho tendem a ser negligenciados. Penso que

9 Poderíamos citar muitas outras influências de autores que trabalharam sobre o tema “economia política no espaço Atlântico”; até mesmo o termo “Atlântico Negro” é uma invenção de Thompson (1983).

eles são mais bem resumidos como uma combinação dos seguintes argumentos: ele afirma a existência de uma tradição literária negra transatlântica. Uma parte desta tradição é a contínua discussão sobre o significado de ser negro em sociedades dominadas por brancos – seja a plantocracia das Américas ou os regimes coloniais na África. Essa tradição é influenciada por e influencia outro intercâmbio transatlântico – o da cultura popular. Devido à opressão branca, esse intercâmbio popular negro desenvolveu uma cultura comum de línguas e sinais parcialmente codificados, refletindo essa dominação e a história do tráfico de escravos e da escravidão. Essa experiência histórica especial levou a uma primeira formulação de temas característicos do discurso moderno em geral, especialmente aqueles de estranhamento e enraizamento. Por causa do fracasso do Ocidente em cumprir as promessas do Iluminismo e por causa da experiência histórica do trabalho afrodiáspórico não como libertador mas como escravizador, a cultura do Atlântico Negro, segundo Gilroy, é melhor entendida como uma Contracultura da Modernidade. Devido a essas experiências históricas de exclusão, mas encontrando os argumentos para a inclusão na retórica da exclusão, os intelectuais afrodiáspóricos desenvolveram uma “dupla consciência” duboisiana. Gilroy se encontra desconfortavelmente localizado entre os intelectuais “pós-modernos” como Hall que negam qualquer “essência” cultural africana ou negra e os afrocentristas, que como Haley, esperam encontrar em um passado africano heroico uma cura para o desenraizamento moderno. O conceito “diáspora” serve a Gilroy como uma saída para estas dicotomias. Sua compreensão inspirou vários estudos em história e nas ciências sociais, levando a uma crescente consciência a respeito da reelaboração de africanismos na diáspora. Tal ideia é construída como um conceito revisionista que desafia aquelas interpretações da cultura afro-americana como puramente crioulezada e suas conexões com África como meras invenções (Lovejoy, 1997).

Gilroy desenvolveu essas ideias como argumentos contra a crescente influência do afrocentrismo, tanto na academia como na cultura popular. Nos anos 1980 e 1990, a perspectiva científica afrocentrista mencionada anteriormente havia se transformado em uma visão de mundo completa, até mesmo uma religião, que incluía rituais e festividades, como o Kwanzaa, mas também a ideia de que uma preferência por trajes de inspiração africana, como o tecido kente, o aprendizado de línguas africanas, principalmente o suaíli [*Ki-Swahili*] e uma orientação para o que era visto como ética africana ajudariam os africanos na diáspora a superarem sua alienação cultural no Ocidente. Os representantes mais famosos desse movimento são provavelmente Molefi K. Asante e Maulana Karenga (cf. Asante 1987, 1990; Karenga 2002; 2008).

A crítica de Gilroy à obsessão afrocentrista com as raízes dos afro-americanos na África tem sido criticada como um posicionamento que deixa de reconhecer a importância da África como um centro imaginado de orgulho e estabilidade psicológica. Okpewho, por exemplo, argumenta que o “desdém pós-moderno” de Gilroy “pela ideia de ‘nação’ leva a uma fobia obsessiva contra todas as formas de essencialismo ou particularismo” (Okpewho, 1999: xxii). De fato, Gilroy critica o particularismo afro-americano com base em uma perspectiva muito europeia. Ele argumenta que as representações afrocentristas da cultura e da história africanas foram muito mais influenciadas por visões de mundo ocidentais, especialmente pelas americanas, do que pelas africanas. É por isso que ele sugere que o afrocentrismo seria mais bem denominado americocentrismo (Gilroy, 1992: 306-308; 1993: 87, 191-193). Isso é naturalmente provocador, assim como sua insistência de que os escritores afro-americanos mais influentes foram aqueles que procuravam suas inspirações intelectuais fora dos EUA, e encontraram-nas não na África, mas na Europa. Ainda mais provocativo é o fato de ele ter analisado paralelismos estéticos e retóricos entre o garveyismo e o fascismo (Gilroy, 2000)¹⁰. É claro que essa visão não lhe garante um lugar aconchegante nos círculos negros nacionalistas e afrocentristas. Gilroy situa seu argumento no contexto das discussões sobre a modernidade, o iluminismo e capitalismo, o que nos abre caminhos para vermos paralelismos e continuidades entre racismo e antissemitismo. Ele não entende o Atlântico Negro como estando fora do Ocidente, como sendo o outro para a Modernidade. A cultura do Atlântico Negro forma uma contracultura à modernidade, na medida em que critica suas deficiências a partir de dentro, um argumento que Mbembe (2013) desenvolveria ainda mais. Mesmo antes da publicação de *O Atlântico Negro*, Helmreich criticou Gilroy de forma convincente por ter usado metáforas androcêntricas, como a diáspora (com suas raízes etimológicas comuns com esperma) e sua representação androcêntrica do Atlântico Negro, cujos principais protagonistas, marinheiros, escritores e DJs, eram principalmente homens (Helmreich, 1992: 243ff.). Voltarei a essa crítica na conclusão.

A contracultura do Atlântico Negro, na leitura de Gilroy, é encenada na cultura popular, em uma utopia de celebrar um tempo e um espaço em que os corpos não são forçados pelos ritmos da produção de lucros. Ele mostra como

10 Em um e-mail escrito para mim, Michael Hanchard apontou para a falta de avaliação crítica deste argumento sobre a base do fascismo no poder do Estado, sobre a convivência trabalho-capital e a perseguição às minorias. Com essa comparação, creio, Gilroy não pretende interpretar o garveyismo como um movimento fascista. Ele antes tenta expandir seu argumento anterior informado por Richard Wright que o essencialismo negro tem o potencial de produzir uma ideologia fascista (Gilroy, 1996: 26-27, 1993: 146-150).

a história musical é ao mesmo tempo citada e retrabalhada em expressões musicais populares: *samples* de hip hop citam velhos *riffs* de jazz ou funk, músicos de reggae britânicos de origem caribenha e africana citam cantigas *soul americanas* para elogiar um político sul-africano. Da mesma forma, os griots não simplesmente continuam a reproduzir uma tradição milenar, mas a adaptam às necessidades contemporâneas e ao público em expansão. Há gravações de griots tocando [*jamming*] com músicos de jazz, combinando suas melodias de kora com ritmos de salsa, cantando em formato de pergunta e resposta com *rappers* sobre os antigos impérios da África Ocidental. Eles utilizam o arquivo musical do Atlântico Negro. Isto, no entanto, não significa que eles proporcionem um retorno não problemático às raízes. Dembo Konte uma vez me contou sobre seus encontros com afro-americanos quando estava em turnê nos EUA. Alguns vinham vê-lo após o show, perguntando se ele poderia lhes dizer de onde exatamente na África eles vieram. Ele respondeu que, para fazê-lo, precisaria saber seus sobrenomes africanos com os quais ele poderia localizar suas origens. Diferentemente de Alex Haley, nenhum deles tinha alguma memória a respeito de sua herança africana ou um nome de família repassado pelas antigas gerações. As pessoas, às vezes, choravam, e essas eram situações tristes (entrevista realizada em 22/10/1999). Portanto, ambos, Dembo Konte e Paul Gilroy têm uma mensagem após a era da euforia de *Roots* e da onda afrocentrista, a saber, não há um simples retorno a um passado africano imaculado.

III. Diálogos Transatlânticos — África Globalizada, Feminização do toque do Kora

Nos anos 1990 e 2000, uma nova geração de griots iniciou suas viagens. Vou me concentrar em três tocadores de kora; dois filhos de Malamini Jobarteh, Tata Dindin Jobarteh e Pa Bobo Jobarteh, e Sona Jobarteh, filha do instrumentista de kora Sanjally Jobarteh e neta do antes mencionado Amadu Bansang Jobarteh. Somente com ela, as tocadoras de kora sobem ao palco. Mas, vamos por partes.

Malamini e seus dois filhos se apresentaram juntos como a Família Jobarteh tanto na Gâmbia, promovendo shows nos bairros e em hotéis, quanto internacionalmente (por exemplo, em uma turnê em 1998 pela Austrália e Singapura). Tata Dindin Jobarteh seguiu de muitas maneiras as trajetórias de seu pai; na verdade, ele herdou os contratos de seu pai com os empresários europeus, situação esta, de fato, muito parecida com o relacionamento griot-patrono que costumava ser passado de uma geração para a outra. Entretanto, Tata expandiu suas redes, não apenas regionalmente para Dakar, mas também internacionalmente, realizando turnês na Líbia, Suécia, Espanha, Austrália e em outros países. Pa, o

mais novo dos dois irmãos, foi o primeiro a iniciar sua carreira não na Gâmbia, mas na Grã-Bretanha, apresentando-se no Festival WOMAD já em 1988 – com 12 anos de idade. Ele representa um caso excepcional de um músico-griot que teve sucesso internacional mesmo antes de ter se estabelecido como um astro em casa. Já Tata começou sua carreira na Gâmbia, fundando seu próprio grupo, chamado “Salaam Band”, conseguindo atrair um número crescente de seguidores no final dos anos 1980. Tendo como seu professor e exemplo Jalibah Kuyateh, um griot de sua cidade natal Brikama, que havia incorporado guitarra elétrica e baixo, instrumentos de sopro, bateria e sintetizador em sua versão popular da música griot, Tata também usou seu kora com amplificador e procurou por uma sonoridade que fundisse elementos do soul, rock e pop ocidental com a tradição griot. Este estilo também se tornou popular entre os gâmbianos da diáspora, que o convidaram para apresentações na França, Grã-Bretanha, Suécia, Alemanha e outros países europeus. Assim, tanto os empresários ocidentais de turnês de *World Music* quanto os gâmbianos que viviam no Ocidente o convidavam para a Europa e, às vezes, cooperavam diretamente com ele. Seus shows atendiam tanto ao público europeu quanto ao público da diáspora da África Ocidental. Ele oferecia versões pop de canções de griots tradicionais que apresentavam uma ligação [*link*] com um passado glorioso; e elogiava e saudava famílias importantes presentes na plateia e indivíduos que serviam como seus patronos ou o apoiavam de outra forma. Esses concertos foram gravados em vídeo e as fitas foram embaladas de forma semi-profissional e comercializadas pelas redes diaspóricas na Europa e na África Ocidental (Dorsch, 2006b). Ao lembrar o público da África Ocidental de suas origens, os griots emigrados e aqueles estando em turnê assumem o papel de diasporistas ao apoiar as comunidades diaspóricas, evocando uma memória coletiva durante seus concertos (Dorsch, 2005). Entretanto, os organizadores das apresentações dos griots também podem ser descritos como diasporistas. Muitos imigrantes foram ativos nas comunidades senegambianas e organizaram concertos durante a época em que realizei minhas pesquisas no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Os africanos ocidentais que viviam na diáspora eram agentes e ao levar griots para a Europa e os EUA, viam esses shows como um meio importante de criar uma ligação com a *homeland* e, ao mesmo tempo, estabelecer uma comunidade na respectiva sociedade anfitriã.

Como já foi mencionado anteriormente, os griots não se apresentavam apenas para públicos da África Ocidental quando estavam em turnê na Europa. Dentro do contexto da *World Music*, Malamini e Tata Jobarteh se apresentaram com uma gama ampla e variada de músicos, incluindo um pianista alemão, um

violonista mongol, um harpista alemão, um tocador indiano de tabla etc. Na verdade, Tata continuou a tocar com alguns dos músicos com os quais seu pai havia se apresentado antes de se aposentar das turnês. Na última década, Tata ampliou seu interesse, colaborando com DJs e, o mais importante, ele realizou uma turnê com o show de André Heller chamado “África África” que foi apresentado em vários países europeus. Enquanto Tata estava no exterior, seu irmão mais novo Pa se estabeleceu nacionalmente, promovendo muitas apresentações na região senegambiana, construindo assim seu próprio grupo de fãs e apoiadores.

Os anos noventa e a primeira década dos anos 2000 produziram um número crescente de estudos sobre a diáspora africana e também sobre questões relacionadas a ela. Duas tendências de discutir a diáspora africana chamam a atenção; um número crescente de comparações, ligando a diáspora africana a outras diásporas – especialmente a experiência do tráfico de escravos e da escravidão do Novo Mundo a outras formas de escravidão, ao trabalho forçado e a deportações forçadas (cf. Christopher et al. 2007) –; e análises diversificadas e detalhadas das experiências, memórias ou sociabilidades diaspóricas (cf. Gomez, 2006). Além disso, o escopo da pesquisa histórica foi ampliado especialmente para o Oceano Índico (Harris, 2001). Consequentemente, mais trabalhos foram feitos para entender a diáspora africana como um fenômeno global.

Em uma contribuição muito ambiciosa para o contínuo debate sobre o conceito “diáspora africana”, os historiadores Tiffany Patterson e Robin Kelley propuseram uma agenda de pesquisa para o trabalho futuro neste campo. Eles têm como objetivo esboçar as complexidades das identidades compartilhadas bem como das diferenças culturais, de classe e de gênero inerentes a este conceito. Deixando para trás uma conceituação da diáspora africana centrada na África, eles não apenas operam com um conceito de diásporas sobrepostas [*overlapping diásporas*] para, desta forma, levar em consideração o intercâmbio e as misturas entre a diáspora africana e outras diásporas¹¹, mas também defendem uma compreensão da mesma como sendo moldada pela modernidade ocidental e, ao mesmo tempo, moldando suas expressões tanto econômicas quanto políticas, sociais, culturais e intelectuais. Sua proposta “além da diáspora, em direção a uma Globalidade Africana [*African Globality*]” (Patterson e Kelley 2000: 24), portanto, tem o objetivo de enfatizar a integridade da experiência negra [*Black experience*] em relação à modernidade ocidental. Distanciando-se

11 Essa esfera complexa de trocas interdiaspóricas foi provavelmente mais apropriadamente denominada “espaço da diáspora” (*diasporic space*) por Brah (1996: 181, 208-211). A ideia de espaço aqui funciona como um lembrete dos locais concretos que muitas vezes moldam essas trocas diaspóricas.

da conceituação de Gilroy do Atlântico Negro como uma contracultura à modernidade, eles escrevem: “Uma razão pela qual as culturas negras do Novo Mundo parecem ‘contrárias’ [*counter*] às narrativas europeias da história é que a Europa exorcizou a negritude [*blackness*] para criar suas próprias tradições inventadas, impérios e ficções de superioridade e pureza racial” (Patterson e Kelley, 2000: 13).

Em forte contraste com as imagens inventadas de uma *homeland* ancestral mistificada, um número crescente de africanos que vive na diáspora tem memórias bastante recentes de uma *homeland* africana – imigrantes de países africanos que se mudaram para a Europa e as Américas durante as últimas três décadas, como os organizadores apresentados anteriormente. Diferentemente das imagens de certo modo unificadas de uma “terra mãe” (*motherland*) construída na diáspora, suas memórias se referem a um espaço e uma cultura muito específicos, que – embora muitas vezes chamados por eles de “africanos” – não abrange de forma alguma a cultura das populações de todo o continente (Ebron, 2002). Muitas vezes, eles mantêm vivas as conexões com sua *homeland* por meio de redes de parentesco e de amizade e por meio de redes religiosas, políticas e econômicas. Esta crescente complexidade das culturas africanas na diáspora fez emergir conceitos como a “nova” diáspora africana, uma diáspora de múltiplas camadas [*multi-layered diaspora*], diásporas africanas no plural, etc. (Byfield, 2000; Elabor-Idemudia, 1999; Lewis, 1995; N’Diaye, 2001; Patterson e Kelley, 2000).

Na verdade, as diferentes camadas da diáspora africana (ou das diferentes diásporas africanas) não se entrelaçaram apenas quando griots, como diasporistas da antiga diáspora mande, vieram cantar sobre Kunta Kinte como uma expressão do anseio afro-americano por um lar na África. De fato, com a crescente influência do reggae, rastafari, e hip-hop, os discursos diaspóricos também moldam a geração mais nova na África. Quando conversei com Pa Jobarteh, por exemplo, percebi que ele se referia à Europa não como *tuubaaboduu* (“terra dos brancos” em língua mandinka), como era comumente usado, mas sim como *Babilônia*, como os rastas a nomeiam. Esta não era apenas uma nova terminologia, mas um conceito diferente de Europa, que apresentava o continente menos celebrativo e menos distanciado do que *tuubaaboduu*. Em parte influenciado pelo pensamento rasta, ele falava com os membros de sua banda sobre a Europa como o lugar de estresse doentio, mau tempo, em que as pessoas estão muito ocupadas focadas em ganhar dinheiro, portanto, como um lugar que é bom para fazer dinheiro, mas não necessariamente um lugar que permite viver uma vida desejável. Influenciado pelo recente discurso diaspórico, sua imagem

da África parecia menos “sem esperança” e a da Europa menos idealizada e desejável em comparação com as imagens que as gerações anteriores produziam dos dois continentes – essas parecem ser as impressões e posicionamentos de um músico que tinha viajado no Ocidente e teve sucesso em casa.

Quando perguntei a Tata Jobarteh sobre o significado de se apresentar internacionalmente com um grande número de músicos de diferentes tradições, suas respostas atendiam a ambos os gostos, tanto aos dos cosmopolitas quanto aos dos essencialistas. Uma vez ele me disse que apresentar-se com músicos alemães, mongóis, indianos ou ingleses não mudaria de forma alguma o núcleo de sua música, que permanece profundamente mandinka. Ou seja, Tata Jobarteh combinava de forma muito consciente perspectivas cosmopolitas com essencialistas. Ambos os griots, Tata e Pa Jobarteh, foram capazes, durante os anos 2000, de ampliar suas bases de apoio, conseguindo assim ter acesso a recursos bastante diferentes – suas fontes e apoiadores têm sido, além de seguidores e as elites nacionais em casa, no plano internacional, os promotores da *World Music*, a estrutura dos shows na Europa e os patronos diaspóricos. De certa forma, ambos os irmãos apresentam em suas falas e nas suas trajetórias de carreira a normalização da participação da diáspora africana na modernidade global e assim ilustram muito bem o que Patterson e Kelly (2000) ou Byfield (2000) discutem.

No contexto de uma tradição, que só permitia aos griots masculinos tocar um instrumento de cordas, seja o bambara *ngoni*, o wolof *xalam*, o peulh *hoddu* ou o mandinka *kora*, é óbvio que as mulheres não eram bem-vindas para aprender este instrumento. No entanto, há mulheres que foram pioneiras globalmente e localmente. Por um lado, mulheres europeias que aprenderam a tocar o *kora* na África Ocidental, por outro, mulheres locais, de grupos étnicos como os mouros ou tuaregues, que tocam o *ardin* ou *imzad*. No caso dos mandinka, a diferença étnica impedia que as mulheres reivindicassem a tradição do *kora* para si mesmas. Porém, houve exceções que escaparam à regra. Nos anos 90, ouvi falar de uma mulher (música) no Senegal que posava com um *kora* na capa de uma fita cassete (embora ela mesma não tocasse) e vi ainda as fitas cassete de Mama Diabaté de *Les Amazones de Guinee* [uma banda composta exclusivamente por mulheres]. E, mais tarde, apareceram as filhas de Malamini Jobarteh em Brikama, que tinham aprendido com seu pai, embora este tivesse me assegurado repetidamente que mulheres não tocariam o *kora*. Esse foi um caso clássico de uma discrepância entre discurso e prática que alegam os antropólogos. A mais nova das irmãs, Aji Dindin, admitiu que havia praticado apenas um pouco, mas depois desistiu, enquanto a mais velha, Siffai, se apresentava diversas vezes, principalmente como cantora. Ela inclusive negou que tocasse

kora quando eu insisti que a tinha visto tocar e declarou que só o fez quando seu irmão Pa Bobo, o verdadeiro astro da banda de kora, não pôde tocar ele mesmo o instrumento, por causa de seus interlúdios de dança acrobática. Ela disse ainda que apenas se certificou de que o som do instrumento continuasse audível na mixagem.

Portanto, a maioria dos interlocutores negava que mulheres tocassem o kora – pelo menos de forma “apropriada”. Como razão para isto, ouvi repetidamente a seguinte frase, talvez até uma espécie de provérbio: se uma mulher toca o kora, a cabaça se rompe. Essa frase está aberta a duas interpretações: ou se refere à cabaça que constitui o corpo do kora, e poderia insinuar a dimensão espiritual do toque do kora, talvez o fato de que os *jinn*s (espíritos)¹² que algumas pessoas associam a um toque magistral do kora poderiam ser perigosos demais para as mulheres. Ou a cabaça poderia ser a panela e, portanto, a “*pars pro toto*” para os utensílios domésticos, o que significaria que “tocar o kora” tornaria os dedos das mulheres insensíveis e inutilizáveis para as tarefas domésticas.

Que este “tabu” (como alguns interlocutores o chamariam) não é mais mantido entre muitos griots gambianos deve-se principalmente a uma tocadora de kora: Sona Jobarteh. Ela cresceu na Grã-Bretanha, filha de uma britânica branca e do tocador de kora gambiana Sanjally Jobarteh, que deixou a Grã-Bretanha para viver na Noruega e agora está de volta à Gâmbia. Seu avô, que foi mencionado antes, era o instrumentista de kora Amadu Bansang Jobarteh. Sona aprendeu com seu pai, seu meio-irmão Tunde Jegede e seu famoso avô. Desse modo, Sona faz ambas as coisas, ela dá continuidade à tradição de seus antepassados e, ao mesmo tempo, rompe com ela ao se apresentar como uma mulher tocando o kora em público. Ela começou sua educação musical e carreira na Grã-Bretanha, antes de fazer uma turnê internacional, e recentemente se envolveu cada vez mais com a Gâmbia. Na TV da Gâmbia, seus videoclipes são frequentemente tocados. Durante minha pesquisa no início de 2019, eu os vi nas telas em concertos de outros músicos. O vídeo da canção *Gambia* é usado pelo departamento de turismo de Gâmbia para promover o país. Sona Jobarteh desfrutou de sucesso internacional como tocadora de kora, subiu aos palcos do mundo inteiro e gravou vários CDs altamente aclamados, primeiro com seu irmão Tunde Jegede e agora como artista solo acompanhada de vários músicos.

Quando conversava com as pessoas sobre o seu impacto como tocadora-mulher, não encontrei muitas críticas. Ao contrário, as pessoas reconheciam

12 Jinn: ideias a respeito da existência desses espíritos remontam a épocas pré-islâmicas e foram posteriormente incorporadas a tradições muçulmanas [N.T.].

seu comprometimento com o país, pontuando que ela poderia ter uma vida fácil na Europa, mas decidiu, ao invés disso, apresentar-se, engajar-se e investir na Gâmbia. Especialmente o projeto “The Gambia Academy”¹³ foi repetidamente destacado como sendo particularmente eficaz. Trata-se de uma escola secundária no interior que se tornou uma vitrine e já foi visitada por personagens como o presidente da Alemanha, Steinmeier e o Príncipe Charles da Inglaterra. A escola oferece uma educação geral, mas tem um foco musical e os(as) alunos(as) aprendem instrumentos tradicionais como o kora. Mais importante do que isso, muitos dos(as) estudantes que aprendem instrumentos tradicionais nessa escola não são nem masculinos, nem de famílias de griots, e transgridem assim duas fronteiras associadas à ideia de executar um instrumento tradicional como o kora. Curiosamente, embora algumas pessoas tenham dito que ela estava quebrando um “tabu”, alguns griots e especialmente griotes até criaram narrativas para ajustar esta sua inovação à tradição. Assim, a griote anciã Yankui Kuyateh me disse que Sona encontrou mulheres no Mali que tinham tocado kora¹⁴. Mali simboliza “a tradição” entre o grupo étnico mandinka da Gâmbia, já que o grupo localiza sua origem neste país. Trata-se da *homeland* ancestral idealizada para a diáspora mandinka. Portanto, se as mulheres tocam kora no Mali, então isso não deve ser um rompimento com a tradição.

Sona, em contraste, declarou que não tinha visto nenhuma tocadora de kora tradicional ou profissional, tampouco sabia de tocadoras de kora do Mali, da Guiné ou do Senegal, nem tinha ouvido falar das freiras do mosteiro católico senegalês Keur Moussa, que também tocavam kora, ou de tocadoras de qualquer outro lugar. Ela não tinha um modelo a seguir, mas sua avó a encorajava particularmente a aprender sobre sua família e sua tradição étnica. Por respeito à tradição, ela nunca tocou em casamentos, cerimônias de nomeação (*kunglewo*), ou contextos similares de apresentações tradicionais de griots. Assim, ela fez sua primeira apresentação pública na Gâmbia apenas em 2011. Ela escolheu o palco “secular” para sua carreira como tocadora de kora ao invés de um contexto tradicional de apresentação. Ela também distingue entre as mulheres tocadoras de kora que usam o kora simplesmente para tocar música e aquelas que, como ela mesma, tocam o kora seguindo a tradição griot. Ela não ensina a estudantes não-griotas mais do que os aspectos musicais de tocar este instrumento. A referência retórica à tradição também é central na concepção da escola que ela criou, na qual os(as) alunos(as) devem aprender uma nova autoconfiança

13 O projeto sócio-cultural-educativo “The Gambia Academy” foi fundado por Sona Jobarteh em 2015 [N.T.].

14 Entrevista realizada em 14 de Março de 2019, em Brikama, Gâmbia.

e, sendo pessoas do Sul Global, não deveriam mais olhar para si mesmos como cidadãos(ãs) globais de segunda classe. Neste sentido, *The Gambia Academy* deveria exercer um papel de vanguarda para a nação e para o continente. Hoje, disse ela, a importância da mulher para o progresso social é reconhecida globalmente, e a tradição tem de refletir isso. Seu trabalho não é de questionar a tradição, mas de adaptá-la aos tempos¹⁵. Em que medida isso influenciará a Jaliya, a arte dos griots, isso ainda está para ser visto no futuro.

Conclusão

Pode-se perceber que outros griots seguiram o exemplo de Sona e, assim, Dembo Jobarteh, um irmão mais novo de Tata e Pa, ensina suas filhas a tocar o kora –, e Sali Jobarteh pode ser o astro de kora da próxima geração. O que isso significa para as discussões em torno da diáspora africana? O conceito tem sido criticado por normalizar as perspectivas masculinas, assim como ocorreu com certas narrativas, p.ex. a de Gilroy sobre escritores-homens e marinheiros que cruzaram o Atlântico, omitindo as vozes femininas. Pode-se argumentar que historicamente, estes eram contextos simplesmente dominados pelos homens. Entretanto, um olhar mais atento poderia ter trazido outras vozes à tona. O griot masculino Kebba Fofana pode ter contado a Haley sobre seus antepassados gambianos, mas sem sua tia-avó “Cousin Georgia”, que se lembrava do nome de Kunta Kinte, Haley não teria sido capaz de localizar suas origens na África. São as escolhas de perspectiva que levam a certas descobertas – e deixam de fora outras, como todos nós sabemos.

Os griots viajantes sobre os quais escrevi viajaram em contextos predominantemente masculinos – eles seguiram a narrativa marcadamente patrilinear da história dos Kintes e dos Haleys, foram convidados por empresários musicais masculinos, brancos americanos e europeus, mais tarde por empresários diaspóricos masculinos originários da África Ocidental – em uma época em que o cenário dos patronos na África Ocidental já era mais diversificado, ou seja, durante os anos 80, patronas independentes desempenharam um papel cada vez mais importante. A divisão de trabalho baseada no gênero entre os griots, entretanto, ainda não foi questionada: as mulheres costumavam cantar e os homens tocavam os instrumentos de cordas. Isto tem sido reproduzido principalmente por estudiosos que escrevem sobre griots – e mais raramente – sobre griotes.

15 Entrevista realizada em 14 de Novembro de 2019, em Mainz, Alemanha.

Os conceitos com os quais trabalhamos moldaram nossas abordagens – e estes não eram apenas dos estudos sobre a diáspora africana, mas dos estudos sobre o tema “diáspora” de forma mais ampla. Quando, em 1991, Tölölyan celebrou a “diáspora” como o outro do Estado-nação, isso refletia a euforia de uma época em relação à globalização entendida como um processo que poderia levar à superação do nacionalismo divisionista e até mesmo genocida. As diásporas eram vistas como possíveis vanguardas de uma sociedade mundial mais diversa e respeitosa. Uma década depois, Krings (2003: 151) soou muito mais desiludido com as possibilidades das diásporas, o que não surpreende depois dos eventos que ocorreram nesta década. Ele enfatizou a necessidade de um conceito de diáspora mais preciso analiticamente que focasse um tipo especial de comunidade transnacional, e argumentou que as perspectivas de pessoas de fora [*outsiders*], ou seja, aquelas de pessoas que não afirmam pertencer a uma diáspora, podem acrescentar perspectivas mais sóbrias. Entre essas duas publicações, minha pesquisa foi realizada; ela reflete, de certo modo, ambas as perspectivas desenvolvidas por Krings. Focando a forma como os griots e outros músicos apresentaram a *homeland* em seus concertos por meio de referências à tradição e a uma *homeland* ancestral, percebi um aspecto importante de seus sucessos – e como eles estavam em sintonia com uma noção conservadora de diáspora. Porém, esse enfoque sobre a diáspora como grupo e levando a sério sua relação dialética com a *homeland* combinada com uma metodologia de pesquisa que tornou possível uma comparação entre apresentações em diferentes localidades, ou seja, uma pesquisa multissituada na *homeland* e em diferentes países de residência da respectiva diáspora, permitiu levantar alguns dados empíricos que sustentam certas teorias da diáspora. No entanto, este foco significou, que eu também deixei de fora da análise sobre como os músicos se dirigiam ao público branco europeu ou a outros públicos diaspóricos – minimizando assim a importância do que Avtar Brah (1996) descreve como “espaço da diáspora” (*diasporic space*). Surpreendentemente, alguns anos mais tarde, Kiwan e Meinhof (2011), ao usar a mesma abordagem metodológica, argumentaram o contrário, concebendo uma abordagem multissituada que segue as redes individuais dos músicos como um meio de superar o que eles viam como uma relação simplista entre *homeland* e a diáspora. No entanto, perder de vista essa relação não produz uma boa pesquisa; tornará mais difícil elaborar generalizações sobre as diásporas ou os músicos viajantes. Pode ajudar a compreender melhor as múltiplas identificações dos indivíduos, sentimentos diversos ou mesmo contraditórios de pertencimento etc., mas tende a manter os processos sociais fora do foco do analista. Portanto, focar perguntas e questões claramente definidas,

como propuseram Kokot et al. (2013) ao conceber a diáspora como um recurso – para todas as partes envolvidas, diásporas, *homelands* e países de residência – pode ajudar a entender melhor a dinâmica que uma única pessoa como Sona Jobarteh pode trazer para as relações entre *homeland* e diáspora [*homeland-diaspora-relations*]. É claro que é ainda muito cedo para dizer se o exemplo de Sona Jobarteh mudará as relações homem-mulher entre os músicos, ou se permanecerá apenas mais uma exceção à regra, mas, até agora, é um exemplo impressionante de como as griotes usam sua autoridade em relação à tradição para adaptá-la cuidadosamente às realidades sociais em mudança, afirmando que a mudança é uma continuação da tradição. É impressionante ver como uma biografia diaspórica permite essa posição ambivalente em relação à tradição, respeitando-a, e ao mesmo tempo alterando-a.

Referências:

- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London, Verso, 1983.
- AMBROSE, Margaret Styles. Roots – A Southern Symposium. In: *Callaloo*, n. 2, 1978, pp. 124-126.
- ASANTE, Molefi Kete. *The Afrocentric Idea*. Philadelphia, Temple University Press, 1987.
- _____. *Kemet, Afrocentricity and Knowledge*. Trenton, N.J., Africa World Press, 1990.
- BOHLMAN, Philip V. *World Music – A Very Short Introduction*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2002.
- BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London and New York, Routledge, 1996.
- BRUBAKER, Rogers. “The ‘Diaspora’ Diaspora.” *Ethnic and Racial Studies*, v. 28, n. 1, 2005, pp. 01-19.
- BYFIELD, Judith. Introduction – Rethinking the African Diaspora. In: *African Studies Review*, v. 43, n. 1, 2000, pp. 01-10.
- CARL, Florian. From Burger Highlife to Gospel Highlife: Music, Migration, and the Ghanaian Diaspora. In: KRÜGER, Simone e TRANDAFOIU, Ruxandra (eds.). *The Globalization of Musics in Transit: Musical Migration and Tourism*. London, Routledge, 2013, pp. 251-271.
- CHRISTOPHER, Emma; PYBUS, Cassandra; REDIKER, Marcus (orgs.). *Many Middle Passages. Forced Migration and the Making of the Modern World*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- DAMAS, Léon Gontran. Price-Mars, le père du haïtianisme. *Présence Africaine*, Juin-Septembre, XXXII-XXXIII, 1960, pp. 166-178.

- DIETERLEN, Germaine and Sylla, Diarra. *L'empire de Ghana – Le Wagadou et les traditions de Yérére*. Paris, Karthala-Arsan, 1992.
- DORSCH, Hauke. *Afrikanische Diaspora und “Black Atlantic” – Einführung in Geschichte und aktuelle Diskussion*. Hamburg and Münster, Lit Verlag, 2000.
- . Griots, Roots and Identity in the African Diaspora. In: KOKOT, Waltraud; TÖLÖLYAN, Khachig e ALFONSO, Carolin (eds.). *Diaspora, Identity, and Religion*. London and New York, Routledge, 2004, pp. 102-115.
- . Cosmopolitans, Diasporists, and Griots – The Role of Diasporic Elites. In: WEIßKÖPPEL, Cordula e ADOGAME, Afe (eds.) *Religion in the Context of African Migration Studies*. Bayreuth (Bayreuth African Studies Series, Vol. 75), 2005, pp. 56-77.
- . *Globale Griots – Performanz in der afrikanischen Diaspora*. Münster: Lit, 2006a.
- . Griots in der Manding-Provinz Paris. In: Wendl, Tobias; PINTHER, Kerstin e VON LINTIG, Bettina (eds.) *Black Paris – Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*. Wuppertal, Peter Hammer, 2006b, pp. 338-349.
- . Griots Navigating the Black Atlantic and Scholars Constructing the African Diaspora. In: KOKOT, Waltraud; GIORDANO, Christian e GANDELSMANN-TRIER, Mijal (eds.) *Diaspora as a Resource – Comparative Studies in Strategies, Networks and Urban Space*. Zürich, Münster, Lit, 2013, pp. 171-197.
- . Making Manding in the Concert Hall – Jali Pop in Paris. *Journal of African Cultural Studies*, v. 29, 2017, pp. 177-193.
- . Yenyengo. In: *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Volume XII: Genres: Sub-Saharan Africa. New York and London, Bloomsbury, 2019, pp. 561-565.
- DORSCH, Hauke; JONVEAUX, Isabelle e LANGEWIESCHE, Katrin. La kora et l’imaginaire musical dans le monde et dans le cloître. *Hermès – La Revue*, 86, 2020/1, pp. 201-204.
- DRAKE, St. Clair. The Black Diaspora in Pan-African Perspective. *Black Scholar*, v. 7, n. 1, 1975, pp. 02-13.
- EBRON, Paulla A. Tourists as Pilgrims: Commercial Fashioning of Transatlantic Politics. In: *American Anthropologist*, v. 26, n. 4, 1999, pp. 910-933.
- . *Performing Africa*. Princeton, Princeton UP, 2002.
- EDMONDSON, Locksley Black America as a Mobilizing Diaspora: Some International Implications. In: SHEFFER, Gabriel. (ed.). *Modern Diasporas in International Politics*. Kent, Croon Helm, 1986, pp. 164-211.
- ELABOR-IDEMUDIA, Patience Gender and the New African Diaspora: African Immigrant Women in the Canadian Labor Force. In: OKPEWHO, Isidore; DAVIES, Carole Boyce e MAZRUI, Ali A. (eds.). *The African Diaspora – African Origins and New World Identities*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1999, pp. 234-254.

- GILROY, Paul. It's a Family Affair. In: DENT, Gina e WALLACE, Michelle (eds.). *Black Popular Culture*. Seattle, 1992, pp. 303-316.
- . *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1993.
- GILROY, Paul. Route Work: The Black Atlantic and the Politics of Exile. In: CHAMBERS, Iain e CURTI, Lydia (eds.). *The Post-Colonial Question*. London and New York, Routledge, 1996, pp. 17-29.
- . *Against Race*. Cambridge, Mass, Harvard UP, 2000.
- GOMEZ, Michael A. (ed.). *Diasporic Africa: A Reader*. New York and London, NYU Press, 2006.
- HALE, Thomas A. *Griots and Griottes – Masters of Words and Music*. Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1998.
- HALEY, Alex. *Roots – The Saga of an American Family*. New York, Doubleday, 1976.
- . Heimkehr in die Fremde. *Geo* 10 (Oktober), 1981, pp. 54-58.
- . Black History, Oral History, and Genealogy. In: DUNAWAY, David K. e WILLA, K. Baum (eds.). *Oral History – An Interdisciplinary Anthology*. Nashville (Tenn.), 1987, pp. 264-287.
- HALL, Stuart. Cultural Identity and Cinematic Representation. In: *Framework* 36, 1989, pp. 68-81.
- . Cultural Identity and Diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (ed.). *Identity*. London: Lawrence and Wiskot, 1990, pp. 222-237.
- . When was 'the Post-Colonial'? Thinking at the Limit. In: CHAMBERS, Iain e CURTI, Lydia (eds.). *The Post-Colonial Question*. London and New York, Routledge, 1996, pp. 242-260.
- HARRIS, Joseph E. Introduction to the African Diaspora. In: RANGER, Terence O. (ed.). *Emerging Themes of African History*. Nairobi, East Africa Publishing House, 1968, pp. 147-152.
- . Introduction. In: HARRIS, Joseph E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, 1982a, pp. 03-16.
- . A Comparative Approach to the Study of the African Diaspora. In: HARRIS, Joseph E. (Ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, (1982b) pp. 112-124.
- . The African Diaspora in World History and Politics. In: WALKER, Sheila S. (Ed.): *African Roots/ American Cultures: African in the Creation of the Americas*. Lanham et al., Rowman and Littlefield, 2001, pp. 104-117.
- HARRISON, Faye V. Introduction – An African Diaspora Perspective for Urban Anthropology. In: *Urban Anthropology and Studies of Cultural Systems and World Economic Development*, v. 17, n. 2/3, 1988, pp. 111-141.

- HAYDON, Geoffrey e DENNIS, Marks (eds.). *Repercussions: A Celebration of African-American Music*. London, Century, 1985.
- HELMREICH, Stefan. Kinship, Nation, and Paul Gilroy's Concept of Diaspora. In: *Diaspora*, v. 2, n. 2, 1992, pp. 243-249.
- HURSTON, Zora Neale. *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*. New York, Amistad Press, 2018.
- JAMES, C. L. R. *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*. New York, Vintage Books, 1963 (1st ed. 1938).
- JAHN, Janheinz. *A History of Neo-African Literature – Writing in Two Continents*. London, Faber, 1968.
- KARENGA, Maulana. *Introduction to Black Studies*. Los Angeles, University of Sankore Press, 2002 (3rd ed.).
- . *Kwanzaa – A Celebration of Family, Community and Culture*. Los Angeles, University of Sankore Press, 2008.
- KIWAN, Nadia e MEINHOF, Ulrike H. *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*. New York, Palgrave Macmillan, 2011.
- KNIGHT, Roderic Copley. Music out of Africa – Mande jaliya in Paris. *The World of Music*, v. 33, n. 1, 1991, pp. 52-69.
- KOKOT, Waltraud; TÖLÖLYAN, Khachig e ALFONSO, Carolin (eds.). *Diaspora, Identity, and Religion*. London and New York, Routledge Press, 2004.
- KOKOT, Waltraud; GIORDANO, Christian e GANDELSMANN-TRIER, Mijal (eds.). *Diaspora as a Resource – Comparative Studies in Strategies, Networks and Urban Space*. Zürich, Münster, Lit, 2013.
- KRINGS, Matthias. Diaspora: Historische Erfahrung oder wissenschaftliches Konzept? Zur Konjunktur eines Begriffs in den Sozialwissenschaften. *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, v. 49, 2003, pp. 137-156.
- LAFOREST, Marie Hélène. Black Cultures in Difference. In: CHAMBERS, Iain e CURTI, Lisa (eds.). *The Post-Colonial Question*. London and New York, Routledge, 1996, pp. 115-120.
- LARA, Oruno D. African Diaspora: Conceptual Framework, Problems and Methodological Approaches. In: HARRIS, Joseph E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, 1982, pp. 54-68.
- LEMELLE, Sidney J. e KELLEY, Robin D. G. (eds.). *Imagining Home – Class, Culture, and Nationalism in the African Diaspora*. London and New York, Verso, 1994.
- LEVINE, Lawrence W. African Culture and U.S. Slavery. In: HARRIS, Joseph E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, 1982, pp. 127-135.
- LEWIS, Earl. 'To Turn as on a Pivot': Writing African Americans into a History of Overlapping Diasporas. *American Historical Review*, v. 100, n. 3, 1995, pp. 765-787.

- LINEBAUGH, Peter. All the Atlantic Mountains Shook. In: *Labour/Le Travailleur*, v. 10, 1982, pp. 87-121.
- LIPSITZ, George. *Dangerous Crossroads – Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London and New York, Verso, 1997.
- LOVEJOY, Paul E. The African Diaspora – Revisionist Interpretations of Ethnicity, Culture and Religion under Slavery. *Studies in the World History of Slavery, Abolition and Emancipation*, v. II, n. 1, 1997.
- MANCHUELLE, François. *Willing Migrants – Soninke Labor Diasporas, 1848-1960*. Athens, London, Ohio University Press, 1997.
- MARTIN, Tony. Garvey and Scattered Africa. In: HARRIS, J. E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard University Press, 1982, pp. 243-249.
- MATORY, Lorand. The “New World” Surrounds an Ocean: On the Live Dialogue between African and African American Cultures. In: YELVINGTON, Kevin A. (Org.): *Afro-Atlantic Dialogues: Anthropology in the Diaspora*. Santa Fe, SAR Press, 2006, pp. 152-192.
- MBEMBE, Achille. *Critique de la raison nègre*. Paris, La Découverte, 2013.
- MEINHOF, Ulrike H. e RASOLOFONDRAOSOLO, Zafimahaleo. Malagasy Song-Writer Musicians in *Transnational Settings. Moving Worlds*, v. 5, n. 1, 2005, pp. 144-158.
- MOORE, David Chioni. Routes – Alex Haley’s *Roots* and the Rhetoric of Genealogy. In: *Transition*, Issue 64, 1994, pp. 04-21.
- N’DIAYE, Diana Baird. New American Diaspora Communities in the United States: Community-Centered Approaches to Research and Presentation. In: WALKER, Sheila S. (ed.). *African Roots / American Cultures: Africa in the Creation of the Americas*. Lanham et al., Rowman and Littlefield, 2001, pp. 232-243.
- NIANE, Djibril Tamsir. African Oral Traditions and Afro-American Cultural Traditions as a Means of Understanding Black Culture. In: HARRIS, Joseph E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, (1982), pp. 106-111.
- OKPEWHO, Isidore Introduction. In: OKPEWHO, Isidore; DAVIES, Carole Boyce e MAZRUI, Ali A. (eds.). *The African Diaspora – African Origins and New World Identities*. Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1999, pp. xi-xxviii.
- PANZACCHI, Cornelia. *Der Griot – Seine Darstellung in der frankophonen westafrikanischen Literatur*. Rheinfelden, Schäuble, 1990.
- PATTERSON, Tiffany Ruby e ROBIN, D. G. Kelley. Unfinished Migrations – Reflections on the African Diaspora and the Making of the Modern World. In: *African Studies Review*, v. 43, n. 1, 2000, pp. 11-45.
- RACINE, Daniel L. Concepts of Diaspora and Alienation as Privileged Themes in Négritude Literature. In: HARRIS, Joseph E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, 1982, pp. 94-105.

- RASOLOFONDRAOSOLO, Zafimahaleo e ULRIKE, H. Meinhof, Popular Malagasy music and the construction of cultural identities In: *AILA Review*, v. 16, 2003, pp. 127-148.
- SAFRAN, William. Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. In: *Diaspora*, v. 1, n. 1, 1991.
- SALAMONE, Frank A. His Eyes Were Watching Her. Papa Franz Boas, Zora Neale Hurston and Anthropology. In: *Anthropos*, v. 109, n. 1, 2014, pp. 217-224.
- SAWYER, Lena. *Black and Swedish – Racialization and the Cultural Politics of Belonging in Sweden*. University of Gothenburg, PhD Dissertation, 2000.
- SENGHOR, Léopold Sédar (ed.). *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969.
- SHEPPERSON, George. The African Abroad or the African Diaspora. In: RANGER, Terence O. (ed.). *Emerging Themes of African History*. Nairobi, East Africa Publishing House, 1968, pp. 152-176.
- SKINNER, Elliott P. The Dialectic between Diasporas and Homelands. In: HARRIS, Joseph E. (ed.). *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., Howard UP, 1982, pp. 11-40.
- SOYINKA, Wole. *The Burden of Memory – The Muse of Forgiveness*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- STEADY, Filomina Chioma (ed.). *The Black Woman Cross-Culturally*. Cambridge (Mass.), Schenkman, 1981.
- TAYLOR, Timothy D. *Global Pop – World Music, World Markets*. New York, London, Routledge, 1997.
- THIERS-THIAM, Valérie. À chacun son griot - Le mythe du griot-narrateur dans la littérature et le cinéma d'Afrique de l'Ouest. Paris, L'Harmattan, 2004.
- THOMAS, Deborah; CAMPT, Tina; MAHON, Maureen e SAWYER, Lena. Diasporic Hegemonies – Popular Culture and Transnational Blackness. In: *Transforming Anthropology*, v. 15, n. 1, 2007, pp. 50-62.
- THOMPSON, Robert Ferris. *Flash of the Spirit*. New York, Random House, 1983.
- TÖLÖLYAN, Khachig The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface. In: *Diaspora*, v. 1, n. 1, 1991, pp. 03-07.
- _____. Rethinking Diaspora(s) – Stateless Power in the Transnational Moment. In: *Diaspora*, v. 5, n. 1, 1996, pp. 03-36.
- UYA, Okon Edet. Conceptualizing Afro-American/African Relations: Implications for African Diaspora Studies. In: HARRIS, Joseph E. (ed.): *Global Dimensions of the African Diaspora*. Washington D.C., 1982, pp. 69-84.
- WAGNER, Ulla e YAMBA, Bawa. Going North and Getting Attached – The Case of the Gambians. In: *Ethnos*, v. 51, n. 3-4, 1986, pp. 199-222

WHITE, Bob W. (ed.) *Music and Globalization – Critical Encounters*. Bloomington and Indianapolis, University Press, 2011.

YELVINGTON, Kevin A. Introduction. In: YELVINGTON, Kevin A. (ed.) *Afro-Atlantic Dialogues. Anthropology in the Diaspora*. Oxford, James Currey; Santa Fe, School of American Research Press, 2006, pp. 03-32

ZAPATA OLIVELLA; Manuel. The Role of Black Intellectuals in Forging Black Unity. In: MOORE, Carlos; SAUNDERS, Tanya R. e MOORE, Shawna (eds.). *African Presence in the Americas*. Trenton, N.J., Africa World Press, 1995, pp. 411-426.

Recebido em: 02/12/2020

Aprovado em: 21/12/2020

Como citar este artigo:

DORSCH, Hauke. Diasporizando a Tradição. Griots e Estudiosos no Atlântico Negro. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 10, n. 3, set.- dez. 2020, pp. 1125-1156.