



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

RENATO DE LYRA LEMOS

COLECIONADORES & COLONIZADORES
NAS ROTAS CYBERATLÂNTICAS DE ÁFRICA:
Coleções de discos africanos e a formação de arquivos digitais (2005-2021)

Recife
2022

RENATO DE LYRA LEMOS

COLECIONADORES & COLONIZADORES
NAS ROTAS CYBERATLÂNTICAS DE ÁFRICA:
Coleções de discos africanos e a formação de arquivos digitais (2005-2021)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Antropologia. Área de concentração: Imagens, Patrimônio, museus e contemporaneidade.

Orientador: Antonio Carlos Mota de Lima

Coorientador: Livio Sansone

Linha de pesquisa: Imagens, Patrimônio, Museus e Contemporaneidade

Recife
2022

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

L557c Lemos, Renato de Lyra.
Colecionadores & colonizadores nas rotas cyberatlânticas de África :
coleções de discos africanos e a formação de arquivos digitais (2005-2021)
/ Renato de Lyra Lemos. – 2022.
250 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Mota de Lima.
Coorientador: Prof. Dr. Livio Sansone.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2022.
Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Antropologia. 2. Música – África. 3. Colecionadores e coleções. 4.
Registros sonoros. 5. Memória. I. Lima, Antonio Carlos Mota de
(Orientador). II. Sansone, Livio (Coorientador). III. Título.

301 CDD (22. ed.)

(BCFCH2022-046)

RENATO DE LYRA LEMOS

**COLECIONADORES & COLONIZADORES
NAS ROTAS CYBERATLÂNTICAS DE ÁFRICA:
Coleções de discos africanos e a formação de arquivos digitais (2005-2021)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Antropologia.

Aprovada em: 30/03/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Carlos Mota de Lima (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Livio Sansone (Examinador Externo)
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Carlos Benedito Rodrigues da Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dra. Jamile Borges da Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal da Bahia

Profa. Dra. Andréa de Souza Lobo (Examinador Externo)
Universidade Federal de Brasília

Profa. Dra. Laura Moutinho da Silva (Examinador Externo)
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Hugo Menezes Neto (Suplente Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Ismael Tcham (Suplente Externo)
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Dedico esta tese ao meu maior fã, admirador e melhor amigo, meu pai, Carlos Pery de Lemos Neto, que transmitiu para mim sua paixão por contar histórias, seu amor pela música e o seu olhar sensível para diferentes percepções de mundo ao meu redor. Infelizmente ele cumpriu sua missão nesse plano enquanto essa tese estava ainda em seus passos iniciais, mas mesmo assim esteve comigo a cada momento até a sua conclusão. Te amo muito pai!

AGRADECIMENTOS

São tantos agradecimentos a fazer nesse momento que eu tenho de tomar muito cuidado para que estes não se tornem maiores que a tese. Como muitos já sentiram e disseram antes de mim, a jornada da escrita da tese costuma ser feita de momentos muito solitários. Mas isso não quer dizer que ela precisa ser assim. É importante termos alguém ou algo para nos sustentar, nos dar suporte, seja uma pessoa, uma entidade religiosa ou um animal de estimação, para que esse processo tão árduo não se torne ainda mais doloroso.

Eu tive sorte de ter ao meu lado durante esse processo a minha maior incentivadora, uma pessoa que sempre acreditou muito em meu potencial, me apoiando a ingressar na vida acadêmica depois de tantas tentativas que eu já não mais achava ser capaz. Ela esteve lá em cada momento, segurando minha mão, me acompanhando nas aulas, nas apresentações de trabalho e nos processos seletivos. Ela é aquele rosto amigo, o meu porto seguro no meio da multidão de canibais famintos prontos a nos devorar que é o mundo acadêmico. Dra. Mariana Andrade: minha esposa, melhor amiga e alma gêmea, que me encorajou trilhando e mostrando o caminho para que eu pudesse chegar lá. Uma mulher negra candombleicista e tricolor, que me ajudou a entender o meu papel enquanto um homem branco que lida com questões raciais dentro dos espaços acadêmicos, que sempre reiterou a importância de eu me racializar nesses debates e que me fez perceber a importância dos nossos posicionamentos para muito além dos espaços acadêmicos, na luta das práticas cotidianas. Sem ela essa tese não seria possível e minha existência não seria tão completa.

Agradeço também à minha mãe, Maria de Fátima, uma mulher forte, daquelas que luta pelo melhor dos filhos, seja com eles ou a favor deles. A educação, o carinho, o cuidado e o suporte familiar que ela me deu e ainda dá durante todos esses anos, sempre pronta para me apoiar em qualquer escolha que eu tomar, é um privilégio o qual até hoje eu não consigo transformar em palavras para agradecer-lá. Ela sempre me chamou atenção para eu tomar cuidado com os caminhos que estava trilhando, e mesmo quando não concordou ideologicamente comigo, ela me defendeu, apoiou e admirou como se fossem escolhas dela também. Por tudo isso mãe, serei grato a você por toda a eternidade.

Se algumas pessoas não chegam a ter uma figura materna presente na vida, eu me considero uma das pessoas mais sortudas no mundo, pois tenho três! A segunda mãe a entrar na minha vida é minha sogra Maria do Carmo, uma mulher arretada e que pega muito no meu pé, que me trata como filho e deixa as outras pessoas com ciúmes, que mesmo mal humorada não deixa de me dar um bom dia caloroso, que mesmo eu sempre lhe aperreando e

reclamando todo dia, não deixa de me amar um segundo sequer. E que diariamente nos dá exemplos de cuidado tralhando em prol da comunidade num Posto de Saúde da Família, fazendo uma escolha ideológica que pouquíssimos médicos têm coragem de fazer. Por isso tudo te admiro e amo muito!

Minha terceira mãe por ordem de entrada na minha vida é Maria das Graças, minha mãe Dadá, uma mulher que me acolheu no seu lar como se fosse um filho. Professora, Gestora e Mãe de Santo, ela teve de se desdobrar para cuidar dos seus filhos em casa, dos seus alunos na escola e das suas filhas no terreiro, todos com tamanho cuidado e zelo que sobrou quase nada para cuidar dela mesma. Seu carinho e amor por mim é inexplicável, coisa de outro plano. Só tenho a agradecer aos orixás e ancestrais por terem feito nossos caminhos se cruzarem. E se isso já estava previsto em meu destino, só tenho a celebrar e fazer por onde ser digno de tamanha bênção.

Outra pessoa que com muita paciência e amor ajudou através de seus exemplos e gestos a me fazer seguir o meu caminho foi meu irmão Carlos Pery, que sempre me inspirou a ser como ele, por mais que a vida tenha me feito ver que eu tinha um caminho próprio. Mesmo sendo 6 anos mais velho, ele sempre teve muita paciência comigo, cuidou de mim, me apresentou muita música boa, me levou para os meus primeiros shows, compartilhou muitos momentos alegres e sempre foi um parceiro daqueles que dá gosto de estar junto, sempre brincando e tornando a vida que já é tão difícil um pouco mais leve, como ela deve ser. Além disso, me apresentou junto a minha cunhada Catarina Gonçalves, com meus 3 sobrinhos extraordinários: Tomaz, Théo e Thales, esses meninos incíveis e muito amorosos que vieram para dar continuidade à nossa trajetória e que preenchem a nossa família de uma maneira que tornam cada pequeno momento mais agradável.

Também aproveito para agradecer aos que vieram antes de mim e demonstraram os caminhos do cuidado, amor, afeto e generosidade, e sem os quais não estaria aqui hoje. Não só por eles terem vindo antes de mim, mas por terem ajudado a me fazer quem sou através dos seus exemplos e atitudes, os quais fazem parte de mim e que eu continuarei rememorando até o fim de minha existência. Assim, agradeço aos meus avós maternos Rita Peres e Moacyr Lyra e meus avós paternos Ayrigenes Fonseca e Arnaldo Lemos, que mesmo não estando mais nesse plano continuam zelando por todos nós e nos guiando. Junto com meus avós, agradeço também ao carinho de toda a minha família, que mesmo à distância mantém o mesmo amor e afeição. Agraço a Tio Beto, Tia Rejane e Tio Mauro, Tio Marquinhos e Paula, Tio Nau e Ceça, meus padrinhos Tia Andréa e Tio Saulo e meus primos Yuri, Raissa, Ana Paula, Fabiana, Felipe, Arnaldo, Regina, Leonardo, Isabel e Francisco.

Aproveito ainda para fazer um agradecimento à minha outra família, de adoção, que é a família de minha esposa e que também se tornou minha família. Desde o momento que entrei na casa deles, há treze anos, foram momentos de muito aprendizado, de aprender outros modos de ser família, modos os quais eu não estava acostumado, e que me deixaram um ser humano muito mais completo. Assim, agradeço primeiro ao meu sogro José Carlos, que sempre esteve ao meu lado quando eu precisei, um incrível exemplo de ser humano, de uma pessoa que todos admiram, alguém em quem faço questão de me espelhar, e quando meu pai partiu disse que eu podia contar com ele, que ele era meu pai também. Minha cunhada Maria Julia, sempre uma grande fonte de carinho e cuidado, além de uma irmã que ganhei pra vida. Além disso, ainda vieram de sobra Tia Neném, Tia Creuza (*in memorian*) e Tia Mazé, três tias incríveis e muito companheiras, pois no que faltam de paciência, sobram de companheirismo. E por último meu primo João Romário, o cara, esse ser de pura luz e cuja admiração por mim só não é maior do que a admiração que eu tenho por ele.

Realmente, família é uma bênção, seja ela de sangue ou consideração, e minha família alargada que a vida me proveu é uma verdadeira dávida. Assim, gostaria de agradecer à minha família da comunidade Ilê Asé Osun Yinká em Salvador, que esteve comigo me apoiando em cada momento e me dando força para continuar seguindo minha jornada. Agradeço ao meu avô Florisvaldo Brito (Seu Vadú), à minha irmã Isis Guimarães, aos meus irmãos Florisvaldo Nei, Roque Mário e Paulo Roberto, ao meu Tio Josael e sua esposa Tereza, às minhas tias Edith Menina, Dona Penha (*in memorian*), Célia e Jandira, ao meu pai Mel, às minhas irmãs Sandra Teotônio, Edemildes, Livia, Cláudia, Margarida, Monique, Joana e Lua, aos meus irmãos Helder, Gildo, Bruno, Caetano, Djavan, Emerson e Balbino e minhas sobrinhas e sobrinhos Rafael, Gabi, Brisa, Clara, Laura, Pedro, Cauê, Augusto, Ivan e Richard, além dos meus padrinhos Jandira Mawusi, Cecília Peixoto e Renato Carneiro.

Além dessa família alargada, tem ainda outra, que fiz circulando pelo mundo, e que parece que cada vez mais se amplia, pois por mais que tentem fazer a gente perceber o contrário, tem muita gente legal ainda por aí no mundo sim, basta saber como e onde procurar, apurar o olhar pra saber quem é amigo de verdade. E entre essa galera têm aquelas pessoas que me acompanham faz tempo nessa jornada, e que sempre colam junto quando eu preciso. Assim, agradeço aos meus grandes irmãos e irmãs: Igor Pastl, Daniele Felinto e meus sobrinhos Ligia e Homero, Antônio Carlos e Roberta Kelly, Rieldo Alves, Paulo Sano, Lucimario Dias, Lidiane Lima e minha incrível sobrinha Maíra, Roberto Luiz e meu sobrinho fofo Bernardo, Aroma Bandeira, Celina Marinho, Emilia Lira e minha sobrinha Ayra, Cátia Farias e minha sobrinha Dádiva, Luanda Calado, Natuza Ferreira, Tarciana de Oliveira,

Rodrigo Peruca, Rodrigo Galvão, Hugo Gonçalves, Danilo Oliveira e o brother manguelboy Alexandre Saldanha (Rasta).

Aos amigos e parceiros das andadas: Eliel Marques, Flávio Bacalhau, Sarah Mendonça, Juvenal Oliveira, Aishá Lurenço, Carlos Eduardo Petruchio, Camila Pinheiro e Mayk Nascimento, Érika Targino, Dulce Reis, Priscila Moreira, Adriana Moreira (*in memoriam*), Henrique Foresti e Mariana Oliveira, Ruth Pajeú e Maciel Salú, Tarcísio Camêlo, ao incrível casal e parceiros Ivanilton Santos e Luiza Reis, Samuel Negão, Jedson Nobre, James Ferreira e Nathália Ferreira.

Muitas vezes a Universidade se assemelha mais a um ambiente de guerra do que a um espaço de trocas e aprendizado, por isso lá eu não fiz apenas amigos e irmãos, mas verdadeiros companheiros de batalha, que ajudam a trazer modos de conhecimento de diversas comunidades para dentro da Academia, e levar os conhecimentos lá de dentro para onde eles forem necessários, no intuito de construir uma sociedade democrática e equânime. Assim, agradeço pelo companheirismo na Universidade Federal de Pernambuco a: Ronnei Prado, ao sempre astuto e brincalhão Jefferson Gonçalo, Thiago Parrolas, Fred Caju, Bruno Vêras, Pedro Germano, Débora Ferreira, Raimundo Matias “Samambaia” (*in memoriam*), Guitinho da Xambá (*in memoriam*), Sandro Guimarães de Salles, Lua Durand, Diogo Durand, Elton Alves, Lássana Danfá e demais colegas que eu não conseguirei nomear agora, mas que sempre estão somando nas conversas pelas salas, bancos, corredores e nas jornadas de ônibus na linha Rio Doce/CDU.

Agradeço também a todos os membros do Grupo de Estudos Dúdú Èrò, coletivo de estudantes e professoras(es) negras(os) com os quais compartilhei experiências incríveis durante o período de pandemia. Saudade de estar com vocês.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, especialmente através dos imprescindíveis Ademilda e Makson e aos meus colegas: primeiro em especial à grande amiga e parceira das fofocas Ilana Magalhães, amizade certa que me aturou durante todo o doutorado, Sandra Hortêncio, Renata Mesquita, Beatriz Gusmão, Maria Rocha, Raquel Lustosa, Rosália Andrade, Thiago Santos e Vagner Bijagó. Agradeço também à professora e parceira Ana Claudia Rodrigues, à turma da disciplina de relações raciais na qual fiz o meu estágio docência e aos professores Alex de Jesus, Hugo Menezes, Francisco Sá Barreto e Parry Scott.

Agradeço principalmente ao meu orientador, o professor Antonio Motta, que foi um importante mentor nesse processo tão espinhoso que é o doutorado, me orientando pelos caminhos da pesquisa e escrita acadêmica, me dando abertura para encontrar minha própria

voz e me influenciando para que eu pudesse dar o melhor de mim, além de estar sempre me abrindo os olhos e incentivando para a jornada após o fim do tese.

Agradeço à comunidade do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos e ao Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, onde cursei meu mestrado e que instituiu uma importante etapa na minha formação enquanto pesquisador. Assim agradeço à Lindinalva Barbosa e aos meus colegas que tiveram um papel crucial nessa jornada: aos hermanos Guillermo Navarro e Angie Montiel, Isabelle Sanches, Daniela Rosário, Lorena Marques, Francisco Ramallo, Diogo Lessa, Cristina Castaño, Vilma Reis, Ricardo Sangiovanni, Nelma Barbosa e Fatime Samb. Também aos colegas que venho dialogando ao longo da tese por meio dos nossos encontros mensais promovidos pelo Professor Livio Sansone: Julio Simões, Cardoso Armando, Diana Catarino, Samba Camará, Zeca Jandi, Tatiana Mané e Patrícia Pereyra. Faço um agradecimento também aos professores com quem tive aulas e que somaram muito nessa trajetória: Maria Rosário de Carvalho, Jocélio Telles, Cláudio Furtado, Patricia Godinho e Valdemir Zamparoni, além da minha co-orientadora do mestrado, a Profa. Angela Luhning, que se demonstrou parceira desde os primeiros passos da minha dissertação.

Aqui segue também um agradecimento especial ao Prof. Livio Sansone, meu orientador e atual co-orientador, que sempre acreditou em mim e que esteve comigo durante toda essa jornada, sempre ao meu lado como grande incentivador do meu doutorado, sempre fazendo sugestões e contribuições para que eu pudesse repensar e rever cada passo tomado.

Agradeço também aos membros da banca de defesa: à Profa. Jamile Borges, mentora e amiga, que também esteve presente na banca de qualificação e, além de ser uma incentivadora da minha pesquisa, sempre esteve disponível para atuar me fornecendo orientações, fosse nos espaços de aprendizado formais ou nas mesas de bares pelo 2 de Julho. À Profa. Andrea Lobo, que por meio de sua leitura apurada e através de suas contribuições me possibilitou vislumbrar novos caminhos para a minha pesquisa; ao Prof. Carlos Benedito (Carlão), que do alto da sua experiência, por intermédio das suas indagações e comentários, me provocou a sair do meu lugar de conforto e repensar a minha pesquisa com outro olhar; à Professora Laura Moutinho, que com sua leitura sensível e precisa e suas considerações valorosas, me instigou a refletir sobre questões fundamentais. Além disso agradeço pela disposição dos membros suplentes da banca, o Prof. Hugo Menezes e o Prof. Ismael Tcham, em disporem seu tempo a lerem a tese mesmo com a possibilidade de não participarem da banca. Também agradeço ao Prof. Alex Vailatti, que esteve presente na banca de qualificação e com o qual tive a possibilidade de dialogar desde antes da minha entrada no doutorado, através do Instituto de

Estudos da África da Universidade Federal de Pernambuco, e que seguiu mantendo esses diálogos e fazendo sugestões durante todo o processo da tese.

Uma etapa crucial para o meu doutorado foi a minha participação na Escola Doutoral Fábrica de Ideias, sucedida na Universidade Federal do Amapá, na qual realizei trocas acadêmicas e pessoais que vou levar para a vida toda. Assim, agradeço às amigadas que fiz lá e que se tornaram companheiros de luta: Alexandre Santos, Rita Domingues, Aline Nascimento, Flávio Passos, Guilherme Oliveira, Marcus Oliveira, Hellen Alves, Uilson Viana, Davi Rosendo, Alicia Reyes, Zacarias Tsambe, Alex França, Bruno Pinheiro, Gabriela Bacelar, Natércia Bambirra, Albertus Poeketie, Genia Corinde, Cylene France, além de vários outros colegas, professores e pessoas que conhecemos durante nossa estada com as quais tive excelentes chances de dialogar e aprender.

Agradeço também às amigadas mais do que especiais que fiz em Macapá e que transformaram e continuam transformando a minha vida de um jeito muito especial: à minha irmã Juliana Fidelis, conectando o Tapajós com o Beberibe, que entrou na minha vida pra trazer felicidade e muito apanheio. Parceira, confidente, consultora para assuntos de fofoca, grande parceira de viagem e que nunca desiste de mim, nem em meus piores dias. Obrigado por tudo, maninha. À incrível e sempre pra cima Paula Reiter, parceira de cafés e fuleragens, que sempre tem algo legal pra dizer e animar, fazendo com que eu esqueça qualquer problema, além de ter feito a sobrinha do meu coração Iande Vitória. Ao antropológico João Mouzart, amigo-irmão-parceiro das mesas, empreitadas e conversas mais doidas e também mais inspiradoras, que liga às altas horas da noite, que passa um tempão desvendando os mistérios do mundo e que cuida sempre muito bem de mim.

Agradeço também às sempre incríveis e insuportáveis cachorras Berta e Brigitti, que fazem por mim mais do que faço por elas, que me animam quando estou triste, secam minhas lágrimas com a língua quando eu choro, me guardam quando estou doente e que tiveram a maior paciência comigo durante o processo de escrita da tese, sempre atentas a cada movimento meu esperando ansiosamente a hora de finalmente poderem ganhar um pouco de atenção.

Agradeço aos amigos/família da cidade de Salvador: Paulo Peixoto e família: Seu Zequinha, Dona Glória, Luciene e Jamile; Mel Adún, Guell Adún e Ominirê, Paula Adún, Víviam Caroline, Dona Hamilta, Antonio Terra e Seu Vércio; Daniel, Mayana, Pollyana Souza, Ruhan e os vizinhos do Edf. Nossa Senhora de Lourdes, além dos moradores e comerciantes do Bairro 2 de Julho que nos propiciaram e ainda propiciam momentos muito divertidos e alegres.

Sou muito grato também a Ronnei, Simône e a toda comunidade, orixás e encantados que fazem parte do Terreiro Ogun Maata e do Terreiro de Jurema da Mangueira.

Agradeço aos nossos vizinhos em Olinda, que formam uma verdadeira família e com quem podemos contar sempre que precisamos, seja para algum problema em casa ou apenas pra fofocar e espairecer um pouco: José Henrique (China), Tiago, Dona Eliane e Seu José Carlos (*in memorian*), Jusci e Edilson, Dona Jura, Seu Zefinho e Seu João.

Agradeço a Dona Inaldete Pinheiro, baluarte e memória viva das resistências dos movimentos negros em Pernambuco, uma mulher incrível e sempre disposta a ensinar.

Agradeço à Universidade Federal de Pernambuco onde realizei minha graduação e o meu doutorado e que mesmo com o sucateamento da educação, sistematizado pelo atual Governo do país, ainda se mantém lutando.

Também faço um agradecimento especial à comunidade negra que compõe a Universidade Federal de Pernambuco, junto com todos seus coletivos, que seguem resistindo às práticas de racismo estrutural as quais a universidade insiste em implementar ao fingir que o racismo não existe, pelo menos não dentro dos seus muros.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo financiamento da bolsa que possibilitou que eu pudesse me manter financeiramente, adquirir materiais, equipamentos e custear despesas para a realização dessa pesquisa e minha formação enquanto pesquisador. São agências financiadoras como essa que permitem a formação de pesquisadores e a realização de importantes pesquisas no nosso país. Que os nossos próximos governantes ampliem os esforços pela manutenção da pesquisa científica, e que os atuais ainda possam tomar vergonha na cara e entender a importância do que isso significa para a soberania nacional e a cooperação internacional.

Agradeço também às lojas de discos de Recife e aos seus donos, as quais frequentei por muitos anos com meu pai, que foram grandes amigos e me ensinaram muito sobre música: João da Flowers, Rogério da Disco de Ouro, Levy da Abbey Road, Elcy da CD Rock, João e Sandra da Aky Disco, Miranda da Vinil Alternativo e todos os comerciantes dos sebos espalhados pelo centro da cidade como Seu João, Seu Afonso e todos os demais, com os quais passei manhãs e tardes inteiras conversando e descobrindo discos.

Por último, mas não menos importante, agradeço a Francisco de Assis França, o nosso saudoso Chico Science (*in memorian*) que com suas ideias e música, junto a vários outros personagens do Movimento Mangue, tirou Pernambuco do marasmo e catapultou nossa cultura e trajetórias para o mundo. Foi por meio de suas ações que decidi me tornar um investigador. Obrigado por tudo, malungo!

“[...] estamos sugerindo que aqueles que se dedicam à teoria deveriam se dedicar à prática, quase diríamos, por uma questão de método científico, mas o pensamento crítico tem este veneno: se é apenas pensamento, não chegou a ser crítico”
(GALEANO, 2021, p. 48)

RESUMO

Assim como todo produto cultural, a produção musical está exposta a ciclos de consumo, que se modificam dependendo dos interesses do mercado e do público. Os colecionadores de música são importantes participantes desses ciclos, mantendo ou formando suas coleções nos interregnos desses. Com os discos de artistas africanos isso não foi diferente; o que se modifica são os discursos sobre, visto que muitos colecionadores, especialmente europeus e estadunidenses, fizeram proveito da mudança de ciclo para construírem um pretensão discurso de desinteresse dos “africanos” pela música produzida no continente entre as décadas de 1960 e 1980 e assim construírem sobre si um imaginário de responsáveis pela salvaguarda das “memórias musicais africanas”. Muitos desses colecionadores são DJ’s, possuem blogs sobre música e até mesmo são proprietários de selos fonográficos responsáveis por realizarem o relançamento de discos e compilações dessas músicas. Os discursos contidos nos materiais de divulgação desses discos muitas vezes acabam retornando aos discursos coloniais e ao posicionamento de alteridade em relação aos africanos, reafirmando os constructos de exotismo e da necessidade de uma intervenção ocidental para a “manutenção” dessas memórias. Além disso, existe também o processo de seleção da memória na escolha dos tipos de música que são colecionados, relançados e divulgados, os quais em geral respondem aos anseios de um mercado, do que pode ser consumido como “música africana”. Assim como em outras esferas, esse mercado ainda é bastante afetado pelas relações de poder, e essas relações demonstram-se aparentes nos fóruns de discussão online sobre música africana e nas redes sociais, nas quais há uma significativa circulação desses colecionadores e onde são expostas suas pesquisas e suas ideias. Assim, esse trabalho pretende problematizar os discursos desses colecionadores contemporâneos de música africana e os Projetos de Memória sobre África a partir dos espaços virtuais de promoção e divulgação de suas coleções.

Palavras-chave: Discos africanos; Colecionadores; Projetos de memória; Internet; Arquivos digitais.

ABSTRACT

Like all cultural products, music production is exposed to consumption cycles, which change depending on the interests of the market and the public. Music collectors are important participants in these cycles, maintaining or forming their collections between them. With the records of African artists this was no different, what is modified are the speeches about, since many collectors, especially Europeans and Americans, took advantage of the change of cycle to build a supposed discourse of disinterest of the “Africans” by the music produced on the continent between the 1960s and 1980s and thus build an imaginary of those responsible for safeguarding “African musical memories”. Many of these collectors are DJs, have blogs about music and even own phonographic labels responsible for re-launching records and compilations of these songs. The speeches contained in the material for the dissemination of these records often end up returning to colonial discourses and the position of otherness in relation to Africans, reaffirming the constructs of exoticism and the need for a Western intervention to “maintain” these memories. In addition, there is also the process of selecting the memory when choosing the types of music that are collected, relaunched and disseminated, which in general respond to the desires of a market, of what can be consumed as “African music”. As in other spheres, this market is still very much affected by power relations, and these relations are apparent in the online discussion forums on African music and on social networks, where there is a significant circulation of these collectors and where their research is exposed. and your ideas. Thus, this work intends to problematize the discourses of these contemporary collectors of African music and the Projects of Memory on Africa from the virtual spaces for the promotion and dissemination of their collections.

Keywords: African records; Collectors; Projects of Memory; Internet; Digital archives.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Alan Bishop do Sublime Frequencies_____	65
Figura 2	Hisham Mayet do Sublime Frequencies_____	66
Figura 3	Postagem do blog Moroccan Tape Stash_____	68
Figura 4	Capa do disco <i>Savane</i> de Ali Farka Touré_____	73
Figura 5	O colecionador e cineasta Nicolas Moncadas do blog <i>Orogod</i> _____	81
Figura 6	Pierre Kahane (esquerda) do blog Jam Magica com o colecionador francês Yamani "Momo" Dazi (direita) do selo Big Cheese Records	83
Figura 7	O colecionador Jannis Stuertzt do Habibi Funk por Fabian Brennecke_____	98
Figura 8	Frank Gossner caçando discos em Freetown, Serra Leoa_____	99
Figura 9	Frank Gossner procurando discos em um armazém na Nigéria	101
Figura 10	Frederik Lavik do selo Afro7 em meio ao seu carregamento de compactos do Quênia_____	104
Figura 11	O colecionador Frank Gossner do blog e selo Voodoo Funk_____	107
Figura 12	Samy Bem Redjeb do Analog Africa_____	110
Figura 13	Vik Sohonie do Ostinato Records conferindo fitas-cassete adquiridas em viagem_____	112
Figura 14	Miles Cleret fundador do selo Soundway Records_____	114
Figura 15	O colecionador inglês Duncan Brooker_____	116
Figura 16	Jannis Stürtzt do Habibi Funk Records_____	118
Figura 17	Julien Lebrun do selo francês Hot Casa Records_____	120
Figura 18	Djamel Hammadi em suas viagens à procura de discos_____	121
Figura 19	Quinton Scott (direita) e Duncan Brooker (esquerda) do selo Strut	123
Figura 20	David Buttle (à esquerda) do selo Mr. Bongo e Gareth Stephens (no fundo à direita), parceiro e responsável pelas aquisições de discos para a loja_____	125
Figura 21	Alice Whittington do selo Soundway Records_____	127
Figura 22	Cartazes com discos procurados por Frank Gossner colados em poste no Gana_____	131
Figura 23	Quinton Scott e Duncan Brooker da Strut Records_____	133

Figura 24	Capa do disco Who Is William Onyeabor? da Luaka Bop_____	134
Figura 25	Yale Evelev e sua coleção de discos_____	135
Figura 26	Mapa Colonial Africa, 2010, por Jonathan Reynaldo Bailey_____	137
Figura 27	Chief Boima Tucker (direita) com o músico serra-leonês Sorie Kondi (esquerda). Foto de divulgação do seu projeto Kondi Band	139
Figura 28	Capa do disco African Scream Contest_____	146
Figura 29	Samy Ben Redjeb do Analog Africa_____	147
Figura 30	Capa da matéria "Awesome Tapes ... the hunt for Africa's lost treasure trove of music", publicada por Caspar Llewellyn Smith no <i>The Guardian</i> em 2 de outubro de 2011. Autor da foto: Guenter Rossenbach_____	149
Figura 31	Frank Gossner sentado em uma pilha de discos_____	151
Figura 32	Foto do colecionador Frank Gossner divulgada na revista <i>Morgenbladet</i> _____	152
Figura 33	Capa do disco <i>Afro-Rock Vol. 1</i> , do selo Kona Records_____	152
Figura 34	O colecionador Duncan Brooker conferindo discos_____	155
Figura 35	A loja Melodica, localizada na Rua Tom Mboya, em Nairobi, desde 1971_____	160
Figura 36	O comerciante Abdul Karim da loja Melodica_____	162
Figura 37	A loja de James 'Jimmy' Rugami no Kenyatta Market_____	163
Figura 38	Frank Gossner ao lado do Sr. Mafa na loja Mafa Production na República da Guiné_____	165
Figura 39	Lawani Affissoulayi dono do selo Aux Écoutes em sua casa no Benim_____	166
Figura 40	Loja Disques Gam em Casablanca, Marrocos_____	166
Figura 41	Gam Boujemaa da loja Disques Gam_____	168
Figura 42	A loja Comptoir Marocain de Distribution des Disques em Casablanca_____	169
Figura 43	O colecionador Uchenna Ikonne procurando discos_____	171
Figura 44	Odion Iruoje (esquerda) e Temi Kogbe (direita), fundadores do selo Odion Livingstone_____	173
Figura 45	Ardo Hanne no Mieruba Art Center em Ségou_____	175
Figura 46	Vik Sohonie procurando discos em uma loja na cidade de	

	N'Djamena, no Chade_____	179
Figura 47	Funcionária da Rádio Nacional do Djibouti ao lado do equipamento utilizado para a digitalização do acervo, como parte do acordo com o selo Ostinato Records_____	180
Figura 48	Foto de um rato morto em cima de uma pilha de discos divulgada pelo blog Voodoo Funk_____	186
Figura 49	O colecionador ganês Philip Osei Kojo ouvindo pela primeira vez seus discos após 30 anos_____	194
Figura 50	O produtor senegalês Hibrahima Sylla do Syllart Records_____	196
Figura 51	Frank Gossner “caçando” discos_____	225
Figura 52	Samy Bem Redjeb verificando alguns compactos _____	225
Figura 53	Uchenna Ikonne procurando discos_____	226
Figura 54	Julien Lebrun com Gam Boujemaa em gente à Disques Gam_____	226
Figura 55	Jeremy Philips do site <i>Psychfunk</i> em uma loja em Fez, Marrocos____	227
Figura 56	Loja Le Comptoir Marocain de Distribution de Disque_____	227
Figura 57	O funcionário M'hamed Tijdity da loja Le Comptoir Marocain de Distribution de Disque_____	228
Figura 58	Vendedor de discos em Benin City, Nigeria_____	228
Figura 59	Filho do dono da loja Studio Al Noujoum, N'Djamena, Chad_____	229
Figura 60	Loja Musique mondiale em Abdijan_____	229
Figura 61	Vendedor de discos em Lomé, do acervo do Hot Casa Records____	230
Figura 62	Comerciante com seu acervo, do acervo do Hot Casa Records_____	230
Figura 63	Fitas-cassete adquiridas por Vik Sohonie durante suas viagens_____	231
Figura 64	Samy Bem Redjeb procurando discos _____	232
Figura 65	Matthew Lavoie e o comerciante Djadje Kortey, de Niamey_____	232
Figura 66	Vendedora de fitas e discos em Cotonou, Benim_____	233
Figura 67	Foto de um comerciante de discos, acervo do Hot Casa Records____	233
Figura 68	Juliene Lebrun procurando discos no Marrocos_____	234
Figura 69	Foto de um disco estragado tirada por Julien Lebrun_____	235

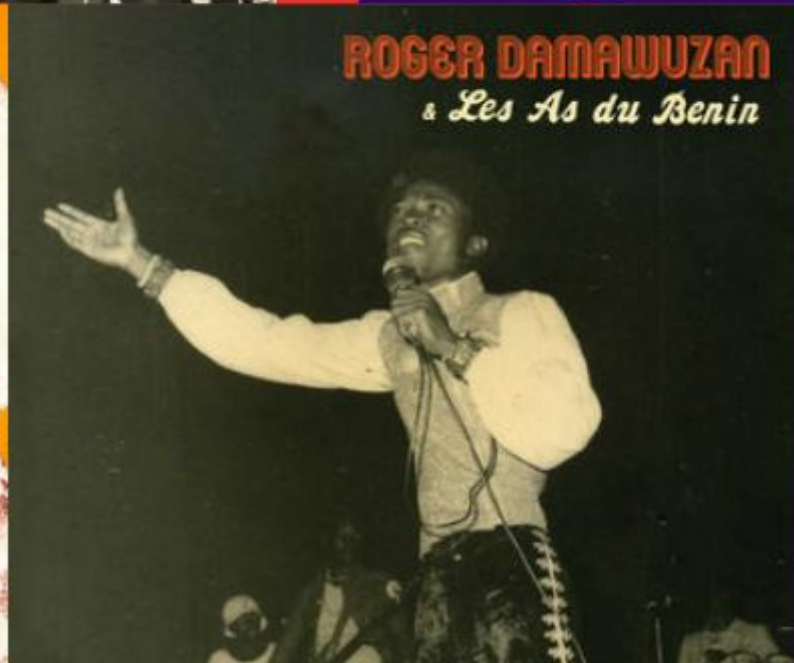
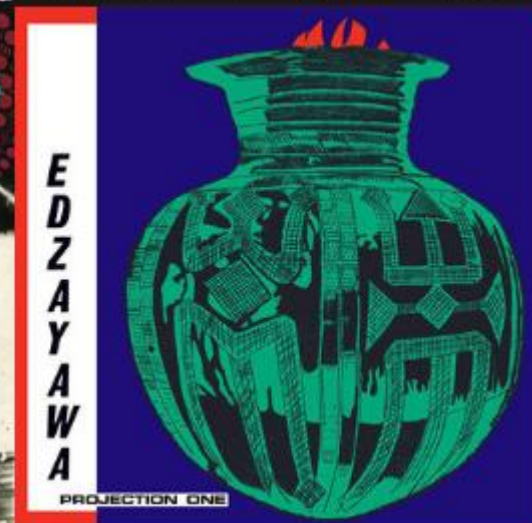
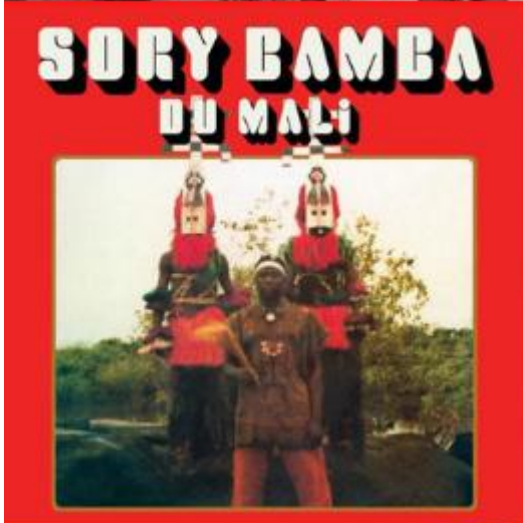
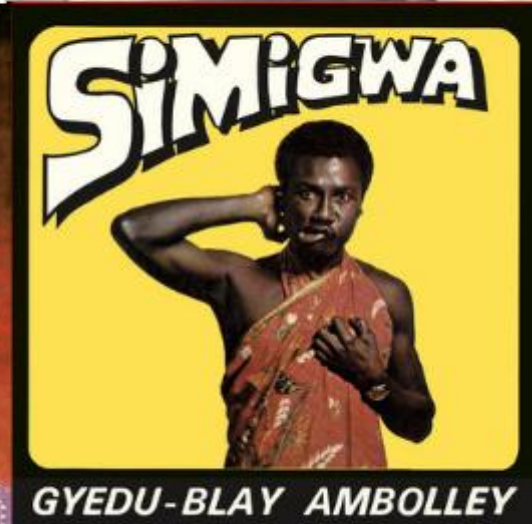
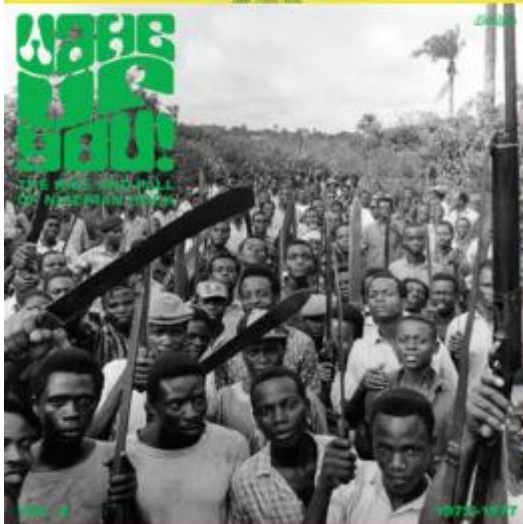
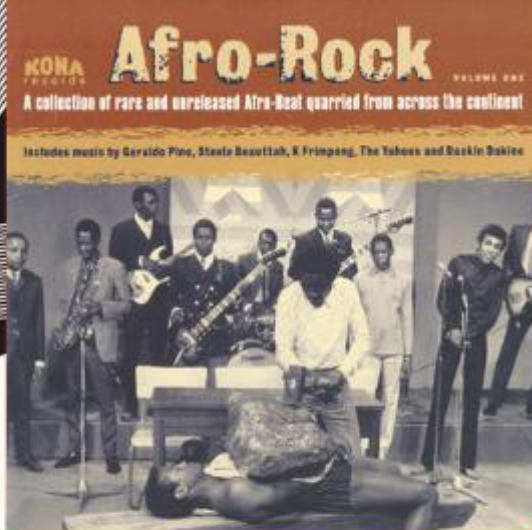
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BLOG	Web Log
CD	Compact Disc
DJ	Disck-Jockey
DVD	Digital Versatile Disc
HD	Hard Drive
LP	Long-Play
MP3	MPEG Audio Layer-3
TIC	Tecnologias da Informação e Comunicação

SUMÁRIO

1	INTRODUZINDO OS SONS DE ÁFRICA NA INTERNET_____	22
1.1	1.1 LOGANDO NAS REDES: COLECIONANDO LINKS E DISCOS_____	30
2	GUERRILHA DIGITAL E PRODUÇÃO DE CONTRANARRATIVAS: RESISTINDO AOS IMPACTOS DOS MECANISMOS DE DOMINAÇÃO DE MEMÓRIA NA INTERNET_____	39
2.1	EXPERIÊNCIAS DIGITAIS MEDIADAS PELA EXCLUSÃO E PELOS REGIMES DE FALHA: A DIVISÃO DIGITAL E O DETERMINISMO RACIAL_____	42
2.2	ARQUIVOS, MEMÓRIA, CURADORIA E ACESSO ATRAVÉS DA MEDIAÇÃO DOS ALGORITMOS_____	46
2.3	PROGRAMANDO TÁTICAS DE RESISTÊNCIA A APARTIR DA INTERNET_____	52
2.4	GUERRILHA DIGITAL E HACKEAMENTO COMO RESISTÊNCIA CULTURAL_____	56
3	GEOPOLÍTICAS DA EVOCAÇÃO E DO ESQUECIMENTO: OS DISCURSOS E AS DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS EM DISCOS E NOS ARQUIVOS INFORMAIS DE MÚSICAS "AFRICANAS" NA INTERNET_____	61
3.1	DEBATENDO MEMÓRIA E ESQUECIMENTO E OS SEUS IMPACTOS NAS PRODUÇÕES CULTURAIS A PARTIR DE ÁFRICA_____	66
3.2	QUE IDEIAS DE ÁFRICA ESTÃO PRESENTES EM DISCOS CONTEMPORÂNEOS DE MÚSICA “AFRICANA”?_____	78
3.3	CADERNOS DE CAMPO DIGITAIS: ROLANDO PELA BLOGOSFERA_	85
3.4	COMPARTILHANDO ÁFRICA PELAS REDES: REFLETINDO SOBRE A TROCA E DISPONIBILIZAÇÃO DE MÚSICAS EM PLATAFORMAS DIGITAIS E AS ESTRATÉGIAS DE MANUTENÇÃO DESSES ACERVOS_____	93
4	A PARTILHA DOS DISCOS DE ÁFRICA: COMPILANDO “NOVAS” NARRATIVAS COLONIAIS A PARTIR DE COLEÇÕES DE DISCOS	100
4.1	CONHECENDO ALGUNS COLECIONADORES_____	106
4.1.1	O Funk Voodoo de Frank Gossner_____	113
4.1.2	A África analógica de Samy Ben Redjeb_____	116
4.1.3	Os registros em Ostinato de Vik Sohonie_____	118
4.1.4	A via sonora de Miles Cleret_____	120
4.1.5	A salvação do funk africano de Duncan Brooker_____	122
4.1.6	O Funk Habibi de Jannis Stürtz_____	124

4.1.7	A casa quente de Julien Lebrun e Djamel Hammadi_____	126
4.1.8	O caminhar descontraído de Quinton Scott_____	129
4.1.9	O senhor bongô David Buttle_____	131
4.2	GÊNERO E DOMINÂNCIA MASCULINA NO MUNDO DO COLECIONISMO DE DISCOS: QUE LUGARES OCUPAM AS MULHERES COLECIONADORAS?_____	134
4.3	“TIRE-ME DAQUI RÁPIDO”: QUAIS TIPOS DE MÚSICA “MERECEM” SER SALVOS?_____	137
4.4	COLECIONANDO OU COLONIZANDO? CONTROVÉRSIAS ACERCA DA "NARRATIVA DO EXPLORADOR"_____	144
4.5	“CAÇANDO” E RELANÇANDO OS “TESOUROS PERDIDOS DE ÁFRICA”_____	153
5	CONTRACOLONIZANDO OS ARQUIVOS: COLECIONADORES AFRICANOS PROTAGONIZANDO SUAS NARRATIVAS _____	167
5.1	ARQUIVOS INFORMAIS AFRICANOS: COMERCIANTES, PRODUTORES E CONSUMIDORES AFRICANOS E SEUS ARQUIVOS PESSOAIS_____	168
5.2	VISIBILIZANDO PROJETOS DE MEMÓRIA E NARRATIVAS LOCAIS: A LUTA DOS SELOS E COLECIONADORESS AFRICANOS PELO CONTROLE DE SUAS MEMÓRIAS_____	179
5.3	POSSUIR OS DISCOS PARA REPARAR OU CONTROLAR AS MEMÓRIAS?: ENTRE APROPRIAÇÃO MATERIAL E REPATRIAÇÃO DIGITAL_____	185
6	COMO DESLOGAR-SE DAS REDES DIGITAIS DO COLONIALISMO? _____	194
	REFERÊNCIAS _____	210
	APÊNDICE A - Lista das capas de discos nas colagens _____	231
	APÊNDICE B - Lista de gravadoras _____	234
	APÊNDICE C - Lista de site e blogs _____	237
	ANEXO A - Figuras 51-69 _____	240



1 INTRODUZINDO OS SONS DE ÁFRICA NA INTERNET

Essa pesquisa desencadeou-se a partir de uma experiência pessoal em redes de colecionadores de música que venho empreendendo nos últimos 25 anos, ou seja, um longo tempo antes de ingressar na academia e de ingressar na área de Antropologia ou mesmo de ter conhecimento do que era uma etnografia ou de como realizá-la. Para além dos interesses nas músicas que eu colecionava, também tive desde muito cedo um interesse naquelas pessoas que estavam ao meu redor nas lojas de discos, sebos, shows e outros ambientes de socialização, as quais também colecionavam música nos mais diversos formatos: LP, Cassete, CD, MP3, etc... e que assim como eu, estavam sempre em busca de novos sons e de gravações raras.

Meu envolvimento com o campo me possibilitou desde cedo perceber, ao menos superficialmente, como se estruturavam algumas dessas redes e os interesses de outros colecionadores na busca por determinados discos e gravações. Porém, mesmo acumulando histórias e memórias, eu não possuía ainda um método estabelecido, nem ao menos tinha pretensões em fazer algo com aquelas informações. Tratava-se então apenas de um *hobbie* pessoal. Porém, à medida que ingressei na academia e comecei a realizar pesquisas, percebi a necessidade de realizar uma investigação mais aprofundada sobre aquelas redes de colecionadores e fãs de música, e os motivos pelos quais aqueles indivíduos tinham tanto interesse nos sons vindos do continente africano, visto que uma significativa parcela daqueles que eu vinha acompanhando e me relacionando pela internet eram pessoas brancas classe média e de origem europeia ou estadunidense.

Ao mesmo tempo em que eu acreditava ter uma relativa facilidade de interação pois estava inserido no campo há algum tempo como fã de música e colecionador de discos, também surgiam alguns dilemas, como a questão de minha longa trajetória de participação no campo, ou seja, de ser um *ethnic insider* e da necessidade de estimular um estranhamento do campo com o intuito de melhor compreendê-lo, já que provavelmente pela minha proximidade com aquelas pessoas eu ainda não compreendia significativamente as suas motivações.

Ao mesmo tempo eu também percebia o quanto era imprescindível estudar essa temática, visto que muitas das informações contemporâneas que chegavam ao Brasil sobre “músicas africanas” estavam sendo mediadas pelos dados advindos dessas redes. Assim, compreendi a importância de investigar as motivações desses colecionadores/compiladores a

fim de problematizar as informações reunidas e disponibilizadas por eles, afinal, aquelas produções não eram apenas informativas ou históricas, mas produzidas a partir de posicionamentos políticos desses colecionadores e de seus interlocutores, contendo referências ideológicas às suas concepções de mundo, às quais eu sempre acreditei que deveriam ser desveladas para que as pessoas pudessem distinguir os tipos de informações que estavam sendo produzidos e consumidos por elas, ou seja, como afirma Valentin-Yves Mudimbe (1994), quais “ideias de África” elas estavam acessando.

Esse foi um dilema o qual achei crucial evidenciar durante o desenvolvimento dessa pesquisa e o qual se tornou um desafio, visto que diferente do que eu presumia em relação à minha pretensa inserção no campo, alguns dos interlocutores os quais eu tinha o intuito de dialogar acabaram não se mostrando favoráveis a discutir as questões às quais eu pretendia abordar na minha investigação. Afinal, os assuntos os quais eu estava abordando já haviam provocado polêmica alguns anos antes e motivado uma série de desavenças entre os colecionadores, se tornando então tópicos altamente sensíveis. Porém, fora as querelas ocorridas nos fóruns de discussão, postagens de blogs e algumas poucas matérias na imprensa à época, esses assuntos não haviam sido discutidos mais profundamente, processando-se apenas em uma perspectiva de debates superficiais e acusações pessoais.

À medida que acompanhava essas discussões eu percebia que aquele assunto necessitava de uma abordagem mais aprofundada, e tendo em vista que uma parcela significativa dos interlocutores centrais à pesquisa não estavam demonstrando-se dispostos a contribuir com a discussão, eu poderia utilizar-me do amplo material existente na internet gerado ao longo das discussões e de uma série de outros registros deixados por esses colecionadores ao longo de alguns anos nas redes digitais, os quais eu já vinha coletando há bastante tempo.

Essa questão também auxiliou a formatar o campo, visto que eu teria de me valer de métodos de pesquisa digital, com os quais eu já possuía experiências anteriores, e afinal, mesmo que intencionasse realizar uma etnografia multisituada, como postula George Marcus (1995), acredito que não conseguiria desempenhar a função devido à amplitude de interlocutores e os diferentes caminhos e processos inconstantes das suas circulações. Ainda assim eu pretendia inicialmente realizar pesquisa de campo em um centro de investigação africano com o intuito de pesquisar acerca dos processos de arquivamento e digitalização de acervos, intencionando confrontar os modelos de curadoria e memória ocidentais que tem prevalecido na grande maioria dos acervos que consegui acessar digitalmente, fossem no Ocidente ou em África. Porém, as já escassas verbas para pesquisa durante o atual governo

brasileiro, somadas à pandemia de COVID-19 que se espalhou pelo Globo no ano de 2020, impossibilitaram a realização desse plano.

Outra questão essencial que surgiu durante a escrita da tese, e à qual tentei levar em conta, se deu no plano das políticas de citação. Como afirma a antropóloga negra estadunidense Lynn Bolles (2013), as políticas de citação implicam em relações de poder que são mediadas pelo controle de uma supremacia branca dentro da academia, e que ocasionam com que os trabalhos desenvolvidos por antropólogas negras e outros grupos socialmente desconsiderados sejam associados a políticas de identidade e ativismo, e assim, tidos como não acadêmicos e não contendo nenhuma contribuição significativa para a disciplina. Nesse sentido, eu tento respaldar a perspectiva de Lynn Bolles através de um posicionamento político-acadêmico no intuito de, além de considerar importante citar essas pesquisas que foram e são propositalmente e imprudentemente apagadas pela academia (por mais que eu não tenha conseguido atingir esse objetivo como gostaria), também não considerar obrigatório referenciar determinados autores considerados clássicos pela Antropologia (em sua maioria homens brancos de classe alta e originários de países no centro do poder), que muitas vezes acabaram ocasionando-se como cânones por meio do apagamento de tantas(os) outras(os) pesquisadoras(es) consideradas(os) não neutras(os) (ou seja mulheres, negros, indígenas, LGBTQIAP+ e tantos outros) e portanto “militantes”, os quais também trouxeram importantíssimas contribuições para a Antropologia e outras áreas do conhecimento.

Assim, torna-se necessário formular outros textos clássicos, que se posicionem idealisticamente e não se escondam através da evocação de uma falsa neutralidade que se pretende Universal (ou seja, branca), a qual segundo Immanuel Wallerstein (2016), ele próprio um sociólogo estadunidense branco, é utilizada como justificava para a conquista, poder e controle perpetuado por líderes e intelectuais do mundo pan-europeus, ou seja, representando apenas os interesses e as percepções de mundo desses grupos que continuam alternando-se no poder e promovendo a sua “episteme” dentro da academia.

Dentro da perspectiva de uma compreensão problemática da militância como uma categoria menor e mesmo não científica dentro da academia, me coloco como um pesquisador-militante, por entender que as minhas concepções de mundo permeiam e motivam a minha escrita acadêmica. E afinal, sendo um homem branco de classe média e possuindo diversos privilégios, me sinto na obrigação de utilizar a minha posição para auxiliar a romper com as barreiras no combate por uma sociedade e Universidade antirracistas, pois, acredito que não adianta cobrarmos ações dos nossos interlocutores e da sociedade de maneira mais ampla se as nossas próprias práticas de socialização no campo, dentro da Universidade e

nas nossas vidas pessoais fora da academia não respaldam as teorias as quais discutimos e sustentamos.

Assim, pretendo com essa tese contribuir para o panorama dos estudos sobre África, sobre música e diáspora negra, acerca de questões analíticas de discurso, imaginário, representações e especialmente Projetos de Memória, demonstrando como essas concepções de memória empregadas por indivíduos, instituições e governos são concebidas de forma ideológica e em geral seguindo concepções de mundo profundamente ocidentalizadas. Sendo assim, essa tese se propõe a analisar os discursos, e não os elementos sonoros contidos nas obras, afinal, não sendo músico nem etnomusicólogo, esses elementos acabam aparecendo apenas superficialmente no texto. Os elementos imagéticos também, especialmente as capas dos discos, por mais que sejam elementos importantes da manifestação do discurso, não compõem o foco dessa tese, até pelo meu insuficiente envolvimento com a área de Antropologia Visual, sendo elencadas apenas em alguns momentos para corroborar as afirmações acerca dos discursos promovidos pelos compiladores de discos.

Ao investigar as perspectivas acerca das memórias dessas músicas, procurei ter o cuidado em não superestimar o interesse Ocidental por esses artistas, visto que o Ocidente enquanto categoria político-geográfica é gigantesco, e os grupos de consumidores desses tipos de sons nesse panorama são ínfimos, assim como busquei desmistificar um superdimensionamento do suposto desinteresse dos "africanos" por essas músicas, visto que vários desses artistas e discos foram circunscritos a mercados regionais e locais, assim, mesmo esse pretenso "desinteresse" é bastante diminuto, tendo em conta os públicos que diversos artistas atingiram e a quantidade de discos prensados e distribuídos, além das questões infraestruturais às quais discutirei ao longo do texto.

Desse modo, no capítulo, “Guerrilha digital e produção de contranarrativas”, procuro contextualizar os espaços e ferramentas da internet que são o locus das relações entre a rede de colecionadores que estou analisando. Eu tento compreender como se dão os processos de produção de narrativas na internet através da relação entre os colecionadores e fãs de música que estão produzindo conteúdos e/ou interagindo com eles e os mecanismos digitais que possibilitam/influenciam/delimitam essas produções e interações. Para isso, eu proponho a discussão de algumas categorias de análise dessas ferramentas e modos de socialização nas esferas digitais, debatendo sobre os modos de controle desses sistemas, as formas como eles se estruturam, as possibilidades de intervenção dos usuários e as influências das infraestruturas nos regimes de falha e colapso das ferramentas digitais. Também tento analisar as concepções sociais sobre essas ferramentas no desenvolvimento dos regimes de uso e

obstrução e o modo como isso influencia a presença e a construção de narrativas de pessoas negro-diaspóricas e africanas na internet.

Após isso eu proponho uma discussão sobre a produção de arquivos através dos processos de memória, curadoria e acesso, entendendo como essas questões estão relacionadas às relações de poder e o modo como isso se sucede nos meios virtuais, debatendo a questão da acessibilidade tecnológica e da percepção da internet como um espaço “democrático”, ao tentar questionar quem afinal são as pessoas que podem acessar essas informações e o modo como isso pode ser influenciado por meio da intervenção dos algoritmos. Em seguida, tento identificar os meios empreendidos por indivíduos e/ou coletivos para resistirem a essas relações de poder e seus mecanismos de dominação, apresentando algumas discussões teóricas e experiências práticas empreendidas ao redor do globo, como forma de afirmar que existem meios de se opor a esses sistemas, e por último trago uma discussão sobre outros modos de resistência através do que conceituo como “guerrilha digital”, a partir de noções de resistência cultural em meios digitais que pensam as práticas de “pirataria” e “hackeamento” como perspectivas para a construção de novas narrativas.

No capítulo seguinte “Geopolíticas da evocação e do esquecimento”, inicio a imersão nas redes de colecionadores, investigando os Projetos de Memória de alguns empreendimentos através de discos, sites e blogs, por meio dos discursos produzidos pelos seus criadores e a recepção desses pelo público e a imprensa especializada. A partir da perspectiva de que a noção de memória que prevalece nesses tipos de projetos é uma de modelo branco-ocidental, tento analisar outras formas de concepção de memórias, trabalhando os conceitos de criticismo a partir das memórias negras e cosmopercepção, tentando entender o modo como alguns intelectuais africanos lidaram com o entre-lugar de uma formação tradicional e ocidental.

Em seguida trago o conceito de “arqueologia das memórias negras” para tentar compreender outras formas de debate sobre memória a partir das concepções de mundo de comunidades negras. Dando sequência, começo a apresentar alguns Projetos de Memórias elaborados por selos fonográficos que trabalham com artistas africanos, trazendo casos de gravações novas e de relançamentos para tentar entender as diferentes formas de lidar com essas músicas e o modo como isso impacta na compreensão do público e da imprensa sobre os trabalhos desses artistas e no entendimento sobre as suas culturas.

Depois disso faço uma incursão pelos blogs de música, apontando os trabalhos empreendidos por alguns blogs e as trajetórias de seus criadores, visto que alguns desses

partiram dos blogs para selos de relançamentos, e que em parte foi a visibilidade proporcionada pelos blogs sobre essas músicas que ajudou os selos a obterem melhores resultados. Finalizo o capítulo tentando analisar as formas encontradas para a manutenção desses arquivos através de plataformas de troca de arquivos, a partir da perspectiva da logenvidade digital, já que com o tempo alguns blogs fecharam e diversos links passaram a falhar.

No capítulo 4, “A partilha dos discos de África”, nos aprofundo-me mais no universo dos colecionadores. Nesse capítulo discuto outras questões centrais ao meio dos colecionadores, especialmente a partir da concepção do *digger*, que é o colecionador especialista em procurar discos, que consegue ter acesso a muitos discos raros e que costuma procurá-los especialmente em lugares não convencionais. Assim, estabeleço algumas premissas sobre o papel desses *diggers* tanto na formação de arquivos pessoais de música africana quanto na fundação de selos fonográficos com o propósito de relançarem esses discos, além de conextualizar brevemente o mercado de discos na África Ocidental e os processos de buscas empreendidos por esses colecionadores. Assim, apresento brevemente os relatos biográficos de alguns colecionadores que são centrais à pesquisa, falando sobre suas tranjetórias, o que os levou a ter interesse por essas músicas, como fundaram os seus selos e um pouco sobre os Projetos de Memória que estão envolvidos nesses empreendimentos.

Em seguida, comento sobre o processo de invisibilização das mulheres no universo do colecionismo, apontado brevemente algumas colecionadoras que estão envolvidas com os selos de relançamentos e trazendo para o debate a questão sobre a necessidade de uma maior representação proporcional de gênero no mercado de trabalho da indústria fonográfica. Em seguida, volto a debater os Projetos de Memórias exercidos pelos selos a partir da perspectiva dos gêneros musicais que costumam ser alvo desses processos de salvaguarda, discutindo o fato de como isso influencia diretamente no tipo de memórias que se tornam referências quando pensamos nessas cenas musicais, a partir de um filtro de referências sonoras de influências ocidentais. Dando continuidade ao capítulo, apresento algumas polêmicas sucedidas nas redes de colecionadores a partir do final da década de 2000 acerca de questões como apropriação, exploração e exotização, denúncias sobre problemas com licenciamento e acusações de práticas colonialistas. Além disso, discuto a partir do constructo da "narrativa do explorador", indicando como nas narrativas de diversos colecionadores costuma ser dado um enfoque de que essas músicas estariam esquecidas em seus países e que teriam sido "descobertas" por esses colecionadores, tornando-os assim os salvadores desses sons.

No capítulo 5, “Contracolonizando os arquivos”, proponho uma mudança da percepção sobre essas redes de colecionadores a partir das experiências, juízos e subjetividades de alguns colecionadores africanos, tentando entender também se haveriam diferenças a partir de Projetos de Memória de origem endôgena a essas sonoridades e suas culturas de origem. Assim, começo analisando alguns comerciantes e produtores africanos como mantenedores de arquivos sonoros não formais, visto que os acervos que eles mantêm na atualidade não costumam ser entedidos dentro da categoria de arquivos. Para isso, apresento algumas trajetórias e os papéis históricos empreendidos por eles, além de apontar como se encontram hoje os seus arquivos, apresentando esses indivíduos como cruciais para as formações de arquivos de colecionadores no Ocidente.

Em seguida discuto os Projetos de Memória concebidos por colecionadores e selos africanos no intuito de terem controle sobre as representações das memórias de suas próprias culturas, demonstrando como costuma existir uma mudança de percepção entre os colecionadores de origem européia e estadunidense e os colecionadores advindos do continente africano. Por último, argumento sobre os processos de digitalização e disponibilização dos arquivos de músicas produzidas no continente africano, discutindo entre as perspectivas de apropriação material e “repatriação digital” e a necessidade de uma maior participação de indivíduos, instituições e nações africanas nesses debates para que eles possam ter um maior controle sobre suas memórias.

No último capítulo “Como desabilitar as conexões digitais do colonialismo?”, falo sobre a gradual mudança ocorrida nas percepções sobre música africana pelo Ocidente com o surgimento desses blogs e selos os quais estou analisando nessa tese a partir da primeira década dos anos 2000 e das próprias transformações em seus Projetos de Memória à medida em que há uma mudança nos paradigmas de uma parcela da sociedade que consome esses tipos de músicas, além da constituição ideológica acerca das narrativas ocidentais que insistem em responsabilizar os africanos pelo pretense “esquecimento” dessas memórias musicais. Além disso, também discuto a questão do arquivamento dessas memórias na internet e de como elas necessitam de uma participação efetiva de indivíduos africanos para que haja um protagonismo por parte desses na construção das representações sobre suas memórias.

Como vocês puderam perceber até aqui, essa é uma pesquisa sobre homens brancos ocidentais colecionadores de música africana. Tento trazer outras visões de mundo, como de mulheres brancas colecionadoras e de homens negros e africanos, devido às suas importâncias analíticas e para tentar desinvisibilizar essas outras percepções de mundo, o que tento efetivar

especialmente no campo teórico, porém, a minha percepção do campo desde o início surgiu a partir da grande presença de homens brancos ocidentais e da visibilidade dedicada a eles.

Mesmo eu também sendo um homem branco ocidental, muitos dos depoimentos e debates com os quais me deparei entre essas redes me incomodaram, além do teor e do tom das matérias da imprensa, muitas vezes condescendentes com percepções de mundo colonialistas as quais eu achava que não poderiam ter mais espaço em nossa sociedade. Obviamente que essas percepções também foram elaboradas por meio dos estímulos das observações de outros interlocutores igualmente insatisfeitos com o que liam, viam, ouviam e subentendiam, e que suscitaram questionamentos os quais acabaram sendo cruciais para essa tese. Ao longo dos capítulos tentei trazer as questões que considere mais relevantes durante esse processo.

Em muitos momentos as discussões ocorridas nessas redes apresentaram-se como embates por narrativas e memórias, como uma tentativa de controle sobre as histórias desses artistas, gêneros musicais e cenas culturais; uma forma de demonstrar poder através de capital intelectual e financeiro que está ligado à posse e o controle de objetos como: discos, fitas cassete, fitas master, fotografias, depoimentos e contratos de licenciamento. Afinal, parece que as pessoas que viajaram às regiões onde essas músicas surgiram e tiveram acesso a esses acervos, efetivamente, possuem o controle sobre essas memórias, sobre os seus destinos.

Isso não deixa de ser verdade em parte, pois são eles que irão decidir quais discos irão ou não comprar, e ao passo que tiverem posse sobre esses fonogramas eles também julgarão o que vale a pena ser postado ou relançado, definindo os destinos dessas músicas e suas memórias. Ou seja, ao colecionarem com a premissa de que estas músicas estarão salvaguardadas, isso não nos assegura que desse modo elas se tornarão também acessíveis. E aí reside a importante questão que diversos autores que trabalham com patrimônios culturais costumam realizar: isso está sendo salvaguardado para o benefício de quem?

Essa pesquisa foi realizada com o intuito de investigar os Projetos de Memória envolvidos nesses empreendimentos, a partir da compreensão de que vários colecionadores vêm constituindo narrativas que possam favorecer eles próprios por meio da ideia de que essas memórias não estão sendo “preservadas” pelos africanos, tentando confrontar as diferentes perspectivas existentes entre indivíduos e instituições do Norte Global e do Sul Global, com a intenção de contribuir para a redefinição de algumas agendas políticas sobre memória vinculadas em meios digitais, e que se encontram restrinjas por concepções ocidentais de mundo.

1.1 LOGANDO NAS REDES: COLECIONANDO LINKS E DISCOS

Por que as pessoas colecionam discos? Colecionar costuma ser uma forma de ter por perto coisas as quais gostamos, que possuem um valor afetivo e que dão sentido ao mundo ao nosso redor. Ao mesmo tempo também pode ser uma forma de juntar itens que possuam valor financeiro e a partir daí agregar capital financeiro e social ao colecionador. Porém, colecionar também é uma forma de obter o controle sobre uma narrativa, ser dono de um pedaço daquela história mesmo não sendo protagonista ou mesmo partícipe dela. Quando uma pessoa coleciona discos de um determinado artista ou grupo, cena musical, estilo, período ou localidade, ela estabelece uma conexão com aquilo que ela coleciona, um vínculo, que faz dela também uma detentora daquela informação e por vezes também uma narradora daquela história.

Quando tratamos de sonoridades e discos que se distanciam do mainstream, as possibilidades desta pessoa se tornar um narrador de maior prestígio aumentam, pois não só a quantidade de narradores sobre aquele determinado tema em geral são mais limitados, como a posse sobre discos e outros tipos de memoráveis conectados ao tema lhe proporcionam um maior controle sobre este, visto que esses são mais restritos. Um artista independente/alternativo de uma cena musical em uma localidade que se encontre fora do grande eixo produtivo de um determinado país, tendo, em geral, menos oportunidades de gravar e lançar um disco, caso não tenha oportunidades de se expandir artisticamente para além daquela localidade, possivelmente terá os seus discos produzidos em menores prensagens e a sua distribuição mais restrita à sua localidade. Desse mesmo modo provavelmente não fará tantos shows fora do circuito de seu território e assim não receberá tanta atenção da mídia tradicional, não sendo regularmente requisitado para dar entrevistas e participar de matérias jornalísticas. Assim, o material informativo sobre a sua trajetória será mais reduzido e, portanto, à medida que o colecionador tiver acesso a esse material mais escasso, para que outras pessoas possam acessar aquelas informações, terão de experiênciá-las através da sua mediação.

Portanto, o depositário desses materiais acaba sendo o detentor de uma parte dessa história. Assim, compreendendo que este seja alguém de prestígio e que o seu arquivo seja consultado com maior frequência, além do seu conhecimento enquanto especialista, caso este seja também um conhecedor do tema, — alguém que tenha produzido sua própria

memorabilia, como fotos, entrevistas e outros — sua perspectiva narrativa sobre o tema passa a ter destaque, possibilitando também que enquanto narrador este possa atribuir sua própria perspectiva dessa história, sua própria narrativa, a qual pode acabar até mesmo se sobrepondo a dos interlocutores aos quais esse acervo está associado. Esse é um problema infelizmente constantemente presente quando pensamos em coleções, pois ao deter esses conteúdos, indivíduos ou instituições acabam adquirindo um poder muito significativo sobre essas narrativas, podendo delimitar os seus conteúdos, selecionando o que pode ou não ser divulgado ou acessado por outras pessoas (o papel da mediação) e assim influenciando direta ou indiretamente nas possibilidades narrativas.

Esse tipo de controle sobre as narrativas pode ser algo muito perigoso. Não que necessariamente todo indivíduo ou instituição detentor de acervos aja desse modo, mas esse é um perigo potencial existente em diversos tipos de coleções ao redor do mundo. E quando falamos em narrativas de grupos socialmente desconsiderados esse perigo é ainda maior, pois os detentores desses acervos e responsáveis pela mediação de seus conteúdos são quase sempre pessoas que não são participantes de suas realidades, quando não são indivíduos pertencentes a grupos historicamente responsáveis pela sua subjugação e pela subtração de seus pertences e memórias. Soma-se a isso o fato de que em geral existe uma insensibilidade na maioria das sociedades ocidentais para com as diferentes formas de culturas ao redor do mundo. E por mais que algumas dessas culturas ocidentais tentem se impor enquanto referência e centro, para grande parte do nosso globo, eles são “o outro” antropológico, o seu inverso, aqueles cujas atitudes e formas de pensar causam estranhamento e não estão de acordo com o suposto padrão.

Deste modo, quando vislumbramos nas apresentações dos projetos de diversos acervos e coleções uma intenção de salvaguardar esses itens, para que eles possam ser preservados para a posteridade, é importante levarmos em conta qual o significado de “preservação” contido nessas propostas, ou seja, os seus Projetos de Memória. Afinal, quando se fala em preservação, aqui nessas perspectivas, é geralmente no sentido de algo que está em via de acabar, de se perder, de ser extinto, e que, portanto, precisa ser conservado do modo como se apresenta hoje. Essa preservação visa assim manter aquele objeto ou manifestação cultural do modo como ele se apresenta naquele momento, o que geralmente está relacionado a uma percepção estática de cultura, como algo que deve ser congelado, pois se não corre o risco de se perder ou se modificar. Assim, essas perspectivas não levam em conta as mudanças que ocorrem em todas as formas de culturas ao redor do mundo, as quais estão em constantes processos de mudança e adaptação.

As coleções de discos também passam por isso, através de uma ideia que percebe a música como algo em constante mudança, mas que nesse caso específico costumam ser percebidas como algo nocivo. A cada nova geração de colecionadores de música existe uma tendência em considerar a música produzida durante sua juventude ou de uma ou duas gerações anteriores à sua como relevantes e revolucionárias, e à medida que vão ficando mais velhos têm uma tendência de não atribuírem igual percepção às novas músicas que vão sendo produzidas, que são percebidas então como irrelevantes ou mesmo cópias inferiores do que foi criado anteriormente. Dessa forma, essas músicas de outras épocas, por serem consideradas de qualidade mais significativa, merecem assim, na visão desses colecionadores, serem preservadas.

Questões estéticas e sócio-históricas estão presentes nessa equação das escolhas sobre o que deve ou não ser preservado, mas o gosto e a opinião pessoal costumam pesar muito nessas escolhas, pois são eles que vão atribuir os requisitos acerca de quais questões estéticas e sócio-históricas devem ser consideradas mais relevantes. O problema aí é que na constituição de arquivos, acervos e coleções o processo de seleção dos itens que irão compor costuma ser apresentado como isento e imparcial, e que, portanto, os itens salvaguardados seriam os de maior relevância sócio-histórica. Mas ao proveito de quem afinal interessa o material que está sendo salvaguardado? Afinal, na formação de um acervo, é necessário que seja escolhido um tema, contexto ou questão, e os itens que não estão dentro desse escopo acabam não sendo coletados/adquiridos ou então são descartados.

No caso de coleções particulares, especialmente quando não há subvenção de verbas públicas ou mesmo privadas, o colecionador passa a não ter nenhum compromisso maior com o tipo de itens a serem adicionados à sua coleção (a menos que estes sejam protegidos por alguma lei) a não ser os seus próprios gostos e interesses. E aí talvez alguém pense que se tratando de uma coleção particular, na qual os itens são adquiridos e guardados com seus próprios recursos, o colecionador não teria obrigação alguma maior para com a sociedade. Porém, temos que pensar nas consequências da formação desses tipos de coleções particulares, que geralmente são empreendidas por pessoas que têm muitos recursos disponíveis para empenhar em suas coleções, adquirindo itens muitas vezes de pessoas que não têm condições mais de armazená-los de forma adequada ou as quais necessitam vendê-los por questões financeiras. Assim, esses itens passam a não serem mais disponíveis a outras pessoas que tenham interesse em acessá-los, muitas vezes os próprios grupos detentores dessas culturas, implicando uma série de questões morais e éticas nesses processos. Ainda mais porque diversos colecionadores assumem em suas falas o discurso de salvadores

daqueles itens, de verdadeiros heróis. Esse tipo discurso é uma continuidade do imaginário do colonizador enquanto salvador, que retira os africanos da barbárie com o intuito de salvá-los através da catequização. Do mesmo modo, alguns colecionadores dão continuidade a esse projeto de “salvação”, mas agora não mais de pessoas, e sim das suas culturas materiais e imateriais.

Por tudo isso é necessário que tenhamos em mente os caracteres ideológicos que constituem essas coleções e arquivos. Por isso que é preciso analisar os Projetos de Memória empreendidos por eles, entender quais são os seus interesses, o que move os seus ideais, o que eles pretendem fazer com isso. Afinal, esses tipos de empreendimentos têm custos, e ninguém costuma fazer isso apenas porque tem tempo e dinheiro sobrando. Assim, entre os interesses suscitados por essa pesquisa estão: descobrir como foi que esses colecionadores tiveram conhecimento sobre esses sons; saber o que provoca neles o interesse por essas músicas e a sua salvaguarda; e ainda compreender os Projetos de Memória implementados por eles, ou seja, saber o que esses colecionadores pensam sobre essas músicas e o seu papel social tanto para as realidades dos locais de onde elas se originam quanto para os públicos de outras localidades que os escutam, e entre essas especialmente os públicos localizados no Norte Global.

O grupo de colecionadores que são o foco dessa pesquisa se estabeleceram a partir da expansão da internet. Boa parte deles viraram *diggers* ainda antes desse advento, mas a maioria contou com o suporte das ferramentas digitais quando já estavam se estabelecendo. Pude testemunhar alguns casos os quais noticiaram em primeira mão diretamente na internet os seus contatos com os sons africanos. Além disso, por estarem em constante circulação, a internet se tornou provavelmente o espaço onde muitos deles puderam realizar trocas mais amplas, especialmente pensando em questões coletivas, visto que a reunião desses colecionadores em grupos não é algo usual. Assim, a internet acabou se tornando uma ferramenta central para a realização dessa pesquisa.

Mesmo a internet e as ferramentas digitais tendo um foco central em minha análise, compreendo que as relações as quais estou analisando aqui são muito anteriores e vão além das esferas digitais. Essas relações acontecem nos cotidianos dos músicos, produtores, colecionadores e fãs, porém, muitas dessas relações hoje têm uma significativa atuação através das ferramentas e esferas digitais, seja se estreitando e mesmo se ampliando, pela rapidez e facilidade de comunicação e no acesso a informações. Assim, devido à intensificação das relações através das redes digitais, podemos perceber nuances nessas relações as quais necessitam serem analisadas a partir dos espaços onde elas se acentuam e

modificam, papel o qual contemporaneamente tem sido cada vez mais desempenhado pelas redes que se formam entre os interlocutores através da internet.

Evidentemente que uma parcela dessa pesquisa poderia até ocorrer no formato offline, através do diálogo presencial com os interlocutores da pesquisa, frequentando ambientes como concertos, lojas e feiras, realizando entrevistas semi-estruturadas, diálogos mais informais, participando dos cotidianos de suas empreitadas, ou seja, recorrendo aos ferramentais metodológicos mais habituais à etnografia. Assim, talvez algumas nuances da interação face-a-face, que talvez estejam mais dissolvidas nas interações digitais, pudessem se tornar mais perceptíveis. Porém, aí se colocariam também uma série de outros problemas os quais delimitariam bastante o escopo dessa pesquisa.

Primeiro que grande parte da rede de colecionadores os quais investigo nessa pesquisa são indivíduos provenientes ou estão habitando países do Norte Global: Alemanha, Inglaterra, França, Estados Unidos, Espanha, etc., indivíduos os quais vivem em processo de viagem, seja procurando discos, discotecando, divulgando seus empreendimentos, questão a qual torna muito difícil encontrar com eles pessoalmente. Alguns desses mudaram de endereço diversas vezes ao longo dos anos que venho acompanhando os seus trabalhos. Além disso, a temática desse trabalho tem sido alvo de tantas polêmicas nos últimos anos que para muitos se torna um assunto muito sensível, fazendo com que eles evitem querer falar sobre esse tema, questão que me afastou muito dos meus possíveis interlocutores.

De outro modo a pesquisa realizada a partir das esferas digitais tem me possibilitado nos últimos anos um acompanhamento mais próximo das suas atividades. Afinal, para muitos desses colecionadores os blogs ou redes sociais funcionaram/funcionam como cadernos de viagem em que eles relatam suas procuras por discos ao redor do mundo, divulgando textos, fotografias, discos e mixtapes produzidas com os fonogramas encontrados. Além disso, eles costumam dar entrevistas para blogs, jornais, sites, revistas especializadas, podcasts e programas de rádio, depoimentos para documentários, além de interagirem nas publicações sobre o tema realizadas em fóruns de debate, blogs e redes sociais como *Facebook*, *Youtube*, *Instagram* e outras, seja postando conteúdo ou debatendo sobre os conteúdos postados por outros. Acompanhar essas interações me permitiu nos últimos anos reunir um material de origem online numeroso, complexo e muito significativo sobre o tema.

Além disso, os debates suscitados sobre essas questões a que tive acesso através da internet nos últimos anos me fizeram refletir bastante sobre esses processos de salvaguarda, relançamento, digitalização e disponibilização desses sons. Não faltaram acusações sobre apropriação, aproveitamento, especulação, exotização e denúncias de práticas colonialistas,

porém, também vi muita gente afirmando que o seu acesso e conhecimento sobre esses sons se deu através desses relançamentos, rendendo um forte interesse de gerações jovens por esses sons e junto com isso o surgimento de uma série de trabalhos de salvaguarda, turnês internacionais de alguns dessas artistas, os quais, inclusive, não tinham mais tanta visibilidade e novos grupos musicais influenciados por esses sons. Além disso, também motivaram interesses sobre esses artistas entre jovens de suas localidades os quais às vezes não davam tanta importância antes dessa visibilidade ocidental. Assim, minha cabeça acabou dando um nó durante todo esse tempo em que os debates online costumavam se dividir entre favoráveis ou contra, mesmo entre pessoas que criticavam, mas compravam os discos ou os baixam em plataformas de troca de música, ou baixavam os discos digitalizados disponibilizados nos blogs.

O título da pesquisa surgiu ainda no primeiro ano do doutorado, enquanto apresentava a minha pesquisa na 31ª RBA - Reunião Brasileira de Antropologia, no GT Estudos em contextos africanos: desafios, limites e perspectivas, coordenado pela Profa. Dra. Andréa de Souza Lobo e o Dr. Josué Tomasini Castro e com a presença de diversos pesquisadores da área. Ao longo das apresentações, os elementos da colonização e do colonialismo eram centrais praticamente a todas as falas. Na sessão de perguntas, após a minha apresentação, A Profa. Dra. Laura Moutinho começou a fazer considerações sobre meu trabalho, e em determinado momento de sua fala, ao invés de falar a palavra “colecionadores” falou “colonizadores”, ao que todas as pessoas presentes começaram a rir. Após o suposto lapso, ela, que também havia rido, fez uma expressão séria e voltou a afirmar que em certa medida esses colecionadores não deixavam de serem colonizadores. Porém, justiça seja feita, nessa apresentação eu havia selecionado especificamente os casos mais problemáticos da pesquisa, aos quais eu divergia veementemente dos seus Projetos de Memória. Assim, ficava fácil para as pessoas que estavam assistindo à apresentação os categorizarem enquanto colonizadores, sem nenhuma dúvida ou remorso.

Alguns meses antes, apresentando o projeto em outra atividade acadêmica, ainda nos primeiros meses do meu doutorado, mais uma vez no momento das considerações, um professor, com o qual eu sempre costumei ter discussões acaloradas, questionou o motivo de eu estar criticando tanto os interlocutores da pesquisa, afinal, pelo que ele apreendeu da minha fala, se não fosse por eles, provavelmente, eu não teria tido acesso a essas músicas, assim como muitas outras pessoas também não teriam tido. Assim, ao longo dessa pesquisa, minhas percepções acerca desses colecionadores e de seus Projetos de Memória modificaram-se muito, e à medida que decidi por ampliar a quantidade de interlocutores presentes no meu

projeto, tive de tomar um maior cuidado para não padronizar suas experiências e Projetos de Memória, assim como eu acusava que vários deles estavam fazendo em relação às músicas e memórias do continente africano.

Sendo eu um homem branco brasileiro, tentei tomar cuidado para prestar a devida atenção às vozes negras e africanas que estavam presentes nesse processo, com o intuito de compreender melhor tanto as acusações como os apoios, afinal, sempre que estavam presentes das representações negativas, elas impactavam diretamente esses grupos, então eu tinha muito a ler e ouvir sobre o que os incomodava e quais eram as suas impressões. Afinal, muitas das representações negativas tinham sua origem em práticas e visões de mundo racistas, mesmo “se” não ideologicamente praticadas.

Além disso, passei a lidar cada vez mais com críticas sobre engajamento ideológico por parte dos textos de autorias negras os quais passei a utilizar. Afinal, existe uma omissão/rejeição de autoras(es) negras(os) nos espaços acadêmicos, perpetuadas por um projeto ideológico disfarçado através das “desculpas” de carência ou desconhecimento. E nessa rejeição reside também a questão da crítica ao “engajamento”, visto que as pesquisas realizadas por pessoas negras são consideradas como ativismo, enquanto as feitas por pessoas brancas são reputadas como neutras, e assim conquistam a propriedade do discurso de autoridade.

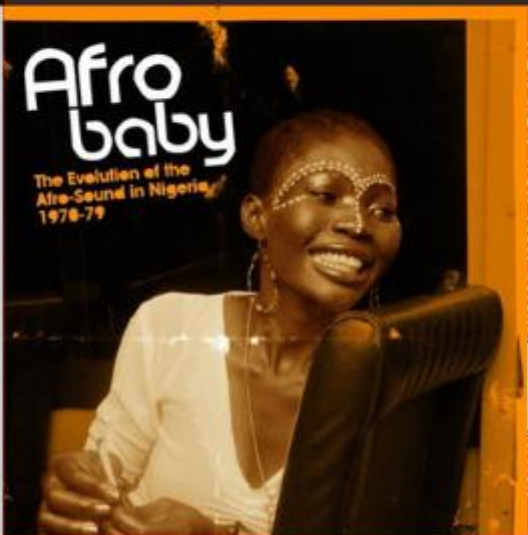
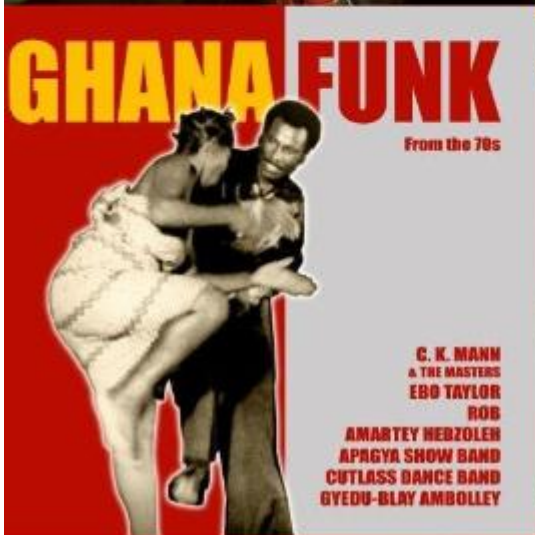
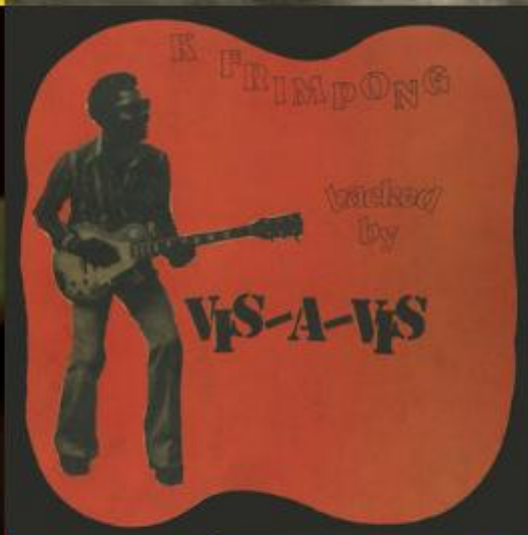
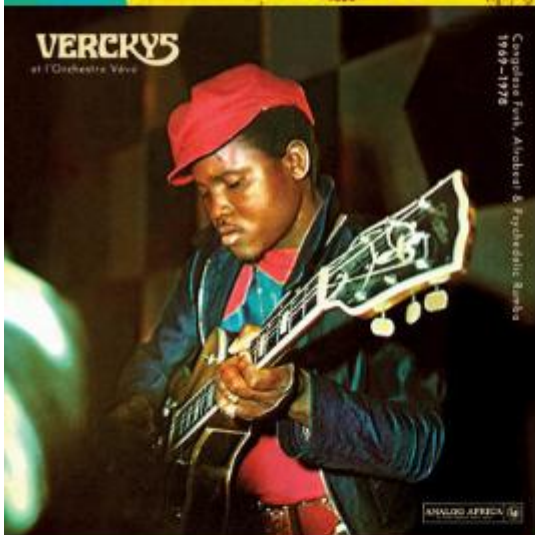
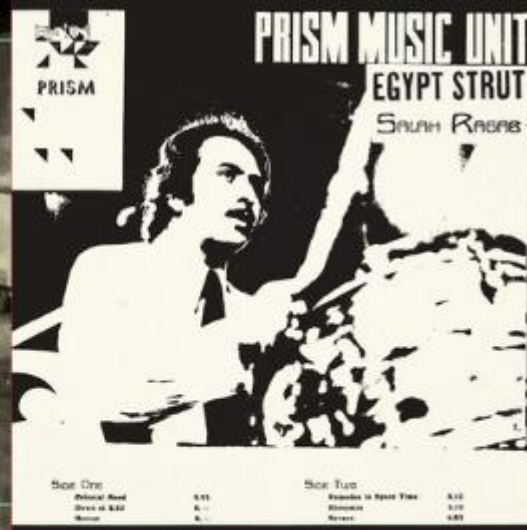
Porém, o que costuma acontecer com a apresentação padrão do pensamento científico branco ocidental que se propõe enquanto universal, é que o seu discurso político e o seu engajamento (sim, existe evidentemente um discurso engajado que não está nas entrelinhas) são naturalizados, posto que são compreendidos como referenciais de um modelo que deve servir como padrão do mundo, então deixam de ser opinião ou ideal para serem adjetivados como alicerce, parâmetro, quando isso não passa de uma questão de valores morais. É essa perspectiva crucial que separa essas linhas de pensamento, visto que o mundo ocidental como padrão é o branco, hétero, ocidental e o que não está de acordo com ele são dissonâncias, sendo que essas ditas “dissonâncias”, em toda a sua multiplicidade, são o que regem a maior parte do mundo.

Essa é uma das questões que permeiam essa tese, a relação entre um grupo de indivíduos originados desse modelo padrão de sociedade ocidental e o seu interesse e reconhecimento por determinadas “dissonâncias” produzidas no continente africano. As percepções desses indivíduos ao confrontarem suas concepções de mundo com os conteúdos estéticos e simbólicos advindos dessas outras formam culturais, as quais eles foram habituados a conceber como demasiado diferentes das suas ou mesmo opostas, acabam

ocasionando uma série de conflitos à medida que vários deles executam algum tipo de iniciativa de difusão das tais “dissonâncias”. Afinal, mesmo com um propósito teoricamente altruísta de disseminação dessas formas culturais, com o intuito de dar visibilidade a elas, suas formações acabam potencialmente conflitando com os modos de perceber essas culturas, ocasionando assim uma sucessão de equívocos discursivos e éticos, especialmente à medida que tentam transpor conceitos e práticas ocidentais como as de memória e salvaguarda ao dialogarem com essas culturas.

Naturalmente esse não é um pressuposto determinista, afinal, as diferentes origens, vivências, identidades, comportamentos e potencial de empatia interferem diretamente nos resultados, porém, o quesito da formação cultural é um elemento crítico nesse processo e interfere expressivamente, mesmo inconscientemente. Porém, mesmo assim, esse não é um elemento conclusivo, e por esse motivo essa é uma das questões que tentarei examinar aqui. Afinal, tendo participado de redes de fãs e colecionadores de música dentro e fora da internet nos últimos vinte anos (desses apenas um pouco mais da metade como pesquisador acadêmico) convivi com diversos tipos de pessoas de variadas partes do mundo, e arrisco afirmar, pela extensão dessas redes, que os modelos que tentam estabelecer perfis de colecionadores ou de grupos desses não conseguem instituir esquemas que desempenhem acertadamente padrões classificatórios determinantes. Apenas, quando muito, conseguem estabelecer padrões com alguma expressividade, afinal, alguns hábitos e atividades acabam levando a que os grupos que os praticam realizem determinados padrões de comportamento.

A minha perspectiva assim é analisar esses relativos padrões de comportamento referentes aos colecionadores de discos, tentando compreender porque certos hábitos históricos se repetem e, mais ainda, investigar hábitos discordantes, que fujam desse padrão, pensando eles como práticas oportunas para possibilitar outros meios de perceber as sonoridades produzidas a partir do continente africano através de escutas e olhares ocidentais, para que nossos horizontes epistemológicos possam se expandir cada vez mais.



2 GUERRILHA DIGITAL E PRODUÇÃO DE CONTRANARRATIVAS: RESISTINDO AOS IMPACTOS DOS MECANISMOS DE DOMINAÇÃO DE MEMÓRIA NA INTERNET

Enquanto estou escrevendo esse texto o mundo está passando por uma pandemia em escala global causada pela disseminação da doença respiratória identificada como COVID-19. Uma parcela significativa da população mundial se encontra nesse momento em isolamento social, reclusa em suas residências. Escolas, empresas, comércios e locais públicos estão fechados ou com acesso restrito. Isoladas em seus lares, as pessoas tentam manter uma parte de seus cotidianos, e muitas de suas atividades rotineiras têm sido mediadas através do uso das Tecnologias de Informação e Comunicação. Por meio destas, as pessoas têm, de certo modo, conseguido trabalhar, fazer compras, conversar com seus(suas) parentes e amigos(as), entreterem-se, estudar. Assim, teoricamente, mesmo com uma parcela significativa da população dentro de casa, o mundo continua em plena atividade.

Mas quando pensamos nessa perspectiva, diante de um determinismo tecnológico, ou seja, atribuindo à tecnologia a possibilidade de resolução de uma série de problemas sociais, deixamos de levar em conta ao menos duas questões cruciais que envolvem a relação das tecnologias com a humanidade: uma é de todas aquelas pessoas que não têm acesso à internet, seja por falta das infraestruturas necessárias, seja pelo desinteresse ou por questões de vivências culturais que não cabem no mundo restrito dos plugues e conexões digitais; a segunda se refere àquelas que mesmo dispondo de acesso, este pode ocorrer de modo ineficiente e/ou falho.

Segundo os dados coletados pela empresa alemã Statista, aproximadamente 59,5% da população mundial era composta de usuários ativos de internet em janeiro de 2021 (STATISTA, 2021). Dependendo do tipo de leitura que se realize sobre esses dados, isso significa que um pouco menos da metade das pessoas no globo não possuía tipo algum de acesso a essas ferramentas até essa data, estando assim ausentes das esferas digitais. Quando vemos notícias sobre os impactos que as Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC's) vêm exercendo na contemporaneidade sobre a construção do conhecimento, geralmente, estas apresentam um caráter favorável sobre como essas novas tecnologias podem suprir lacunas e otimizar o tempo e as formas de se adquirir e construir conhecimentos. Esse tipo de visão leva em conta ideias como a comodidade do uso de aparelhos tecnológicos, a velocidade do

tráfego de informações através da internet, a possibilidade de acessar informações em lugares distantes e a abundância de conteúdos os quais podem ser acessados através da internet.

Assim, as TIC's, e especialmente a internet, acabaram e ainda continuam sendo vistas por diversos políticos, empresários e pesquisadores como potencial solução para vários problemas que assolam o nosso mundo, o que corresponde a uma visão tecnoutópica. Afinal, esses problemas têm em suas bases questões sociais e infraestruturais muito mais amplas, que não têm como serem solucionadas apenas através da aplicação de dados retroalimentados e analisados por algoritmos, que possibilitem uma aplicação “adequada” das tecnologias.

Esse tipo de pensamento tecnoutópico vem sendo analisado já há algum tempo e, entre os estudos realizados, dependendo também dos contextos em que os estudos estão inseridos, têm recebido ainda outras denominações como “messianismo digital” (ALZOUUMA, 2011), “solucionismo” digital (MOROZOV, 2018) “pensamento computacional” (BRIDLE, 2019) e mesmo “evangelismo tecnológico” (BIRHANE, 2020), mas todas apresentando perspectivas críticas muito próximas acerca das possibilidades das ferramentas digitais, em especial a internet, como instrumentos capazes de realizar significativas transformações sociais (LOVELUCK, 2018), que poderiam proporcionar, a partir de sua arquitetura e infraestruturas, a solução para os diversos problemas sociais que afligem a humanidade contemporaneamente.

Uma das complicações nesse tipo de premissa é que esses problemas, os quais se acredita que o digital possui o poder de agir sobre, têm sua origem anterior à criação e difusão da internet, e são consequências de questões sócio-históricas muito complexas, às quais não acredito que sejam resolvíveis apenas através de ferramentas digitais. Esse tipo de perspectiva tem gerado uma precipitação inconsequente acerca da capacidade das inovações tecnológicas, como se fosse necessário meramente a “simples aplicação de princípios de engenharia” (VAIDHYANATHAN, 2011, p. 13) para resolver uma série de questões. Ao mesmo tempo, essa concepção também acaba levando à consequente culpabilização do usuário por qualquer tipo de “falha¹” que venha a ocorrer durante o processo de uso dessas ferramentas. Tendo em vista que essas tecnologias costumam ser qualificadas como sempre “eficazes”, qualquer erro que venha a ocorrer durante o seu uso passa a ser culpa do usuário que, ao não conseguir utilizá-las adequadamente, causa essa experiência de falha. Assim, segundo Arjun Appadurai e Neta Alexander, a sua experiência passa a ser vista como um “fracasso” (2020, p. 2)

¹ Do original “failure” em inglês, que dependendo do contexto em que está sendo utilizado poderá ser traduzido como “falha” ou como “fracasso”.

Outra problemática associada a essa construção é a visão de que através da internet as informações estariam acessíveis a apenas alguns cliques de distância. Esse é um tipo de ideal que não é completamente falso, mas é um tanto impreciso. Realmente existe hoje a possibilidade de que informações possam ser acessadas a apenas alguns cliques. Mas a questão é: quais tipos de informações são essas, e, afinal, elas podem ser acessadas por quem? Esse tipo de ponto de vista não costuma levar em conta que uma parcela significativa da população ao redor do globo não possui acesso à internet e às suas tecnologias, ou que quando o possui, esse se dá constantemente de forma limitada, debilitada, ineficiente e insatisfatória.

Uma série de fatores sócio-históricos, que estão dentro de um longo panorama de exclusão social do qual temos amplo conhecimento, que impossibilita e isola indivíduos e comunidades de terem acesso mais amplo a essa visão tecnoutópica do dito mundo “globalizado” (CANCLINI, 2018) ou da “aldeia global eletrônica” (Y’AU, 2004), também se mostram presentes quando falamos sobre as Tecnologias de Informação e Comunicação. Além disso, ainda é profundamente importante levarmos em conta que as ferramentas digitais não dão conta de uma parcela significativa de vivências, experiências de mundo e saberes os quais, por uma série de motivos (alguns dos quais tratarei mais à frente), encontram-se ausentes da internet.

Dentro do conjunto dos fatores históricos de exclusão digital temos a influência de uma série de elementos infraestruturais como a dificuldade no acesso a dispositivos tecnológicos, a falta de habilidades requeridas para um uso proveitoso destes, insuficiência de tempo disponível para sua utilização, o alto custo de acesso à internet, a precariedade na oferta de serviços e a instabilidade nas redes elétricas em algumas localidades e mesmo a carência de uma formação social e escolar que possibilite um uso profícuo dessas tecnologias. Ou seja, é uma junção de aspectos infraestruturais técnicos e também sociais que causam essas adversidades (SRINUAN; BOHLIN, 2011). Todos esses fatores devem ser considerados quando estamos falando sobre o acesso às tecnologias e a construção do conhecimento, e, afinal, quando levamos isso em conta, a pretensa característica democrática da internet não se demonstra assim tão mais evidente. Como então essas tecnologias conseguiriam resolver os problemas sociais de pessoas que nem ao menos têm acesso a elas?

Além disso, é importante considerarmos também que tipo de sociedade estamos falando quando levamos em conta o uso das ferramentas tecnológicas digitais que permitem o uso da internet em rede. Afinal, é crucial compreender que a internet não é o grande mediador cultural do mundo. Existem diversos outros meios de informação e comunicação que ainda exercem esse papel e também existem grupos e indivíduos ao redor do globo os quais optaram

por não fazer uso da internet e as suas vidas continuam transcorrendo independente disso. Existem outros também aos quais simplesmente essas ferramentas não foram apresentadas como uma possibilidade, seja por sua escolha em não fazer parte desse modelo de vivência sujeitado pelas culturas ocidentais ou mesmo pela sua impossibilidade de escolha devido aos processos de marginalização social. Em todos esses casos, a internet não se apresenta como algo relevante para as suas vivências, demonstrando que diferentemente do que a perspectiva tecnocentrista ocidental preconiza, outras realidades não são apenas possíveis, mas também necessárias.

À medida que o Ocidente tentou impelir esse tipo de modelo de sociedade como essencial, sua impossibilidade de dar conta de outros tipos de vivência foi ficando cada vez mais evidente. Desse modo, torna-se perceptível que não só a tecnologia não é universal, como a tentativa de ditá-la desse modo demonstra como evidente o caráter de dominação de um tipo específico de visão de mundo (LE MOS, 2020), visão a qual não consegue contemplar outros tipos de vivência que não a do próprio Ocidente. Assim, para escapar dessa “globalização tecnológica” é necessário constituirmos outras possibilidades de pensar o mundo, de pensar as tecnologias, estabelecermos outros tipos de cosmotécnicas² para darmos conta de todos os outros tipos de conhecimento que permeiam o mundo e que conseguem ir muito além da visão do pensamento ocidental-europeu (HUI, 2020).

2.1 EXPERIÊNCIAS DIGITAIS MEDIADAS PELA EXCLUSÃO E PELOS REGIMES DE FALHA: DIVISÃO DIGITAL E DETERMINISMO RACIAL

Alguns(as) autores(as) partem de um pressuposto da existência de uma lacuna entre os indivíduos que possuem amplo acesso às TIC's e os que não o possuem, o que denominam como “Divisão digital” ou “Exclusão digital” (CASTELLS, 2003; FUCHS; HORAK, 2008; BAGULA *et al.*, 2011; SARKAR; PICK, 2015; DESTA, 2018). Essa impossibilidade ou disparidade no acesso às TIC's, delimitada pelas barreiras infraestruturais, gera o que outros(as) conceituam ainda como “fosso digital” (MOLINARI, 2011). Essas premissas

² “[...] cosmotécnica é a unificação dos cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte. Não há apenas uma ou duas técnicas, mas muitas cosmotécnicas. Que tipo de moralidade, qual cosmos e a quem ele pertence e como unificar isso tudo variam de uma cultura para a outra de acordo com dinâmicas diferentes” (HUI, 2020, p. 39).

partem da perspectiva de que a diferença existente entre esses grupos é tão grande que ela se torna praticamente intransponível.

Esses tipos de pensamentos relacionam que, em uma época amplamente digitalizada, em que o acesso a alguns bens e serviços vêm se tornando possível através de/ou são facilitados pelo uso da internet e suas tecnologias, ocasionam que os indivíduos que não possuam amplo acesso a estas ferramentas acabem sendo excluídos/marginalizados. Assim, estes(as) sujeitos(as) tenderiam a ser menos informados(as), terem menos possibilidades de se inserirem no mercado de trabalho e menos chances de terem suas produções, ideias e visões de mundo transmitidas em larga escala (MOLINARI, 2011).

Assim como no mundo analógico, do qual o universo digital faz parte, a internet ao invés de ajudar a diminuir as barreiras sociais acaba, muitas vezes, reforçando-as. O projeto de exclusão social implementado pelas classes dominantes é reforçado, deste modo, através dos meios digitais, os quais são amplamente controlados por estas. Assim, para Bosah Ebo (1998), as mesmas relações de hierarquia social e classe já existentes na sociedade iriam se manter ou até mesmo serem exacerbadas, visto que os meios digitais são amplamente controlados pelos mesmos grupos que estão no poder, o que apagaria essa percepção da internet como uma cyberutopia, constituindo-a, ao invés disso, como um cybergueto.

Essa teria sido uma grande falácia acerca das idealizações sobre as possibilidades da internet nos anos 1990, visto que o cyberspaço era pensando enquanto um espaço sem corpo, no qual as relações de raça e gênero seriam apagadas, o que teria constituído para Alondra Nelson a ficção fundadora da era digital (NELSON, 2002). Aí reside uma questão importante, a partir de pontos de vista racializados, especialmente os de mulheres negras, que afirmam que as teorias que propagam a perspectiva da exclusão/divisão digital uniformizam um tipo de experiência mediada por grupos considerados excluídos/marginalizados, especialmente no tocante à raça, sendo chamadas “narrativas da divisão digital racializadas” e que, segundo a pesquisadora Alondra Nelson (2002), delimitariam as compreensões acerca da raça na era digital:

[...] existem realmente disparidades críticas no acesso às tecnologias e na instrução acerca do uso de computadores que são compreensíveis através dos prismas de raça, gênero, sócio-econômicos, região e idade. Apesar disso, esse paradigma é frequentemente reduzido apenas à raça e, portanto, cai muito facilmente em pé de igualdade com as ideias preconcebidas de deficiências técnicas negras e superioridade tecnológica "ocidental". (NELSON, 2002, p. 5, tradução minha)

Essa ideia inerente na relação entre raça e tecnologia como um imanente “atraso tecnológico negro” acaba, segundo a professora Anna Everett (2009), delimitando a visão

concernente à capacidade das pessoas negras em relação à tecnologia como algo negativo, uniformizando suas experiências e apagando em grande medida qualquer tipo de vivência que fuja a essa lógica, quando mesmo agindo contra o processo de exclusão do sistema, as pessoas negras têm contribuído e muito para o avanço das novas tecnologias e o estabelecimento de outros tipos de uso que fujam aos padrões das lógicas tecnológicas.

Esse tipo de visão acerca da relação entre pessoas negras e tecnologia, mesmo sendo uma falácia, é um processo histórico que marcou profundamente diversas áreas do conhecimento e da produção cultural. Afinal, as tecnologias costumam ser relacionadas com noções de futuro, e, para uma perspectiva científica ocidental racista, de acordo com o escritor Samuel Delany (DERY, 2020), não existiam futuros possíveis para as pessoas negras, nem ao menos na ficção científica:

Era muito fácil entender, por exemplo, porque dos anos cinquenta até os setenta os leitores negros de ficção científica eram muito poucos - embora de maneira alguma inexistentes. Mas muito menos do que hoje. As luzes piscantes, os mostradores e o resto da parafernália visual da ficção científica funcionavam como signos sociais - signos que as pessoas aprenderam a ler muito rápido. Eles significavam tecnologia. E tecnologia era como uma placa em cima da porta dizendo: 'Clube do Bolinha! Fora, meninas. Negros e latinos e pobres em geral, vão embora!' (DERY, 2020, p. 22)

Foi a partir da percepção dos esforços de diversos intelectuais negros e negros acerca da construção de outros futuros possíveis para as pessoas negras que surgiu o termo Afrofuturismo, para designar uma corrente de pensamento que explora a relação entre culturas negro-diaspóricas e tecnologia. O termo foi cunhado em 1993 pelo autor branco Mark Dery, que percebeu uma conexão entre as produções de diversos artistas e intelectuais negros estadunidenses ao longo do século XX que exploravam as relações entre as culturas negras estadunidenses, tecnologia, Projetos de Memória e visões de futuros para essas comunidades. Eram perspectivas de mundo que confrontavam a constituição histórica dos imaginários brancos sobre os povos negros, mostrando que estes poderiam construir futuros outros que seguissem para além das vivências de opressão.

Parte do que envolve a construção desses futuros para as sociedades negro-diaspóricas espalhadas ao redor do globo são as suas relações com o passado. Como a maioria desses grupos tem uma origem na dispersão através do sequestro, da violência, da escravização e do apagamento de suas culturas, é difícil muitas vezes ter acesso a registros que possibilitem ter maiores compreensões de suas origens. Afinal, boa parte desses registros foram destruídos, modificados e escritos pelos colonizadores a partir de uma perspectiva ocidental européia, completamente externa às suas vivências, como afirma Samuel Delany:

A razão histórica pela qual nós ficamos tão pobres em termos de imagens do futuro é porque, até pouco tempo, nós fomos sistematicamente proibidos como povo de manter qualquer imagem do nosso passado. Eu não tenho ideia de onde, na África, meus ancestrais negros vieram porque, quando eles chegaram aos mercados de escravos em Nova Orleans, os registros destas coisas foram sistematicamente destruídos. Se eles falassem suas próprias línguas, eles apanhavam ou eram assassinados. As senzalas nas quais eles eram mantidos eram organizadas para que dois escravos da mesma área nunca pudessem estar juntos. Crianças eram regularmente vendidas para longe dos seus pais. E todo esforço concebível foi feito para destruir todos os vestígios do que poderia resistir de uma consciência social africana. Quando, na verdade, nós dizemos que este país foi fundado pela escravidão, precisamos lembrar que o que queremos dizer, especificamente, é que ele foi fundado a partir da destruição sistemática, consciente e massiva dos resquícios culturais africanos. Que alguns ritmos musicais tenham resistido, que certas posturas e estruturas religiosas pareçam ter persistido, isso é muito impressionante quando você estuda os esforços em eliminá-los feitos pela máquina de importação de escravos dos brancos. (DERY, 2020, p. 26)

Esse processo de apagamento do passado e extermínio do futuro é algo constante e contínuo na história dos povos negros ao redor do mundo e de diversos outros grupos. Por isso, qualquer intelectual negro que ousou pensar na possibilidade de futuros negros automaticamente passou a ser tachado de louco/excêntrico. Ao mesmo tempo em que os seus passados tiveram de ser reconstruídos das formas mais diversas pela ausência de dados mais consistentes, seja através da História, Antropologia, Literatura ou das Artes Plásticas, seus futuros também tiveram de partir por diversos rumos, inclusive pela ficção, pois se não é concebível construir a possibilidade de um futuro nem mesmo através da ficção, que dirá transformá-los em uma realidade possível? Assim, diversas formas de arte, incluindo a música, auxiliaram a moldar esses futuros (im)possíveis.

Desse modo, segundo a socióloga Ruha Benjamin (2019), indivíduos e coletivos negros têm sido centrais no processo de desconstruir as narrativas dominantes sobre tecnologia, constituindo um “imaginário sóciotécnico” que tem possibilitado não apenas compreender como esses sistemas são estruturados, mas como eles podem ser configurados de outros modos.

2.2 ARQUIVOS, MEMÓRIA, CURADORIA E ACESSO ATRAVÉS DA MEDIAÇÃO DOS ALGORITMOS

A desconstrução da internet enquanto espaço democrático de disputas pelas memórias contribui para reforçar que a luta pelas narrativas ainda se mantém em jogo. Mas afinal, será que o status das relações de poder tem conseguido se modificar significativamente através do uso dessas novas tecnologias por grupos socialmente excluídos? Quais tipos de conhecimentos têm sido produzidos e quais tipos de memória têm sido arquivadas?

Os arquivos, enquanto locais físicos onde são guardados os documentos que registram a história da humanidade, são formados por documentos e objetos os quais antes de serem depositados ali são cuidadosamente selecionados, passando por uma triagem na qual, em seu desfecho, o processo de curadoria dos(as) pesquisadores(as) e arquivistas decidem manter como merecedor de ser conservado, e que, desse modo, irá compor o arquivo, acaba se apresentando infimamente resumido em comparação com o que é descartado. Para Achille Mbembe (2002) o arquivo, assim, passa a ser mais um status do que um dado.

O processo de curadoria, que envolve o julgamento do que merece ou não ser preservado, passa por escolhas as quais são determinadas através das relações de poder (BEARMAN, 2002; HAMILTON, 2002; HARRIS, 2002; SCHWARTZ; COOK, 2002). São essas relações de poder, mediadas pelos processos pessoais contidos na subjetividade dos(as) arquivistas, que vão determinar o que vai ser preservado e, portanto, delimitam os conteúdos que irão formar os acervos dos arquivos, e, junto a isso, os modos como poderão ser contadas as histórias no futuro. É desse modo que atuam as redes de colecionadores de discos produzidos no continente africano os quais abordarei nos próximos capítulos. Por isso é imprecindível compreender como se dão os processos de arquivamento para a constituição de Projetos de Memória e como esses atuam através de sua disseminação pela internet.

As Tecnologias de Informação e Comunicação, por mais que não sejam amplamente acessíveis, ainda sim, demonstram-se como ferramentas através das quais torna-se possível que outras histórias sejam lidas, vistas, ouvidas e contadas. Por mais que o crivo do poder sempre esteja presente ali em algum momento, ainda assim, são abertas oportunidades as quais em outros períodos históricos provavelmente não seriam possíveis, devido ao amplo e quase irrestrito controle histórico desses tipos de ferramentas pelas mãos dos Estados e das burguesias. Ainda mais nos últimos anos, com um amplo acesso da população mundial a

aparelhos celulares, as ferramentas tecnológicas, mesmo evidentemente não democratizadas, já se mostram um pouco mais acessíveis.

Ao mesmo tempo que o acesso se torna mais amplo, os mecanismos de controle também se ampliam, como o “capitalismo de vigilância” e a “opressão algorítmica” dos quais falarei mais à frente. Além disso, é evidente que essa “acessibilidade” tecnológica se dá dentro do panorama infraestrutural precário que já mencionei, gerando uma dialética do colapso tecnológico e do reparo (LARKIN, 2005) e um regime de falha/fracasso (APPADURAI; ALEXANDER, 2020), isto é, um sistema em que a infraestrutura instável e ineficiente de acesso à internet e de suas tecnologias e as suas constantes falhas e necessidades de reparo se demonstram como um padrão regular e repetitivo de experiência para diversas comunidades e grupos sociais, e mesmo algo almejado pela indústria através de uma obsolescência planejada dos equipamentos a qual visa a uma maior rotatividade na aquisição de modelos atualizados (APPADURAI; ALEXANDER, 2020). Ou seja, mesmo que as tecnologias de uso da internet estejam significativamente desenvolvidas, elas não têm como ser devidamente acessadas por uma grande parcela da população devido à estruturação do sistema através dos regimes de falha.

Esse tipo de experiência, evidentemente, contribui para delimitar as formas de uso da internet por boa parte da população global. Afinal, de que adianta uma informação estar a “apenas alguns cliques de distância”, como afirmei no início do texto, se o acesso à internet é lento, o sistema não consegue carregar o site onde está hospedada aquela informação, o computador trava ou mesmo a energia cai e o equipamento queima? Essa experiência do colapso tecnológico é mais comum do que pensamos, e ainda mais comum para uns(as) do que para outros(as). Desse modo, como poderíamos afirmar uma suposta democracia da internet?

Determinados(as) pesquisadores(as) veem a digitalização dos patrimônios culturais como uma possível solução para sua democratização e acessibilidade (THRAM, 2012; NANNYONGA-TAMUSUZA; WEINTRAUB, 2012). Mas será que apenas isso basta? Afinal, como já assinalei, de que adianta uma informação estar “acessível” se as pessoas não dispõem de meios e recursos para acessá-la? Porém, ainda assim, acredito que a digitalização de determinados conteúdos seja uma etapa importante nesse processo, por mais que não seja a mais significativa. Afinal, se mesmo estando acessíveis em bancos de dados digitalizados e disponibilizados na internet esses bens culturais não têm sido acessados por determinados grupos, imagine se eles fossem disponibilizados apenas fisicamente nos cofres de arquivos em instituições espalhadas pelo mundo? Quem teria disponibilidade/permissão para acessá-las? A

digitalização desses arquivos, então, viabiliza uma série de possibilidades que devem ser maximizadas através de uma efetiva democratização das Tecnologias de Informação e Comunicação.

Mas afinal, quando acervos de coleções e arquivos são digitalizados e o seu acesso torna-se possibilitado através da internet, quem se beneficia com isso? (THRAM, 2012). Essa é uma pergunta importante dentro dessa pesquisa para compreender as perspectivas dos Projetos de Memória constituídos através das redes de colecionadores de discos ao proporem “resgatar”, relançar e digitalizar essas músicas através de um discurso de que elas poderiam desaparecer. Afinal, quem finalmente se beneficia com isso em geral são os mesmos grupos os quais as histórias sempre foram contadas, ou que foram responsáveis por contar as histórias dos “outros”. Se apenas os mesmos grupos continuam acessando e produzindo conteúdo, acabamos, assim, perpetuando um mesmo modelo em que o acesso ao conhecimento só é possibilitado através do poder e no qual a visão de mundo dos poderosos torna-se a única forma de conhecimento possível e acessível. Existiriam assim outros meios de produzir e acessar conhecimento fora desse padrão de repetição vicioso?

Como a questão do acesso às tecnologias de informação e comunicação se tornou uma preocupação mundial, fazendo com que a exclusão digital seja considerada até uma nova forma de analfabetismo (MOLINARI, 2011), junto aos desenvolvimentos das tecnologias foram surgindo projetos que visavam dar conta de uma democratização do acesso a essas tecnologias. Nessa perspectiva surgiram programas como o *One Laptop Per Child* (KRAEMER; DEDRICK; SHARMA, 2009), proposto por duas organizações sem fins lucrativos que tinham como objetivo construir um computador portátil, durável, de baixo custo e acessível, que facilitasse o processo de aprendizado das crianças; e os centros da *Red de Innovación y Aprendizaje* (MOLINARI, 2011), que tem por proposta a construção de centros comunitários onde são ofertados cursos de formação e disponibilizados computadores para serem utilizados comunitariamente, visando diminuir os índices de exclusão digital.

Essas iniciativas, mesmo somadas a diversas outras, ainda assim não têm conseguido suprir a alta demanda de acesso à internet pela população global, e talvez mesmo não sejam os modelos ideais para modificar esse cenário. Porém, mais do que apenas o acesso a essas ferramentas, são necessários outros tipos de intervenção mais significativos em suas possibilidades de uso, como veremos mais à frente. Afinal, além da acessibilidade, há outros grandes problemas que também envolvem a questão digital, como o processo de informacionalização da nossa sociedade e da ascensão do “capitalismo de dados” (MOROZOV, 2018) ou “capitalismo de vigilância” (ZUBOFF, 2018; 2019).

Na contemporaneidade, os dados são um importante instrumento de dominação. Estes dados são adquiridos pelas chamadas empresas *Big Tech*, que controlam as plataformas digitais, sejam fornecidos por nós carregando-os nessas plataformas ou minerados pelas empresas através dos resíduos deixados por nós ao utilizarmos essas mesmas plataformas. São dados relativos à nossa utilização das ferramentas digitais conectadas à internet e que permitem que essas empresas acompanhem nossos perfis de consumo, informações pessoais, lazer, gostos, relações sociais, etc. Esses dados então são processados através de algoritmos, agregados e correlacionados para criar padrões de compreensão das nossas atividades digitais, numa tentativa de prever nossos comportamentos e mesmo moldá-los, o que o cientista da computação Jaron Lanier (2018) denomina de BUMMER – *Behavior of User Modified, and Made into a Empire for Rent* (Comportamento de Usuários Modificados e Transformados em um Império para Alugar).

A lógica de estruturação dos usos da internet é moldada pelos algoritmos dos aplicativos para estabelecer um referencial de uso que vai guiando o(a) usuário(a) a acessar mais daquele tipo de conteúdo que ele(a) costumeiramente acessa, impulsionando para que permaneça mais tempo conectado(a) acessando as informações de seu gosto pessoal ou de interesse do mercado, e de certa forma inibindo-o(a) de acessar outros tipos de conteúdo, como afirma o pesquisador Tarcízio Silva (2020):

Em grande medida, indicadores mostram que a maior parte das pessoas não navega por muitas páginas, focando nos primeiros resultados. Portanto, a ordem dos resultados – definida algoritmicamente – tem papel relevante na reprodução de representações e acesso a informações consoantes ou dissonantes de olhares hegemônicos ou contra-hegemônicos. (SILVA, 2020, p.140)

Esse direcionamento nos tipos de conteúdos acessados são estratégias de controle utilizadas pelo capitalismo de vigilância como forma de conhecer e posteriormente moldar os nossos comportamentos na rede de forma que estes se tornem mais lucrativos para as empresas que os utilizam (ZUBOFF, 2019).

Mas ao mesmo tempo, o que esses padrões de previsão de comportamento geralmente conseguem fazer é criar modelos simplificados da sociedade que colocam as pessoas em baldes e os analisam enquanto grupo. Então, quando as informações acerca de um indivíduo se tornam necessárias, ele passa a ser analisado não mais individualmente, mas a partir do seu grupo, e os dados obtidos dessa análise são, na verdade, *proxies*, indicadores aproximados de sua realidade social e de seu grupo, mas que podem não ter relação direta alguma com aquele indivíduo específico (O'NEIL, 2020).

A mediação de conteúdos que inicialmente era realizada pelos(as) próprios(as) usuários(as) passou a ser mediada pelos algoritmos e até mesmo amplamente delimitada por eles. E aí reside também outra estratégia de controle que é a “regulação algorítmica” (CHENEY-LIPPOLD, 2017; MOROZOV, 2018). A regulação algorítmica é essa tentativa de dar sentido aos nossos dados obtidos através dos algoritmos e estabelecer através destes um sistema de resolução de questões mercadológicas e sociais que retire a decisão humana da equação, visto que esta seria considerada como não objetiva, gerando formas de vigilância e controle que seriam consideradas assim mais eficazes.

Porém, aí reside um problema muito grande, pois esses mecanismos não conseguem dar conta da subjetividade e complexidade humanas, tentando apenas solucionar os problemas sem entender suas causas, o que causaria o que Safya Umoja Noble (2018) denomina como “opressão algorítmica” (NOBLE, 2018). A opressão algorítmica parte da perspectiva de que as plataformas digitais não são neutras, pois elas são desenvolvidas por pessoas, as quais incluem em sua constituição dos algoritmos as suas visões de mundo. Ou seja, o design das próprias plataformas é discriminatório, pois possui em suas especificações uma série de preconceitos sociais os quais são transformados em código (BENJAMIN, 2019). Essas formas de perceber o mundo muitas vezes acabam reproduzindo práticas sociais opressoras que possibilitam uma maior sujeição a grupos historicamente marginalizados, visto que em geral estes grupos e suas visões de mundo não costumam estarem presentes na constituição desses algoritmos, inclusive por não serem de interesse não só dos indivíduos que constroem os códigos, como das empresas que os utilizam (NOBLE, 2018). Afinal, o racismo é um modo de perceber o mundo, de compreender a sociedade ao redor, mas um modo marcado sempre pelo preconceito e pela violência (BENJAMIN, 2020), então se uma pessoa a qual perceba o mundo desta maneira, e que esteja criando um código através do qual um determinado sistema vai ser capaz de entender a realidade ao seu redor, acabará inserindo esse tipo perspectiva em seu código.

Além disso, os algoritmos, para dar conta dessas questões, necessitariam de intervenção humana constante para alcançar um status de equidade através de sua calibração. A calibragem permitiria introduzir nos algoritmos elementos relacionados às causas daquelas questões que eles estão tentando solucionar, o que possibilitaria implementar uma referência de equidade nesses processos. Porém, a arquitetura dos algoritmos é estruturada para atuar através da retroalimentação, na qual, à medida que cada vez mais dados seriam obtidos pelo sistema, ele conseguiria gerar uma autocalibragem. Quando um sistema apenas se autocalibra para estabelecer as suas próprias soluções sem levar em conta as causas, ele pode acabar

resolvendo questões sociais apenas através da punição, sem resolver as causas que levam a que estas ocorram. Isso nos traz a questão de que ao lidarem com estatística matemática, ao invés de pensarmos que esses mecanismos estão sendo objetivos, temos de levar em conta que os resultados são tendenciosos (SUMPTER, 2019). Afinal, para que esses modelos dos algoritmos possam ser melhores ajustados, eles necessitam de constante feedback, e como são estruturados para gerar e economizar dinheiro, alimentar esses modelos com dados consistiria em muito tempo e empenho financeiro, além de intervenção humana, pois a retro-alimentação do modelo através de seus próprios dados acaba gerando um “ciclo nocivo de feedback” (O’NEIL, 2020), capaz, inclusive, de interpretar sua própria realidade a partir dos dados gerados por ele.

Essa estrutura problemática dos modos de estruturação e funcionamento da internet tem relação também com os paradigmas de navegação estabelecidos pelos(as) primeiros(as) usuários(as) da internet, em sua maioria pessoas favorecidas no acesso e em geral pertencentes a grupos socialmente privilegiados, que foram responsáveis por formatarem os padrões de utilização da internet. Assim, esses padrões tiveram de ser obedecidos pelos(as) utilizadores(as) que vieram em seguida e, não sendo devidamente adequados à diversidade destes(as), permitiram a manutenção de um sistema de exclusão (CASTELLS, 2003). Porém, outros modelos de utilização têm sido elaborados, os quais visam suplantam esse padrão vigente.

Muitas pessoas que fazem uso da internet ainda não têm conhecimento das possibilidades das ferramentas existentes e da amplitude de informações e serviços os quais podem ser acessados através do uso de um computador ou celular. Algumas pesquisas realizadas nos últimos anos (DESTA, 2018; MOLINARI, 2011; SPYER, 2017) apontam que o uso mais expressivo que as pessoas vêm realizando da internet é de redes sociais e de plataformas de entretenimento de jogos, músicas e vídeos. Por mais que a utilização dessas plataformas seja muito necessária, é importante que, devido ao tempo que muitas pessoas empregam em sua utilização, haja uma maior conscientização sobre o poder do alcance que o uso de outras ferramentas pode abranger.

Uma coisa é saber que essas ferramentas podem existir e estar disponíveis, a outra é ser orientado(a) para saber acessá-las e utilizá-las, adaptando-as às suas realidades. E aí é onde reside o perigo potencial da internet, pela sua possibilidade de ser utilizada como ferramenta de mudança. Nos últimos anos temos visto os usos das ferramentas tecnológicas como aparatos que possibilitem uma maior representatividade, através de uma sucessão de indivíduos e grupos considerados sub-representados nas mídias tradicionais e que têm

conseguido ter voz e visibilidade através das redes sociais e outras novas mídias; como ferramentas de denúncia social, como nos casos de práticas de violência policial e abuso de poder; e de mobilização comunitária, como nos levantes políticos ocorridos ao redor do mundo nos últimos anos como o *Occupy Wall Street* e a Primavera Árabe (CASTELLS, 2003).

Plataformas como o *Youtube*, *Facebook*, *Instagram*, entre outras, mesmo com todo o aparato da regulação algorítmica têm possibilitado que sujeitos(as) que estão fora das grandes mídias sejam vistos(as) e ouvidos(as), contem as suas histórias e das suas comunidades, possibilitando assim a disseminação de outros olhares sobre o mundo, de saberes que fogem ao que nos foi convencionado como “padrão”. Mesmo com todo o controle dos aparatos industriais e governamentais, versões alternativas dos acontecimentos têm sido, em certa medida, contadas nos últimos anos, e mesmo não tendo o apelo massivo dos meios tradicionais, tornam-se também fontes de informação, se manifestando como outras versões possíveis. A própria *Wikipedia*, enciclopédia colaborativa virtual, mesmo com toda a desconfiança que costumam atribuí-la enquanto uma possível fonte segura de informação, possibilita que conteúdos os quais sempre foram sistematicamente excluídos das enciclopédias físicas estejam agora acessíveis e possam ser produzidos colaborativamente, com a participação inclusive das próprias pessoas as quais estes assuntos dizem respeito.

Assim, mesmo não se tornando uma ferramenta democrática, a partir dessas experiências e táticas de uso, a internet passa a se tornar então um instrumento de possibilidades. E são essas possibilidades que podem favorecer impactos significativos na produção do conhecimento. A partir disso, considero ser muito importante aproveitar o caráter coletivo da internet, através de sua própria estruturação em redes, buscando colaborativamente soluções para questões sociais que atingem diversas comunidades ao redor do globo, beneficiando-se através do compartilhamento de experiências. Por mais utópico que isso possa parecer, essa é uma realidade que vem sendo, dentro das possibilidades, posta em prática nos últimos anos.

2.3 PROGRAMANDO TÁTICAS DE RESISTÊNCIA A PARTIR DA INTERNET

Mesmo quando o acesso à internet tem sido escasso, diversas comunidades ao redor do mundo estabeleceram táticas para reagirem ao sistema. As práticas de pirataria digital são um

exemplo disso. Bens culturais que antes eram acessíveis a poucas pessoas passaram a ser acessíveis em larga escala ao redor do globo, seja a baixos custos ou até mesmo gratuitamente. Discos e filmes que eram considerados itens supérfluos na vida de muitos jovens que não tinham como comprá-los passaram a ser baixados gratuitamente na internet e também comercializados em versões piratas de baixo custo no mercado informal. Inclusive alguns antes mesmo de serem lançados oficialmente no mercado (WITT, 2015).

Em locais como Bamako, capital do Mali, onde muitos(as) jovens não têm condições de adquirir discos e não têm acesso fácil a computadores e internet, as músicas podem ser obtidas através do mercado informal. Comerciantes que fazem reparos em celulares aproveitam os conteúdos dos cartões de memória para formar coleções de músicas, as quais são ampliadas através de conteúdos baixados na internet e posteriormente vendidas em grande quantidade por um custo acessível; são os chamados *telechargeurs*. Estes indivíduos ficam localizados em pontos de comércio na rua com seus computadores e carregam as músicas diretamente nos *pendrives* ou cartões de memória dos celulares dos(as) clientes (KIRKLEY, 2015).

Os acervos que compõem essas coleções/arquivos de música também são abastecidos por gravações de artistas locais registradas de modo informal. Durante as apresentações públicas de músicos(as) e bandas locais, muitos(as) jovens utilizam os seus celulares para fazerem áudios e vídeos das performances, posicionando seus aparelhos próximos aos músicos e aos amplificadores e efetuando o registro de algumas canções ou da apresentação na íntegra. Essas gravações são posteriormente trocadas com colegas através do *bluetooth* (KIRKLEY, 2015), postadas em redes sociais ou mesmo socializadas em grupos de *Whatsapp* (SCHMIDT, 2018), promovendo assim redes alternativas de circulação que não dependem das grandes mídias e que podem proporcionar visibilidade a outras formas de produzir e consumir música.

Em outros grandes centros como Lagos, capital da Nigéria, o mercado informal de vendas de filmes piratas cresceu tanto que desenvolveu sua própria indústria de produção e distribuição de filmes, criando um mercado e rede de consumo internos, com filmes contando narrativas locais e tratando sobre questões que fazem parte do cotidiano do público consumidor (LARKIN, 2005). A indústria da pirataria nessas localidades e o estabelecimento de padrões alternativos de consumo acabou estabelecendo estéticas próprias em suas produções, como nesse caso da indústria de *Nollywood* em Lagos, ou mesmo da música tecnobrega no Norte do Brasil, composta muitas vezes de pequenos estúdios de gravação caseiros, equipamentos precários e um sistema de divulgação baseado no boca-a-boca, nas

festas, nos(as) vendedores(as) de música que utilizam pequenos carros de som tocando as gravações, nas rádios comunitárias e através da internet.

Essas estratégias que apresentei fazem parte de um panorama em escala global de mecanismos utilizados por cidadãos(ãs), aos(às) quais é apresentado um modelo de participação social e consumo do qual estes(as) são sistematicamente excluídos(as) e, como forma de tentarem se inserir na “aldeia digital global” (que para se ingressar é necessário passaporte, visto e rendimento bancário elevado), integrando-se ou propondo sistemas alternativos, estabelecem suas próprias formas de inserção, estratégias que categorizo como guerrilha digital e as quais refletirei mais à frente. Ao proporem essas táticas, esses indivíduos se mostram cientes de que ou eles constroem coletivamente (e mesmo individualmente) essas demandas e empreendem eles próprios os dispositivos de participação social digital ou continuarão a serem excluídos por um sistema que é evidentemente opressor. Além disso, o processo de digitalização do mundo vem se estendendo e impactando diversas áreas da sociedade e atividades cotidianas, fazendo com que os diversos grupos, mesmo não sendo inseridos nessas esferas, estejam sujeitos aos seus efeitos negativos.

As TIC's foram responsáveis por causar uma verdadeira revolução no modo como os arquivos lidam com os registros contemporaneamente (MNJAMA, 2014), devido às facilidades que foram proporcionadas por estas para a criação e manutenção de seus acervos. Porém, ao mesmo tempo, foram responsáveis por causarem mudanças drásticas. Existem hoje diversos bens culturais que vêm sendo produzidos e distribuídos unicamente em versões virtuais. Questões como o custo mais baixo de produção, maior facilidade de distribuição e comodidade no acesso e na utilização pelo público consumidor, têm feito com que as versões físicas desses bens muitas vezes acabem caindo em subutilização ou mesmo em desuso. Além disso, a digitalização de documentos e mídias visando a sua acessibilidade e durabilidade tem tornado as plataformas digitais os meios preferenciais para se realizar uma pesquisa e acessar itens. O acesso de bens culturais através de plataformas de *streaming*, por exemplo, chegou a tal ponto que hoje muitas bibliotecas, fonotecas, videotecas e arquivos não têm conseguido mais adicionar uma infinidade de itens a seus acervos sem com isso infringirem leis de direitos autorais (TSOU; VALLIER, 2016). Assim, vários(as) especialistas no assunto têm se reunido constantemente, procurando meios de como adequar as bibliotecas e arquivos a essas novas realidades, nas quais os itens que iriam renovar e compor os seus acervos a serem consultados, motivos pelos quais essas instituições existem, não podem mais ser adquiridos e mantidos por estas.

Ao mesmo tempo em que recursos culturais vão também ficando mais concentrados em outros espaços, que a princípio seriam de maior acessibilidade, como as plataformas de *streaming* de músicas e vídeos, as livrarias digitais com livros e artigos acadêmicos e outros, as pessoas também têm de lidar com questões outras como: ter condições financeiras para acessar esses recursos, vários dos quais são pagos; ou se contentar em acessar apenas os serviços que são gratuitos, e que, portanto, têm acervos bastante reduzidos; ou ainda, por último, acabar tendo de optar pela ilegalidade para poder acessar os conteúdos que só são disponíveis de forma paga. Assim, se um indivíduo que já seja beneficiado por ter algum tipo de acesso à internet, mesmo que dentro das perspectivas da falha, do colapso tecnológico e do reparo, não tenha condições financeiras para acessar estes bens culturais pagos, vai continuar a sair em desvantagem em relação às formas de acessar conhecimento em comparação aos grupos privilegiados que sempre tiveram possibilidade de acesso amplo a esses bens.

Como podemos perceber, os mesmos hábitos de exclusão que sempre se repetiram na ciência têm, até certas medidas, sido mantidos nesse panorama de “oportunização” do acesso gerado pelas tecnologias. Porém, esses modelos têm sido danificados gradativamente ou ao menos parcialmente rompidos, pois a mesma “arquitetura organizacional da globalização, que promove a infraestrutura que possibilita que os bens midiáticos circulem [...] gera possibilidades para a sua própria corrupção e parasitismo” (LARKIN, 2005, p. 46). Ou seja, o sistema que cria uma infraestrutura oficial acaba possibilitando que seja criada também uma outra, extralegal. Infelizmente, só através da transgressão desse sistema e do desenvolvimento dessas novas estruturas é que tem sido possível para muitos grupos acessarem determinados bens culturais e lugares de visibilidade.

Nas Universidades públicas brasileiras é costumeiro que os(as) alunos(as), não tendo condições de adquirir os livros que serão estudados nas matérias, e não tendo as próprias Universidades também livros em quantidade suficiente para todos(as) em suas bibliotecas, recorram ao sistema de fotocópias, ou hoje mais amplamente, às cópias digitais dos textos, muitas das quais não obedecendo às leis de reprodução e direitos autorais. A ausência de determinadas leituras nas disciplinas e bibliotecas, seja pela incapacidade ou pela falta de interesse dos(as) docentes por essas temáticas, também muitas vezes são supridas pelo acesso a cópias digitais. É uma forma de romper o sistema que pode ter como característica uma abrangência muito maior, a qual amplia-se através das redes digitais.

Trazendo exemplos mais particulares, mas não exclusivos, da situação brasileira, se intelectuais negras(os) e indígenas dificilmente acessam ou são acessados em espaços de poder, essas ferramentas têm colaborado para transformar esse panorama. Iniciativas

individuais e coletivas têm surgido visando a digitalização de artigos e livros de intelectuais negros(os) e a sua disponibilização em pastas de acesso virtual, as quais rapidamente são disseminadas através de listas de e-mail, grupos de *Whatsapp*, perfis de redes sociais de grupos de estudos, de coletivos de militantes, etc. Muitos textos têm sido escritos e instantaneamente publicados e disseminados na internet por indivíduos pertencentes a esses grupos, tornando possível que seus questionamentos e conhecimentos possam ser acessados de maneira mais rápida e profícua, devido, muitas vezes, à demora e mesmo à impossibilidade de publicação destes em livros e revistas acadêmicas. Isso possibilita que as referências dos textos acadêmicos não permaneçam mais “em branco”³.

Nesses tipos de ação se situa uma questão muito importante possibilitada através dos usos das ferramentas digitais. Pois, para além do uso “benéfico” da internet (DESTA, 2018) e da “instrução tecnológica” (BRIDLE, 2019), voltados, por exemplo, para a inserção dos indivíduos no mercado de trabalho, ou seja, através de um senso de uso prático, de adequação e inserção dentro do sistema, e da adequação a determinadas práticas de uso que seriam vistas como mais eficazes, como na perspectiva da “instrução digital” (FUCHS; HORAK, 2008), abre-se a possibilidade de utilização da internet não para se adequar às demandas desse sistema, mas para instituir novas demandas, e fazer com que seja a internet, e, portanto, o sistema, a se adaptar às necessidades desses(as) sujeitos(as). É aí onde reside o uso revolucionário das ferramentas digitais.

2.4 GUERRILHA DIGITAL E HACKEAMENTO COMO RESISTÊNCIA CULTURAL

O processo de tornar digitais e automatizados recursos que eram previamente analógicos é chamado de “revolução digital” (KRZYWDZINSKI; GERBER; EVERS, 2018). Todavia, esse seria um tipo de revolução que beneficia mais diretamente apenas um grupo específico, das elites que têm controle sobre essas tecnologias, deixando assim todo o restante do mundo de fora. No entanto, um processo que não traz vantagens para a grande maioria da população não deveria ser chamado de revolução, visto que as mudanças que ele traz acarretam formas de exclusão e desigualdade ainda maiores. Assim, a verdadeira revolução

³ O jogo de palavras que utilizo aqui da expressão “em branco” é no intuito de atingir dois sentidos. O primeiro é através da concepção de uma página vazia, sem informações, pela ausência de textos que abordem aquelas temáticas, e a segunda é a concepção de que as referências dos textos acadêmicos historicamente costumam conter apenas autores brancos.

residiria na reestruturação e transformação dessas estruturas, como nos exemplos que demonstrei anteriormente. Porém, devido à dificuldade de uma reestruturação em larga escala — pois mesmo a internet tendo um caráter viral também está exposta à interferência algorítmica —, essas intervenções acabam adquirindo características de guerrilha, de ações circunstanciais que visam modificar contextos mais restritos, mas que acabam servindo como protótipos para outras intervenções.

Esse tipo de prática de guerrilha digital⁴, mesmo se tratando de ações pontuais, passa a ter um caráter multiplicador devido à estruturação em rede, uma característica própria da internet e das ferramentas digitais, através das quais esses exemplos acabam encontrando um modo de circular, sobrepondo-se às bolhas informacionais, e propiciar, assim, a formação de novas atividades e ações que vão além da rede inicial em que eles se formaram. São realizações, muitas vezes, inclusive, individuais e não conscientes da necessidade de uma mudança mais ampla do sistema, mas que através do êxito de suas próprias atitudes individualistas acabam servindo como referências para outras ações individuais e/ou coletivas. Ou seja, mesmo que estes indivíduos e grupos não estejam interligados, eles acabam conectados através das redes digitais, e suas ações acabam sendo reverberadas para a coletividade.

Não necessariamente essas atividades se encaixam na perspectiva do ciberativismo, pelo motivo que já aponte de que podem ser ações feitas visando ao benefício próprio, sem pensar em uma causa mais ampla ou nos proveitos que isso pode acarretar para a coletividade. Por isso, essa definição de guerrilha, pela atividade de ações descontínuas e não necessariamente interligadas por uma rede, mas que acabam se conectando por seu caráter de experiências análogas e tomando o aspecto de um movimento coletivo e até mesmo global; de guerrilhas digitais.

Obviamente, não é fácil, apenas através das atividades de guerrilha digital, estabelecer uma mudança radical no sistema, pois para isso seriam necessárias ações muito mais amplas, inclusive nos âmbitos empresarial e governamental. As políticas neoliberais também, nem de longe, têm sido parte da solução, pois mesmo gerando um maior mercado e com preços teoricamente mais acessíveis, têm contribuído amplamente para uma manutenção das diferenças sociais, mantendo as classes mais pobres excluídas desse processo ao não possibilitar a redistribuição de renda (FUCHS; HORAK, 2008) e pela manutenção do poder nas mãos de pequenas elites tecnológicas. Assim, pela realidade que temos vivenciado,

⁴ Emprego a perspectiva de Guerrilha Digital a partir do conceito de Guerrilha Cultural utilizado pelo compositor e artista plástico paraibano Pedro Osmar, de ruptura com o sistema dominante através da transgressão.

sabendo que é muito difícil que ocorram esses tipos de intervenção, restam então o desenvolvimento e propagação dessas táticas alternativas.

Essas táticas podem ser entendidas também através do conceito de pirataria; a criação de um sistema de cópias não-autorizadas e redes de distribuição alternativas, como uma lógica de insurgência cultural através da qual os arquivos históricos são hackeados mediante o estabelecimento de novas narrativas que visam desautorizar o que está contido neles (JAJI, 2014). Assim, a circulação dos textos culturais que seriam resultantes dessas práticas possibilitaria uma rede de solidariedade através da qual as experiências podem ser articuladas e conectadas visando consequências significativas para a estruturação de uma resistência ao sistema. Desse modo, o hackeamento se afirma como uma estratégia possível para “reivindicar nosso direito de agência cultural” (BUSSEY, 2017, p. 89) através da utilização de ferramentas que possam intervir e reconfigurar os sistemas dominantes.

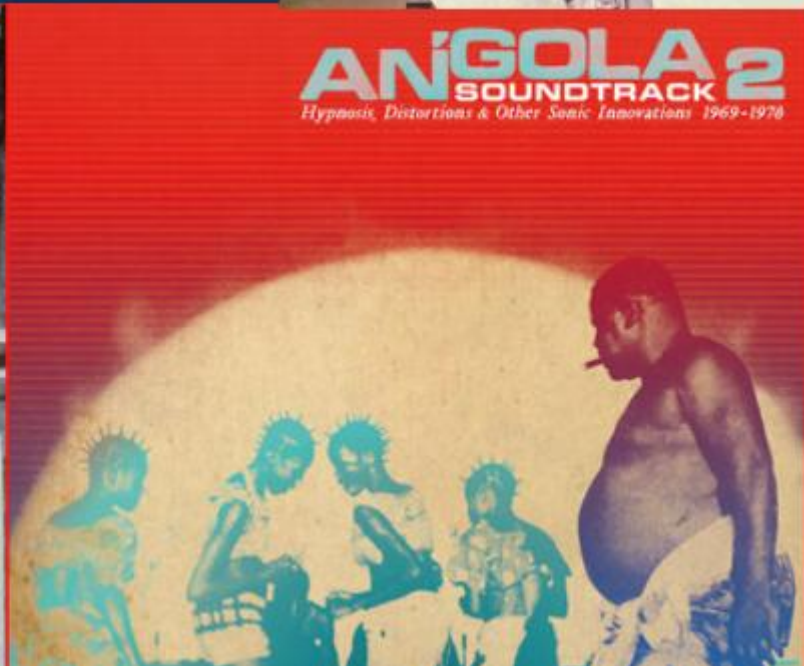
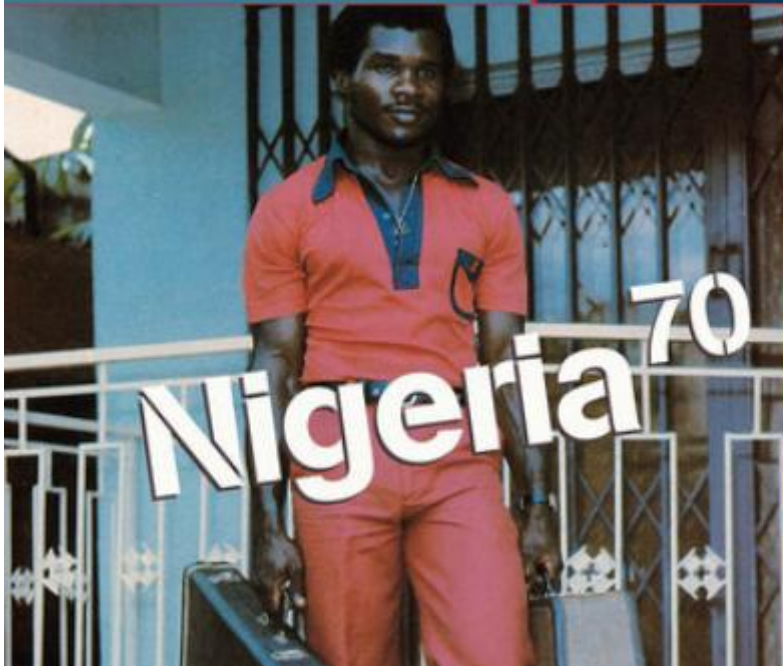
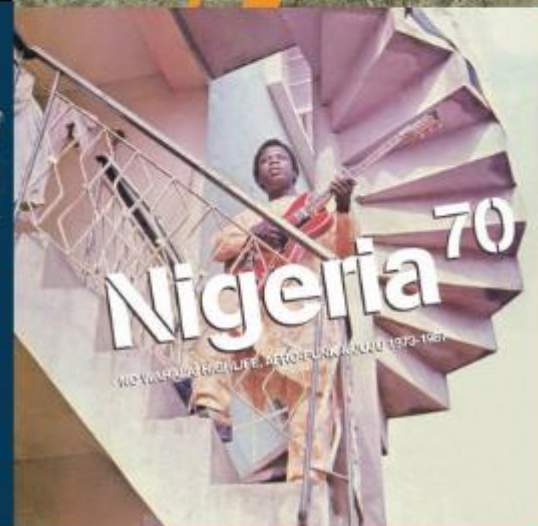
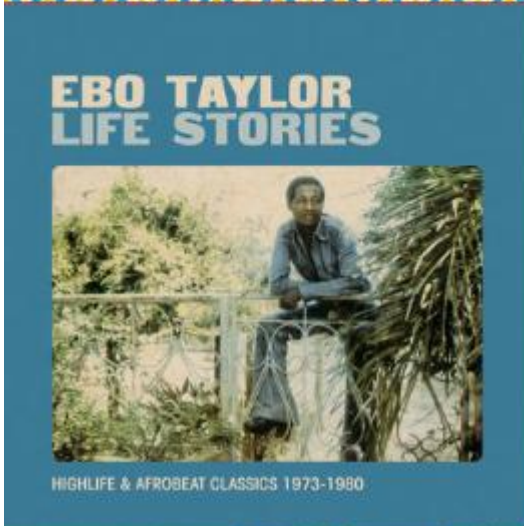
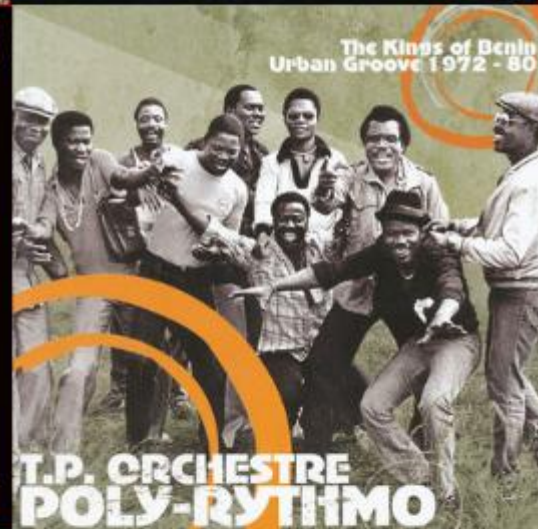
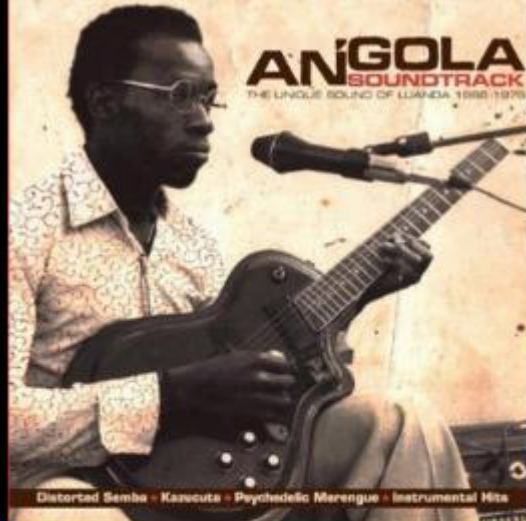
A utilização da ideia do hackeamento como uma arma a ser utilizada na guerrilha digital visa estabelecer uma nova esfera de insurgência cultural para combater os “conglomerados de tecnologia e finanças” que tentam impedir o nosso acesso ao “tipo de conhecimento compartilhado e educação necessária para a resistência política” (APPADURAI; ALEXANDER, 2020, p. 29). E é através dessa perspectiva que reside o desafio de criar conteúdos, especificamente, novas formas de conteúdo como propostas intervencionistas a toda a informação e formas de narrativa que foram historicamente impostos a esses grupos, do que apenas acessá-los e consumi-los sem reflexão crítica.

Assim, ao mesmo tempo em que necessitamos de uma maior liberdade para o acesso, a produção e a disseminação de conteúdos na internet (ASSANGE *et al.*, 2013), com o intuito de dar visibilidade às contranarrativas de grupos marginalizados, também precisamos pensar nos modos problemáticos com que estes mesmos grupos continuam sendo continuamente subrepresentados na internet, de maneira estereotipada e preconceituosa, e nos direitos de controle desses grupos sobre suas memórias como uma questão também de regulamentação da internet e implementação de políticas públicas (NOBLE, 2018).

Também é necessário desenvolver o estímulo a uma maior compreensão do funcionamento da internet e de suas infraestruturas, não através da “instrução tecnológica” para saber utilizá-las, ou seja, através de uma perspectiva do aprendizado funcional, mas pelo processo o qual James Bridle denomina de “alfabetização”, ou seja, visando compreendê-las, criticá-las e moldá-las, como forma de se opor ao “pensamento computacional” (BRIDLE, 2019), que é essa visão mais utilitária, pois se a internet hoje consegue realmente dar conta de resolver algo, é apenas dos problemas do mercado e das elites. Ao invés da ideologia de

“emancipação” que é pregada pelas empresas de tecnologia, o que essas ferramentas têm produzido é a nossa dependência em uma escala cada vez maior.

Por isso tudo é necessário que proponhamos a reflexão sobre os efeitos e impactos que essas tecnologias vêm causando em nossa sociedade. Afinal, continuar consumindo e produzindo conhecimento por meio dessas ferramentas sem propor uma mudança significativa ao que vem sendo elaborado, e nos possíveis impactos que isso pode causar na sociedade, acaba apenas contribuindo para a manutenção de uma ordem vigente, e subvertendo o sentido efetivo que deveria estar contido na busca do conhecimento, que é o da emancipação do ser humano, pelo acesso a um grande volume de conhecimento, mediado pelos algoritmos, que não nos leve a refletir e causar efetivo impacto em nossas realidades, diferenciando assim, a informação do saber (HAN, 2018).



3 GEOPOLÍTICAS DA EVOCAÇÃO E DO ESQUECIMENTO: OS DISCURSOS E AS DISPUTAS PELAS MEMÓRIAS EM DISCOS E NOS ARQUIVOS INFORMAIS DE MÚSICAS "AFRICANAS" NA INTERNET

As disputas pelas narrativas da memória foram um campo crucial de conquista no processo de colonização. À medida que os colonizadores europeus conseguiram impor alguns modelos de narrativa aos povos colonizados, sobre como uma história deve ser contada, a imposição de documentos oficiais para referendar os relatos e a necessidade de uso de métodos científicos para a comprovação de determinados acontecimentos que de outra maneira, “apenas” narrados oralmente, passaram a ser considerados míticos e, assim, subjugados como uma categoria inferior de narrativa, à qual não deveria ser atribuída nenhuma validade.

Afinal, existem diversos modelos de manutenção das memórias ao longo da história do mundo e das diferentes culturas de grupos humanos, dos quais os modelos ocidentais branco-europeus nunca conseguiram dar conta. A transmissão das memórias através da oralidade é para muitos grupos uma forma de reviver aquelas memórias que adquirem novos sentidos, que as mantêm vivas e significativas, que são reformuladas e ressignificadas, se modificando e adaptando para que depois de tanto tempo dos fatos acontecidos elas possam fazer sentido para as novas gerações. Essa característica do processo de rememorar torna-se, assim, conectada diretamente aos processos de criação.

Quando uma pessoa ou grupo evoca uma memória, existem vários olhares contidos ali. Esses olhares vão se condensando com o passar do tempo através da rememoração coletiva e se confundindo. A memória individual torna-se irreconhecivelmente coletiva. Assim, a coletividade acaba por formatar aquela memória, decidindo o que nela deve ser mantido e o que pode ou deve ser esquecido. Assim costumam serem constituídas as memórias: de recordações e esquecimentos.

Nessa perspectiva, segundo David Scott (1999), o criticismo é uma ferramenta essencial nesse modo de recordação comunitária, pois é através dele que é possível recuperar certos aspectos da memória que estavam esquecidos, contidos em um arquivo de memórias públicas, sendo então o arqueólogo o responsável por trazer essas memórias à vista, em especial as memórias negras. Para Scott, se a história celebra os feitos dos poderes dominantes, a memória, com seu caráter abertamente parcial, seletivo e não-linear, lembra os que foram oprimidos por esses poderes (SCOTT, 2008).

Para diversos povos ocidentais, a relação com a memória é expressivamente diferente dessa compreensão, mais próxima, como mostra David Scott, da perspectiva da história oficial. A memória nessa concepção se mostra como um espaço de disputa, de demonstração de poder, de superioridade e de subjugação, além de ser apresentada através de uma visão linear, por meio da qual só é possível conter um único sentido, e este seria o da “verdade”. E é essa percepção acerca da memória perpetuada através dos empreendimentos colonialistas que fez com que a memória dos povos submetidos ao colonialismo fosse desprezada pelos colonizadores enquanto formas de perceber o mundo e de representar a história desses grupos, que, segundo Frantz Fanon, vai gerar a “aniquilação dos seus sistemas de referência” e a imposição de novas maneiras de perceber o mundo (FANON, 2021a, p. 78), ou seja, a partir de uma visão de mundo europeia. Oyèrónké Oyewùmí (2021) diferencia as maneiras de perceber o mundo advindas da Europa e da África como Cosmovisão e Cosmopercepção. Cosmovisão seria para ela uma categoria europeia, pois privilegia o olhar como sentido primordial, e Cosmopercepção uma categoria africana, pois promove a associação entre diversos tipos de sentido que não apenas o olhar.

Assim, a imposição da cosmovisão pelos colonialistas fez com que as percepções africanas ficassem muito mais restritas, influenciando significativamente os processos de construção da memória que sempre se estenderam para muito além do olhar, auxiliados por todos os outros sentidos, inclusive sensitivos. Afinal, essas concepções de memória entravam em conflito direto com os projetos políticos que os colonizadores brancos tinham para com esses grupos, motivo o qual os fez desenvolver estratégias não só de apagamento dessas culturas e formas de perceber o mundo, como de imposição de seus referenciais sociais, através da interferência direta em seus sistemas políticos e intelectuais (BARRY, 2000; BOUKARI-YABARA, 2014).

Hoje temos acesso a uma quantidade significativa de conhecimentos acerca das estratégias empreendidas pelos colonizadores com o intuito de subjugar as populações dos lugares que alcançavam. Além de acorrentarem e possuírem seus corpos, destruírem suas comunidades e famílias, desprezarem seus modos de vida, seus idiomas e suas religiões, um dos mecanismos mais sórdidos e eficazes utilizados por eles foi o de destruir e apagar as suas memórias e impor outros modos de cultura a esses grupos.

Durante o processo do tráfico atlântico de escravizados, a fim de que os negros africanos pudessem ser comercializados como produtos do outro lado do mundo, ou seja, como “objetos” sem origem, sem desejos e sem história, eram feitos diversos processos simbólicos para que suas memórias fossem apagadas, com o intuito de que desconectados de

suas origens e identidades não desejassem retornar às suas terras, e assim não se insurgissem no novo mundo. Um desses atos era o de dar voltas na chamada Árvore do Esquecimento, no entreposto de Zomai no porto de Ouidah, atual Benim. Nesse ritual, os homens deveriam dar nove voltas ao redor dessa árvore e as mulheres sete, pois se acreditava que desse modo eles esqueceriam as memórias de sua terra, seus costumes e suas identidades. Ao cruzarem o Atlântico de navio, a eles ainda eram impostos novos nomes e novas práticas culturais, como uma maneira de apagarem as antigas. Esses tipos de imposição de práticas culturais não eram, no entanto, submetidos apenas aos negros escravizados, mas também aos indivíduos em territórios africanos que estavam sob o jugo dos colonizadores, através de outros processos, práticas e simbolismos, mas seguindo a mesma lógica. Assim, estes também tinham de se sujeitar às leis e costumes dos colonizadores europeus, como Amadou Hampâté Bâ afirma no seu livro autobiográfico *Amkoullel, o Menino Fula* (2003 [1991]) e Chinua Achebe reforça nos ensaios do seu livro *A educação de uma criança sob o protetorado britânico* (2012).

Como Achebe afirma sobre a sua infância, aos que eram impostos à educação colonial, tinham de deixar para trás seus costumes e memórias e conservar as memórias dos colonizadores, suas conquistas e suas histórias (ACHEBE, 2012). A partir disso, tirando vários bons exemplos de luta e perseverança pelas memórias africanas, as Histórias africanas continuaram sendo escritas pelos ocidentais, ainda dentro de uma perspectiva colonial muito intensa, mesmo com o pretense fim do colonialismo. E muito disso persiste ainda hoje quando se fala de memórias dos povos africanos. Por mais que historicamente (BELINGA, 2020), e ainda com mais impacto desde os anos 1960 com os processos de independência no continente africano, muito tenha sido feito para que os africanos contassem suas próprias histórias, o Ocidente ainda tem muita relevância política e poder financeiro para tomar a frente nesses empreendimentos.

Assim, as memórias africanas ainda têm sido demasiadamente mediadas pelo Ocidente. Não que apenas nessa questão resida o problema, por mais que as experiências de protagonismo africanas tenham nos deixado fascinados com as possibilidades de construção e percepção de suas próprias memórias, mas a forma como muito têm sido feito são, por vezes, significativamente problemáticas. Assim, pretendo problematizar a construção de memórias africanas através dos empreendimentos de colecionadores ocidentais de músicas produzidas no continente africano entre as décadas de 1960 e 1980. Acredito ser muito importante problematizar esses tipos de ações, porém compreendendo também as contribuições que muitos colecionadores têm feito em benefício das memórias musicais da indústria fonográfica no continente africano.

Com o processo contemporâneo de digitalização de discos na internet e, dentro disso, o aumento do interesse pelas músicas produzidas por músicos africanos entre as décadas de 1960 e 1980, alguns especialistas no assunto dizem que essa experiência digital tem retirado as músicas dos contextos em que foram produzidas originalmente, perdendo os seus significados (NOVAK, 2011; MOIST, 2013). Ao serem retiradas dos seus contextos de produção, essas músicas acabam adquirindo novos contextos. Pela falta de acesso a informações mais específicas, os ouvintes acabam, eles próprios, constituindo seus contextos a partir de informações prévias as quais tiveram acesso, sejam elas concernentes ao que está sendo ouvido ali ou mesmo de outros contextos culturais com os quais eles consigam estabelecer algum tipo de conexão. Em geral, essas experiências têm resultado na produção de contextos que carregam perspectivas de caráter exotizante, as quais terminam privilegiando uma visão que se aproxima bastante das representações coloniais que foram realizadas historicamente acerca dessas culturas (AALTONEN, 2016).

Afinal, como já vimos mais acima, retirar os africanos escravizados de seus contextos foi uma ação crucial para o empreendimento colonial, e mesmo esta ação contemporânea não sendo de características necessariamente propositais, acabam, de certo modo, reforçando uma continuidade do modelo das relações coloniais. Contextos culturais de outros continentes como o asiático e o sul-americano também passaram, em dados momentos, por perspectivas similares, mas o caso africano chama atenção não só pela larga escala de crescimento mercadológico nos últimos anos, como também pela frequente homogeneização de uma ampla variedade de culturas através de um único termo: África.

Assim, por quê ao pretenderem salvaguardar as memórias musicais africanas dos períodos de luta por independência no continente, utilizando-se inclusive das narrativas dos próprios músicos e produtores para reconstituir essas cenas musicais, e ainda mais aproveitando-se da internet como um espaço em que essas conexões através de redes de colecionadores têm se tornado possíveis, muitos colecionadores de música ainda acabam reforçando as perspectivas dos discursos coloniais de exotização dessas culturas? E tendo isso em mente, qual seria então a relevância dos espaços de interação digital para que isso ocorra desse modo?

Para além da visão científica prática, ou seja, de abordar a questão africana como um problema a se resolver, é importante entender que o campo em questão deve ser visto primeiramente a partir da relação do problema conceitual, como afirma Elisio Macamo (2016), ou seja, ao invés de buscar uma solução, devemos procurar entender antes qual o “problema” com que estamos lidando. Assim, tento lidar aqui com a perspectiva do problema

a partir não da representação de África como uma ausência, uma incompletude, como algo não acabado, distante, assim como questiona Achille Mbembe (2001), pois inclusive esse tipo de perspectiva acaba construindo representações bastante problemáticas (MUDIMBE, 2019; MACAMO, 2016), mas lidar com o assunto sob a perspectiva de um equívoco do colonialismo ocidental para com ele.

O Ocidente sempre teve uma dificuldade muito grande em tentar compreender o que ele categoriza como o “outro”, pois suas categorias analíticas nunca conseguiram dar conta de uma amplitude de outras formas de vivências e conhecimentos (MBEMBE, 2001). Se compreenderem enquanto Universais e utilizarem a si próprios como paradigmas de comparação acabou fazendo com que os ocidentais caíssem em uma armadilha ardilosa, ainda mais ao estabelecerem os “africanos” como a alteridade absoluta, diferenciando a civilidade e o conhecimento (Ocidente) do seu contrário (África), ou seja, aquilo que não é (MBEMBE, 2017).

Esse profundo equívoco do Ocidente ainda serve como exemplo e mediador das relações com África, motivo pelo qual muitas das representações contemporâneas que se fazem acerca do continente ainda serem tão problemáticas. E essas relações impactam diretamente nos processos de memória, pois ao privilegiar ou manter um tipo de representação que enfatiza a alteridade, existindo previamente no Ocidente um histórico de fixar essa alteridade como negativa, acaba impondo às culturas africanas uma imagem a qual se torna muito difícil de se desvincular.

Desse modo, ao proporem o “resgate” de determinadas memórias, é importante tentarmos primeiro compreender que tipos de memórias são essas, quais os contextos em que foram produzidas e em que foram pretensamente “esquecidas” e quais são os propósitos ao se realizarem os seus “resgates”.

Como já enfatizei, a construção de memórias é um processo que lida com escolhas. Ou seja, em um determinado momento, para que alguma memória possa permanecer e ter destaque, outras acabam tendo de ser postas no fundo. A pessoa ou o grupo que faz isso determina essas questões através da relevância, que mesmo sendo um processo bastante subjetivo, tem os seus motivos para que ocorra assim. Resta saber quando tentamos lidar com os processos de rememoração e esquecimento quais seriam esses motivos, o que faz com que determinada memória permaneça e outra desapareça.

3.1 DEBATENDO MEMÓRIA E ESQUECIMENTO E OS SEUS IMPACTOS EM PRODUÇÕES CULTURAIS A PARTIR DE ÁFRICA

Quando falo do papel de arquivar memórias acho importante reafirmar que diferentes experiências culturais têm gerado diferentes formas de lidar com a sociedade ao seu redor e com as suas memórias. Por isso acho crucial trazer aqui alguns apontamentos de intelectuais negros sobre memória, pelas suas conexões genéticas, culturais e simbólicas com o continente africano as quais, a meu ver, proporcionam olhares mais sensíveis e empáticos acerca das relações de memória, em especial pelas experiências vivenciadas de domínio, opressão, submissão e sujeição, que constituem parâmetros para a memória negra (HANCHARD, 2008). A não condição de opressão, marginalização e/ou apagamento tem em geral historicamente dificultado (porém existem exceções) que indivíduos brancos consigam atingir olhares mais apurados sobre grupos os quais passam/passaram por essas condições. Existem, a partir da minha leitura, alguns que conseguem aprimorar sensibilidades que proporcionam um olhar mais receptivo, mas em geral a condição de privilegiados e opressores, dentro desse panorama do que bell hooks (2019b) denomina de “supremacia branca”, não nos tem possibilitado a maturidade emocional necessária para o desenvolvimento dessas sensibilidades.

Quando falo aqui de memórias negras, estou evocando um repertório analítico de um grupo de autores negros que estabelecem distinções nos tipos de evocações coletivas das memórias por pessoas negras. Michael Hanchard (2008) diferencia a “memória negra” de outros tipos de memória coletiva, distinguindo-a também da “história, amnésia e esquecimento” e especialmente da memória do Estado, a qual, segundo ele, costuma negá-la. Para Hanchard, a metodologia utilizada pelo que ele denomina de “arqueólogo da memória negra” é a do engajamento através da arqueologia:

O arqueólogo da memória negra também poderia ser descrito como um tipo mais expansivo de arquivista, aqueles colecionadores de pôsteres, panfletos, periódicos e recortes de jornais, ou de clássicos underground de 45 e 12 polegadas cuja circulação não se estende além da pista de dança e das caixas de disco dos DJ's - todos os itens de exposição limitada que ainda geram seus próprios rastros, circuitos e rotas de memória negra. Mas também deve ser lembrado aqui que os arquivos e seus guardiões são formas altamente seletivas e idiossincráticas (embora ainda sistemáticas) de classificar a informação e o conhecimento dos objetos. (HANCHARD, 2008, p. 53, tradução minha)

Essa forma específica de lidar com a memória está relacionada aos processos de

mobilização política e recriação de sentimentos desenvolvidos através da arqueologia da memória negra, que opera de forma distinta através do engajamento, pois, ainda segundo Hanchard:

Para aqueles acostumados a ter sua gama de gostos estéticos, disposições políticas e aspirações para o futuro ignorados, o impulso de coletar, acumular e organizar objetos como meio de preservar representações e lembranças particulares pode ser intensificado. (HANCHARD, 2008, p. 54, tradução minha)

O arqueólogo da memória negra se vale em sua função de acervos constituídos por itens de circulação mais restritos dentro das próprias comunidades negras e que em geral não costumam ser selecionados para compor os acervos de grandes arquivos públicos e privados, afinal, não correspondem aos Projetos de Memória que essas instituições querem produzir. Assim, o arqueólogo da memória negra emprega esses itens que compõem memoráveis pessoais para recompor as memórias de suas comunidades. O pesquisador Seth M. Markle, em um artigo sobre o disco *Beat Konducta in Africa*, do produtor de hip-hop estadunidense Madlib, fala sobre o papel da geração hip-hop, especialmente dos DJ's, na construção de arquivos anticoloniais através do que ele denomina de “narração sônica”, contribuindo para outras noções acerca da compreensão do passado:

[...] eu me vi atraído por seu senso do passado e intrigado com a capacidade e habilidade do produtor de hip-hop de flertar com as metodologias e abordagens teóricas associadas ao ofício do historiador. Neste capítulo eu assumo noções de arquivamento, curadoria e contação de histórias como práxis discursiva do produtor/DJ de hip-hop. (MARKLE, 2017, p. 207, tradução minha)

Markle (2017) conecta essa forma de contar o passado através do papel do DJ de “coleccionar, selecionar e manipular” os discos e, desse modo, também as narrativas contidas nestes. Os sons contidos nos discos são reutilizados em novas gravações através da técnica de sampleamento, fazendo com que à medida que novas gravações sejam produzidas, elas contenham em si ecos sonoros de um passado comunitário negro que permitam acrescentar à narrativa dessas novas produções um senso de continuidade com o que seus antecessores experienciaram e um sentido de pertencimento e solidariedade racial entre a comunidade. Assim, ele estabelece o arquivo não apenas como um lugar de armazenamento físico, mas como um conceito crítico de criação da memória negra de resistência antirracista às representações de África estabelecidas através da Biblioteca Colonial.

Tal qual o DJ de hip-hop, outros colecionadores de música, especialmente os tipos de colecionadores que são o foco dessa pesquisa, que possuem gravadoras, selos, programa de rádio, podcasts e blogs através dos quais divulgam as músicas acumuladas também

desenvolvem em seus empreendimentos noções de arquivamento, curadoria e narrativa, porém, são as posturas frente a essas questões que acabam levando ocasionalmente a caminhos significativamente distintos dos realizados através da noção de memória negra. Afinal, o interesse, dedicação, compreensão e conexão com essas sonoridades podem mudar muito de um indivíduo para outro, e tudo isso vai interferir diretamente no tipo de projeto de memória que eles pretendem realizar com essas músicas. Inclusive no fato de se realmente existe um projeto de memória contido ali ou se é apenas um atrativo momentâneo de cunho financeiro, beneficiando-se de uma tendência mercadológica.

Esses casos de mera exploração de um nicho de mercado em geral tornam-se evidentes quando verificamos os objetivos do selo ou a proposta contida nos discos. Se os responsáveis pelo selo deixam evidentes suas intenções de maneira mais definida, ou no cuidado com os projetos gráficos, sonoros e de pesquisa dos discos. Alguns selos costumam deixar bem explícitas essas propostas em seus projetos, como é o caso do selo Analog Africa, do tunisiano-alemão Samy Ben Redjeb, o qual costuma incluir em seus discos encartes com mais de 40 páginas, contendo textos em que são apresentadas a história do processo de produção do disco, a história dos artistas presentes na compilação, a história da gravadora que lançou originalmente as obras e o contexto sócio-histórico daquela localidade, além de conterem diversas fotografias, capas e selos dos discos. Os discos são projetos luxuosos, que envolvem muita pesquisa e esmero, nos quais é possível perceber um compromisso com o processo de elaboração.

Evidentemente que nem toda gravadora ou selo tem estrutura para realizar isso, ou mesmo propósito. No caso dos discos produzidos pelo Analog Africa do grupo beninense Orchestre Poly-Rythmo, até o momento contabilizando quatro, destes três são compilações de diversos períodos e diferentes selos fonográficos através dos quais o grupo realizou gravações, e apenas um é um relançamento de um disco do grupo próximo ao formato em que foi lançado originalmente, mas contendo projeto gráfico diferente⁵. Das três compilações, uma é com gravações exclusivamente lançadas pela gravadora Albarika Store, *Echos Hypnotiques - From the Vaults of Albarika Store 1969-1979* (2009), e as outras duas contêm gravações realizadas pelo grupo em uma série de selos distintos, entre os anos 1969 e 1980: *The Vodoun Effect - Funk & Sato from Benin's Obscure Labels 1972-1975* (2008), e *The Skeletal Essences Of Afro Funk 1969-1980* (2013).

Todas essas compilações possuem encartes com textos e imagens contendo os

⁵ Orchestre Poly-Rythmo - *The 1st Album* (Limited Dance Edition), Analog Africa AADE01 (2011). Disponível em: <https://analogafrica.bandcamp.com/album/the-1st-album-1973-limited-dance-edition>.

elementos que já mencionei acima, impressos em material gráfico de alta qualidade. As gravações, quando possível, são realizadas diretamente das matrizes, por mais que em muitos casos não seja possível encontrá-las, estejam muito danificadas ou mesmo não existem mais, sendo necessário masterizar as músicas a partir dos próprios discos. E aí nessas questões entram também alguns problemas que serão discutidos com mais detalhes no próximo capítulo, como por exemplo a utilização das fitas master para produzir outras gravações, devido à falta de recursos de alguns selos, e a dificuldade de encontrar cópias bem preservadas de alguns discos, seja pela ação do tempo, problemas no armazenamento ou mesmo pela alta taxa de procura e aquisição desses discos, deixando essas cópias sob o controle de alguns poucos colecionadores.

Por outro lado, existem selos que têm como meta uma preocupação maior apenas tornar acessíveis esses fonogramas, geralmente da maneira mais fiel possível a como eles foram disponibilizados pela primeira vez, mantendo o projeto gráfico o mais próximo possível do original, assim como o som, dando preferência (ou mesmo exclusividade) às masterizações a partir das fitas originais, como é o caso dos relançamentos que o selo inglês Acid Jazz vêm realizando desde 2020 de discos da Orchestre Poly-Rythmo, sendo até o momento 4 LP's e um compacto⁶. Estes estão entre os únicos lançamentos do selo, que está em atividade desde 1987, de artistas do continente africano, junto a apenas mais um outro grupo, Ipa-Boogie. Esses relançamentos devem-se a um contrato de licenciamento exclusivo junto ao selo beninense Albarika Store, através do qual a gravadora promete ainda uma série de relançamentos:

Embora algum material do catálogo tenha sido reeditado anteriormente, esta é a primeira varredura exaustiva do arquivo e verá o selo apresentado de forma a garantir o reconhecimento da sua importância histórica. As viagens à África Ocidental garantiram as fitas master originais e o processo de transferência está em andamento. Nos próximos anos, uma campanha abrangente de relançamentos está planejada para todos os formatos. (ACID JAZZ, 2021, tradução minha)

Porém, quando comparamos esses discos com os lançados pelo selo Analog Africa percebemos a diferença nos Projetos de Memória apresentados por ambos selos. Afinal, enquanto os discos da Analog Africa apresentam um vultoso material de pesquisa, os lançamentos do Acid Jazz se atêm apenas aos projetos gráficos originais, sem conterem informações extras sobre os discos nem mesmo no material de divulgação. No caso do disco do grupo Ipa-Boogie, a única informação apresentada informa que o disco é muito raro, sendo difícil encontrar cópias em boas condições, e quando encontradas, chegam a preços que

⁶ Disponível em: <https://acidjazz.bandcamp.com/>

variam entre 500 e 1000 euros, afirmando ainda que essas são “as únicas gravações conhecidas desta *banda obscura*” (ACID JAZZ, 2020, tradução minha).

O caso específico das compilações é emblemático, pois muitas delas são compostas de faixas lançadas pelos artistas originalmente apenas em compactos. Inclusive, dado o custo mais baixo de produção nesse formato, muitos artistas tiveram sua produção fonográfica praticamente limitada aos compactos. O tempo de estúdio era mais curto, visto que os compactos ficavam restritos a apenas duas faixas, o custo de manufaturação era menor, assim como o projeto gráfico, além de facilitar sua circulação em rádios e radiolas de ficha e serem de custo mais acessível para os consumidores domésticos. Além disso, os grupos incantes podiam ser testados primeiro no formato compacto, e tendo em vista que diversos grupos tiveram curta duração e visibilidade restrita, acabaram não chegando ao formato do LP. E também, não que o relançamento desses compactos não exista, mas devido ao fato da sua aquisição ser mais restrita ao universo dos colecionadores especializados e DJ's, o alcance desses discos se torna mais limitado, necessitando assim que sejam disponibilizados através de compilações.

O caso do selo Acid Jazz também é emblemático devido aos relançamentos serem de gravações todas advindas de um mesmo selo, o beninense Albarika Store, que teve significativa circulação e um catálogo extenso, além de ter conservado a maioria das matrizes dos discos. O processo de negociação também se torna simplificado pelo acesso mais restrito a uma única fonte de licenciamento. Porém, ao restringir seus lançamentos a um único selo, ainda mais um que teve um maior controle do mercado, fica evidente que o projeto de memória apresentado acaba privilegiando um tipo de narrativa mais dominante e deixando em segundo plano as narrativas de selos menores.

A disponibilização de discos fora de catálogo é muito importante, pois auxilia no reconhecimento internacional necessário para esses grupos e artistas os quais foram, em grande parte, bloqueados e invisibilizados pelos mercados ocidentais, porém, ao mesmo tempo, a ausência de informações sobre eles, visto que estão distanciados dos contextos culturais para os quais foram configurados, criam uma série de barreiras, enquanto que deixa os discos abertos para a livre imaginação dos ouvintes, às quais, mesmo para um público mais especializado, ainda estão repletas de imaginários exotizantes dos contextos africanos, mediados por séculos de livres invenções ocidentais.

Infelizmente, no mercado de compilações e relançamentos de gravações preexistentes, existe uma vasta quantidade de casos em que, além da ausência de informações mais elucidativas sobre os discos, existem informações incorretas e mesmo casos em que há a

despreocupação em apresentar qualquer tipo de informação, sendo esse mesmo o lema de alguns empreendimentos. Este é o caso de selos como o estadunidense Sublime Frequencies, pertencente a Alan Bishop e Hisham Mayet, o qual em vários de seus lançamentos possui uma perspectiva de coleta etnográfica, mas sem o registro descritivo presente nos modelos etnográficos. Como exemplo podemos citar o filme *Folk Music Of The Sahara: Among The Tuareg Of Libya*, dirigido por Hisham Mayet, com apresentações de músicos e cenas de festividades de grupos Kel Tamasheq, mas sem texto algum, fala, explicação ou legendas para entendermos o que está sendo apresentado na tela. Mesmo não promovendo contexto em seus filmes, Mayet afirma dialogar com os artistas e pessoas as quais está documentando antes de realizar as filmagens para compreender suas performances e rituais. Assim, é possível compreender que ele tem acesso aos contextos, mas escolhe não os apresentar em suas obras, como podemos compreender a partir da definição que ele dá quanto à sua proposta fílmica:

Eu estou vindo nesses projetos em uma direção mais abstrata e poética. É mais lírico e profundo do que objetivo e científico. Eu não sou um antropólogo ou sociólogo. Meus filmes recusam contextualizações apressadas e interpretações rotuladas que, longe de "explicar" demonstrações culturais, insensibilizam os espectadores da presença do mistério. Evitando a tentação de reduzir o ritual a uma simples questão de fins e meios, o silêncio respeita o abismo que separa conceitos como "possessão" de sua realidade vivida. (OCCII, 2013, tradução minha)

Rick Bishop, irmão de Alan Bishop, e outro dos fundadores do selo também confirma esse caminho acerca das narrativas empreendidas pelos projetos deles: “Provavelmente continuaremos a usar a abordagem “sem narração”, que está em linha direta com nossa filosofia de cinema — sem rodeios, sem agenda, apenas som e visão puros, para serem interpretados e pesquisados por aqueles que escolherem” (MCGONIGAL, 2006). As narrativas apresentadas pelo selo, quando presentes, costumam ocorrer de forma bastante vagas. O próprio Hisham Mayet costuma afirmar em entrevistas que nasceu na Costa Berbere do Norte da África, designação colonial para a área costeira de países da região do Magrebe, tendo ele nascido mais especificamente em Trípoli, na Líbia.

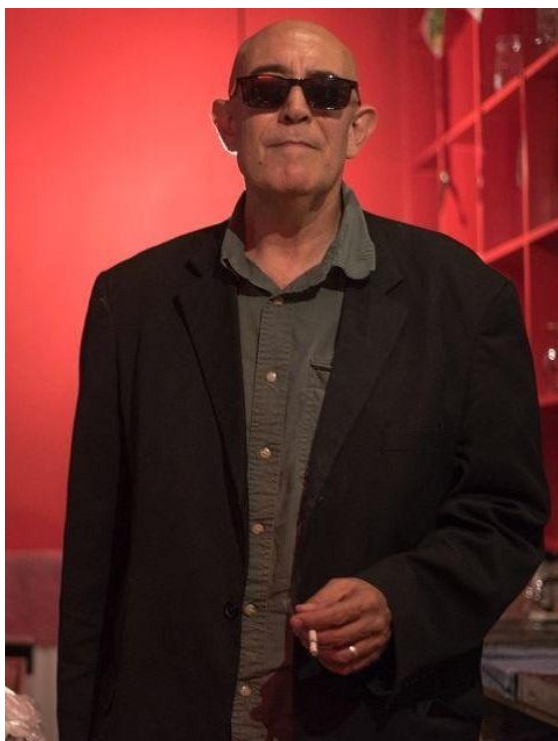
Muitos projetos do selo costumam ser apresentados de forma bastante vaga, sendo as informações acerca dos contextos das gravações apresentadas como de menor relevância ou até mesmo sem importância, como podemos perceber em alguns relatos dos fundadores do selo. Ao ser questionado em uma entrevista sobre a escolha de lançar ou não uma gravação quando ele não consegue obter informação alguma sobre os artistas, Hisham Mayet afirmou:

A parte mais importante de incluir qualquer coisa é sempre a intensidade da performance. É isso que estou sempre procurando. [...] Se a informação estiver disponível no contexto de uma performance extática, então a

informação estará disponível nos créditos ou no encarte de um lançamento específico. (TOENES, 2007, tradução minha)

Outro exemplo disso é o disco *Radio Morroco* (2004), com gravações dispersas realizadas por Alan Bishop em várias frequências de rádios no Marrocos durante o ano de 1983, sem menção alguma aos artistas nem títulos das músicas, bem ao estilo das gravações caseiras *Do It Yourself*⁷ realizadas em fitas cassete no período. Nessas perspectivas, o registro dessas culturas é algo deixado em aberto para que os ouvintes possam criar as suas próprias experiências e interpretações por sua conta e risco, quase como se o papel de mediação cultural da gravadora fosse inexistente, o que não acontece. A escolha do que registrar, como registrar e como apresentar por si só já são carregados de ideologias e modelos de representação que indicam alguns caminhos para os ouvintes, ao mesmo tempo os guiam cegamente por eles.

Figura 1 - Alan Bishop do Sublime Frequencies



Fonte: <https://thequietus.com/articles/26198-sublime-frequencies-alan-bishop-interview-top-ten>

⁷ Faça Você Mesmo. Referência à estética dos movimentos Punk e do Rock de garagem.

Figura 2 -- Hisham Mayet do Sublime Frequencies



Fonte: <https://www.johncliffordburns.com/samples/2019/5/4/hisham-mayet>

Existem registros fonográficos muito interessantes realizados pelo selo, porém essa marca da estética das gravações de fitas cassete caseiras sem informações⁸ acaba contribuindo para uma ideia de África pautada na criação e domínio coletivo, de uma perspectiva que a transmissão oral da história mantém os registros, mas apaga as autorias, quando na realidade esses artistas têm o registro de suas composições e as suas gravações em discos. É assim uma ideia que subverte a ordem existente daquelas realidades, como se não fosse para elas serem daquele modo, pois o que foi aprendido no ocidente sobre elas não tem relação alguma com o que é apresentado à medida que se vivencia seus cotidianos. Parece mais uma tentativa de promover evidências que possam materializar aqueles registros dos viajantes coloniais.

Além disso, o perigo envolvido também no processo de deixar a procura às informações sobre essas gravações sob responsabilidade dos ouvintes é que nem sempre estes terão acesso a conteúdos informativos sobre essas músicas, afinal, se nem os colecionadores/produtores que estão em contato com os músicos e circulando pelas localidades conseguem essas informações, fica mais difícil ainda para quem não possui essa bagagem cultural. Além de que nem sempre os ouvintes têm interesses para além das sonoridades contidas ali, e se mesmo com as informações presentes em um encarte vários

⁸ Essa característica não é única desse selo, outros também lançam mão dessa estética, como o estadunidense Mississippi Records, através da sua Tape Series, uma série de fitas cassete no estilo mixtape, com encartes xerocados e em alguns casos nem mesmo contendo a lista de músicas. Para saber mais acesse: https://www.discogs.com/pt_BR/label/345965-Tape-Series.

ouvintes não irão ler, a chance deles procurarem adquirir essas informações que não são apresentadas de maneira acessível diminui bastante, mesmo existindo hoje uma maior possibilidade de acesso a essas informações através da internet.

Afinal, é possível encontrar informações sobre alguns artistas presentes nessas compilações e relançamentos através de uma rápida procura em sites de busca na internet, porém, as informações quando existem são limitadas e costumam ter os seus conteúdos repetidos nos diversos links acessados. Muitas vezes as informações existentes partem de breves releases de divulgação promovidos pelas gravadoras e que são replicados por toda a internet, não sendo em geral fácil ou mesmo possível acessar conteúdos novos de forma online.

Os ouvintes que costumam escutar essas músicas pela internet se deparam com muitos problemas de rotulações, créditos errados e ausência de informações dos artistas e discos. A questão dos idiomas mesmo, especialmente quando os textos são escritos em algarismos arábicos, acaba ocasionando uma série de entraves no acesso à informação. Já acompanhei vários casos de blogs em que os fonogramas são publicados no site sem qualquer tipo de informação sobre o artista, disco e até nem mesmo o país de origem, em que o responsável pelo blog posta o áudio junto a uma descrição da fita cassete ou disco como título da postagem e um texto com alguma informação sobre o estilo musical ouvido ali, às vezes junto com um pedido aos leitores para compartilharem informações sobre aquela gravação. É o caso de uma postagem feita no blog *Moroccan Tape Stash*, do etnomusicólogo Tim Abdellah Fuson, intitulada “Chaabi Marrakchi with drum kit⁹” (chaabi marroquino com um kit de bateria), a qual fala sobre o estilo musical Chaabi ouvido na fita e que contém uma foto da fita cassete na qual é possível identificar apenas a gravadora, Sawt el Mounadi:

⁹ Para ouvir a gravação acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=0a0jGgrtP18>.

Figura 3 - Postagem do blog Moroccan Tape Stash

moroccantapestash.blogspot.com/2012/04/chaabi-marrakchi-with-drum-kit.html

Moroccan Tape Stash

As time allows, I'll post some of my favorite tapes here. Hope you enjoy them.

SUNDAY, APRIL 1, 2012

Chaabi Marrakchi with drum kit

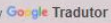


Moroccan *chaabi* music sounds great with a drum kit. Hi-hat gives you the bright jingle of a *tar* tambourine, a nice loose snare drum gives you the buzz of the *bendir*, and tom and bass drum give you a nice variety of low tones for the all-important *dummmm*.

Here's a nice old school *chaabi* tape with some in-the-pocket drum kit playing. I don't know who the performers are, but the tape is from the Sawt el Mounadi label out of Marrakech, so you know it's gonna be good like [this](#) and [this](#)!

Chaabi is a pretty wide genre. My fave *chaabi* keeps it close to rural forms and

ABOUT THIS BLOG
This blog features music from Moroccan cassettes that is, to the best of my knowledge, not available outside of Morocco. It is shared here to spread the appreciation of Moroccan music and artists. If you are an artist who would like your music removed, click below to contact me.

TRANSLATE
Selecione o idioma 
Powered by 

ABOUT ME
 **tim abdellah**
Musicker,
Equal Employment
Professional,
Gnawa Groovologist,
Anti-Imperialist,
Ph.D.

Fonte: <http://moroccantapestash.blogspot.com/2012/04/chaabi-marrakchi-with-drum-kit.html>

Em diversas postagens de blogs é possível encontrar discos faltando nome do artista, título do disco, capa, ano da gravação, título das faixas, e mais raro ainda é encontrar informações mais específicas dos créditos do disco como produtor e músicos participantes. Isso, porém, não impede que esses discos circulem, e acaba gerando uma corrida na internet para tentar obter essas informações.

No caso da já mencionada Orchestre Poly-Rythmo mesmo, como o grupo possui uma extensa discografia de mais de duzentos discos, entre LP's e Compactos, um fã do grupo, o colecionador francês Pierre Kahane, sob a alcunha ZjAk, criou em 2008 o blog *Jam Magica* para catalogar os discos do grupo, visto que não havia espaço algum na internet que reunisse essas informações satisfatoriamente. Com a ajuda de outros colecionadores, durante um período de aproximadamente três anos, Kahane reuniu extensa informação sobre a discografia do grupo no blog. À época do surgimento do blog, existiam disponíveis no mercado apenas duas compilações de material do grupo, uma lançada em CD e LP em 2003¹⁰ e outra apenas

¹⁰ T.P. Orchestre Poly-Rythmo De Cotonou – Reminiscin' In TempoPopular (2003). Germany: African Music.

em LP em 2004¹¹, além de algumas poucas faixas em outras compilações com diversos artistas. Três meses depois de surgido o blog foi lançada a primeira compilação do grupo pelo selo Analog Africa, quando estavam completando aproximadamente quarenta anos das primeiras gravações realizadas pelo grupo já sob a alcunha de Orchestre Poly-Rythmo.

É importante frisar isso porque, à época, o grupo somava aproximadamente duzentos e cinquenta discos lançados em sua trajetória, entre LP's e Compactos, discos do próprio grupo ou acompanhando outros artistas. Uma produção muito considerável numericamente e também de significativo impacto dentro do Benim e em outros países do continente africano, mas infelizmente de pouca expressividade dentro do mundo ocidental. As restrições das estruturas coloniais supremacistas brancas trouxeram imposições desalentadoras, impossibilitando esses artistas de terem uma carreira internacional para além do continente africano. Mesmo o grupo nunca tendo cessado suas atividades, continuando a realizar apresentações no Benim, a imprensa passou a exaltar um suposto “retorno” do grupo aos palcos a partir do lançamento dessas compilações. Ou seja, mesmo para membros de uma imprensa supostamente especializada, resistir fora das estruturas ocidentais é o mesmo que não existir.

Esse é um dos processos importantes que venho tentando compreender dentro dessa pesquisa, os recursos de existência e resistência empreendidos por grupos e artistas advindos do continente africano através das narrativas produzidas por colecionadores ocidentais sobre suas percepções dessas experiências. São, em geral, narrativas brancas acerca de experiências africanas, mas não são homogêneas, por mais que guardem uma série de elementos similarmente problemáticos em grande parcela dos casos analisados por mim nos últimos anos. Inclusive essa é uma conclusão a que cheguei com muita relutância, por ser adepto das visões do relativismo cultural e por ter aprendido e conhecido muita coisa em todos esses anos através dos projetos empreendidos por esses colecionadores em seus blogs, relançamentos e selos.

De todo modo, como já afirmei, não são todos os casos que são problemáticos, mas o panorama mais amplo nos proporciona perceber os melindres existentes nas estruturas, que propiciam com que acabem acontecendo equívocos em alguma medida, quando não por parte dos colecionadores ou gravadoras, por parte da imprensa ou do público.

Mesmo com toda uma problemática, o processo de relançar no mercado músicas, compilações e discos de artistas e cenas musicais que não tiveram anteriormente significativa

¹¹ T.P. Orchestre Poly-Rythmo – The Kings Of Benin Urban Groove 1972-80 (2004). England: Soundway Records.

visibilidade no ocidente tem em certa medida proporcionado com que eventualmente suas histórias também passem a serem contadas. Nem sempre é o caso, até porque o volume de relançamentos tem crescido exponencialmente, e a quantidade de artistas que precisam ter suas histórias contadas ao ocidente é gigante. Se nós nem mesmo conhecemos as histórias e culturas desses países, e quando o conhecemos é apenas superficialmente, ou no caso dos países europeus em consonância com as suas próprias experiências colonialistas, o que dirá dessas músicas que tiveram pouca ou nenhuma circulação para além de suas localidades e países e principalmente fora do continente africano. Mas, aos poucos, alguns casos vão despertando interesse, e viram livros, filmes, encartes de discos, textos em sites na internet e entrevistas, compondo informações que nos ajudam a conhecer/entender um pouco mais aquilo que estamos ouvindo.

Séries como a *Éthiopiques*, lançada pelo colecionador e produtor francês Francis Falceto pela gravadora francesa Budha Musique desde 1998, ajudam a despertar interesse e ampliar o mercado para determinados tipos de música. Especializada em artistas etíopes das décadas de 1960 e 1970, a série lançou até hoje 30 compilações entre os anos de 1998 e 2017, dando grande visibilidade internacional à música produzida na Etiópia durante esse período e mesmo à música de países próximos como Sudão, Somália e Eritreia. A série também estimulou/impulsionou o retorno da carreira de algumas(ns) artistas e uma maior visibilidade àquelas(es) que ainda estavam na ativa, como os músicos Mulatu Astatke, Mahmoud Ahmed, Alèmayèhu Eshèté, Tlahoun Gèssèssè, Hailu Mergia e Gétatchèw Mèkurya. Além disso, ela também impulsionou relançamentos, compilações e séries similares em outras gravadoras e selos como os franceses Heavenly Sweetness e L'Arôme Productions, os ingleses BBE Records e Mr. Bongo e os estadunidenses Awesome Tapes From Africa e Now-Again Records, entre outros, além de ter tido suas compilações licenciadas e relançadas pelo selo estadunidense Mississippi Records.

Acredito ser importante frisar em diversos momentos as localizações e origens geográficas dos colecionadores, produtores e selos, pois nos permite vislumbrar um panorama geopolítico dos relançamentos de músicas produzidas a partir do continente africano. Mais à frente veremos também alguns casos de indivíduos de origem africana e de selos e gravadoras também localizados no continente africano. Porém, em geral, infelizmente, os seus projetos têm gerado menor impacto e visibilidade para além das fronteiras geográficas do continente africano, em comparação aos empreendimentos ocidentais, devido a questões infraestruturais, financeiras, mercadológicas, ideológico-raciais, entre outras. Essa questão da pouca visibilidade desses empreendimentos de origem africana é, inclusive, uma das argumentações

que costumam ser utilizadas na afirmação constante por parte de colecionadores ocidentais brancos de que os indivíduos africanos não têm interesse por essas músicas, restando a eles então o papel de “resgatá-las”, questão sobre a qual aprofundarei o debate também mais à frente.

3.2 QUAIS IDEIAS DE ÁFRICA ESTÃO PRESENTES EM DISCOS CONTEMPORÂNEOS DE MÚSICA “AFRICANA”?

Quando lidamos com a intersecção entre música e mercado, várias podem ser as questões envolvidas nesse processo. A relevância da música para o público consumidor e para a indústria, através, por exemplo, do viés mercadológico, e as relações sociais que a música simboliza, seja em termos de classe, etnia, religião, identidade, questões políticas, etc. Todos esses fatores, mercadológicos e sociais, podem interferir na manutenção de uma carreira artística, na longevidade de uma canção ou disco e na continuidade de um estilo musical. Ou seja, a manutenção das memórias musicais é bastante complexa e quando entram nessa relação os processos de alteridade fazem com que esse processo se torne ainda mais subjetivo.

Fora todos esses fatores, algo crucial contemporaneamente referente à questão mercadológica no Ocidente são os elementos musicais que conectam as músicas produzidas no continente africano com estilos musicais ocidentais como o Rock, Soul, Funk, Disco, Blues e Jazz, fazendo com que essas sonoridades se tornem mais familiares aos ouvintes ocidentais. Por isso, estilos musicais que carregam elementos sonoros relativos às culturas de suas localidades, mas que os reprocessam através das influências de estilos e de instrumentos ocidentais, acabam de certa forma tendo uma maior chance de se tornarem acessíveis através dos mercados ocidentais.

O músico malinense Ali Farka Touré é um exemplo significativo desse tipo de relação. Nascido em Niafunké, no norte do Mali, filho de pais pertencentes às etnias Songhay e Fula, ele foi muito influenciado por ritmos de sua região como a Takamba, e iniciou sua vida artística tocando um instrumento característico desse ritmo, o Ngoni. Posteriormente, ao utilizar o violão e a guitarra, ele passou a adaptar o estilo de tocar aquele instrumento, os acordes e os ritmos para esses instrumentos ocidentais. Com a inserção do músico no mercado

ocidental, especialmente no final dos anos 1980¹², os críticos sentiram a necessidade de um marcador ocidental que pudesse servir como mediador para que os ouvintes pudessem identificar o ritmo sem que necessitassem ouvi-lo previamente, ou mesmo que os pudesse remeter a algo mais familiar na medida em que o escutassem. Assim surgiu a alcunha *African Blues* ou *Desert Blues* e posteriormente *Mali Blues*.

Esses marcadores que passaram a designar o som de diversos artistas do norte da África serviam para criar uma familiaridade aos ouvintes ocidentais com algo que lhes fosse próximo, no caso o ritmo Blues, ao mesmo tempo em que levava em si um marcador de alteridade, algo que o diferenciasse do Blues, o tornasse singular, que seria aqui a característica dele ser um gênero desenvolvido a partir de “África” ou do “deserto”. O próprio uso do termo “deserto” enquanto “unidade” não dá conta da multiplicidade de culturas que existem na região do Saara e seus arredores, algo que as representações ocidentais não têm tido condições alguma de apreender.

Ao elencar assim um termo ocidental para demarcar o gênero, ao mesmo tempo em que delimita uma variedade de outros estilos tocados por Touré sob os termos genéricos de “africano” ou “deserto”, o estilo do artista passa a ter uma representatividade muito maior por um viés ocidental, ao mesmo tempo em que elimina da memória os outros ritmos que formam o som do artista. Ao ouvir os discos de Touré a sonoridade do Blues torna-se um elemento aparente. É possível, inclusive, perceber a própria influência de artistas desse ritmo como o bluesman estadunidense John Lee Hooker em seu estilo, além de que a influência (interferência?) de produtores e músicos ocidentais em seus discos fez com que o tom do Blues fosse mais ressaltado, propositalmente, com o intuito de afirmar ali uma origem do ritmo (MEYERSON-KNOX, 2007).

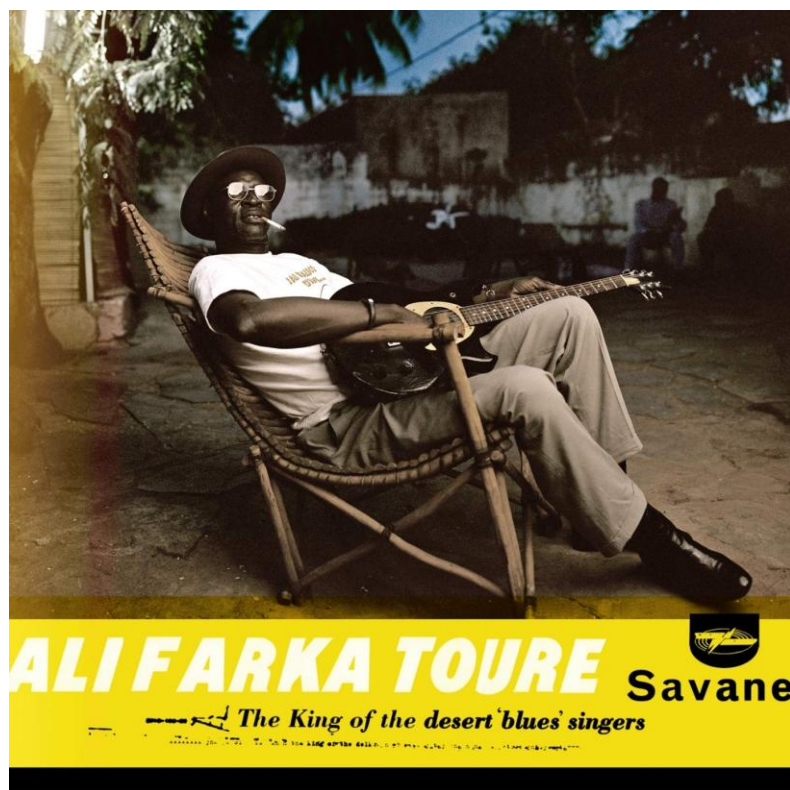
Touré acabou incorporando ao seu discurso esse elemento da origem do Blues naquela região, e em seu último disco de carreira¹³, acabou sendo adotada para a capa uma foto no estilo típico de um *bluesman* estadunidense. Através desses tipos de discursos, as memórias do Blues acabaram se misturando com a de outros estilos musicais do norte do continente africano nas rotas entre o Mississipi e Niafunké¹⁴, e, obviamente, mesmo quando o discurso representa em África a origem do processo, o referencial cultural que vai se firmar acaba sendo o ocidental, nesse caso o Blues.

¹² Período em que os discos do artista passaram a ser lançados no mercado inglês através do selo fonográfico World Circuit Records.

¹³ Savane (2006). Ali Farka Touré, The King of the desert ‘blues’ singers. World Circuit Records.

¹⁴ O Delta do Mississipi nos Estados Unidos é creditado como o local da origem do Blues, e Niafunké é a cidade onde Ali Farka Touré passou toda a sua vida.

Figura 4 - Capa do disco *Savane* de Ali Farka Touré



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Savane-Ali-Farka-Toure/dp/B000G04RUS>

Infelizmente esses tipos de casos são demasiadamente recorrentes na indústria fonográfica; a utilização de marcadores ocidentais para definir a sonoridade de artistas africanos, e muitas vezes também tentativas de estabelecer ali narrativas de origens daqueles estilos ocidentais. Um problema é que ao conectar esses estilos musicais ocidentais a gêneros musicais africanos, ao contrário do que se poderia imaginar de que isso conferiria aos músicos africanos uma primazia de criadores do estilo, de autênticos detentores daquela tradição, o discurso das narrativas de origem acaba muitas vezes servindo para reafirmar o poder dos estilos ocidentais, conectando-os a uma origem de “pureza”, a qual os confere um status de “autenticidade”, e ao mesmo tempo elencando-os através do aperfeiçoamento daquelas formas africanas a uma categoria de um estilo musical “superior”, por meio de uma perspectiva evolucionista. São olhares ocidentolocêntricos que elencam os próprios conceitos de suas culturas em contraposição a elementos de culturas distintas, afirmando os seus próprios lugares de “centralidade” e “superioridade”.

Se as categorias analíticas ocidentais são utilizadas para promover o apagamento de gêneros musicais os quais sofrem influências (diretas ou indiretas) ou guardam semelhanças

com sonoridades ocidentais, o que dizer então de outros estilos que são considerados pelos ouvidos ocidentais dentro dessa perspectiva como explicitamente distintos? Esses que são o outro do outro e que em geral costumam receber atenção apenas de interesse etnomusicológico? Esses costumam receber menos atenção ainda, e mesmo quando são amplamente estudados em etnografias e publicados na forma de livros ou documentários, ainda sim permanecem à margem e considerados sem muita importância. No entanto, essas sonoridades que não costumam fazer parte do campo de visão limitado da indústria fonográfica e nem costumam receber atenção de blogs especializados nem de grandes públicos, não são o objeto desse estudo, pois as particularidades de seu caso de estudo merecem uma pesquisa à parte, que se estende para muito além do escopo dessa tese.

Essas sonoridades consideradas “tradicionais” aparecem em alguns momentos dessa pesquisa como comparativo acerca dos campos de possibilidades de compreensão ocidentais sobre o que vem a ser concebido enquanto “música africana” e ainda mais, sobre o que deve ou não ser colecionado e ouvido. Afinal, como mencionei no capítulo anterior sobre as políticas de memória envolvidas nos processos de arquivamento, os arquivos são formatados através de escolhas políticas dos governos, instituições e subjetividades pessoais dos arquivistas, portanto, entender qual “ideia de África” (MUDIMBE, 1994) está sendo empregada em determinado projeto de arquivo nos ajuda a compreender os processos de escolha envolvidos na formação das coleções e as justificativas apresentadas para fundamentar o que não está sendo arquivado. Assim, não é só o que está presente nos arquivos e coleções o que me interessa aqui para compreender as ideologias desses colecionadores, mas também o que está ausente.

O que costuma estar presente musicalmente em vários desses projetos são elementos sonoros que conectem esses artistas e suas músicas a algum tipo de referencial que remete a experiências auditivas ocidentais, seja através do fluxo ou refluxo dessas travessias atlânticas, ou seja, elementos transportados pelos processos diaspóricos a partir de África, ou nas rotas contrárias em direção à África. Além disso, a presença de instrumentos modernos de tradição ocidental, como os instrumentos elétricos, os metais e as paletas, implementados em especial a partir da formação de orquestras nacionais e regionais nos períodos de independência, também é uma característica inerente aos discos e artistas que costumam ser relançados.

Dentro do debate histórico acerca das conceituações políticas, nacionais e étnico-identitárias dos contextos africanos nos períodos de independência e pós-independência, a partir da busca de uma unidade cultural e de uma modernidade africana, em que houve a promoção de discursos oficiais estatais através das manifestações artísticas as quais foram

incentivadas e mantidas pelo Estado, é interessante perceber as narrativas de colecionadores e pesquisadores ocidentais os quais ressaltam, ao mesmo tempo, tanto o papel importante engendrado pelos governos em implementar e promover a formação de cenas musicais locais, promovendo seus registros e divulgação através de gravadoras, rádios e tv's estatais, como também um "desinteresse" de outros líderes políticos pela manutenção dessas memórias (COUNSEL, 2009).

Além disso, a ideologia de uma África moderna pautou diversos processos de independência no continente africano, assim como todo o arcabouço cultural surgido nos períodos pós-independência, como no caso da formação das orquestras e grupos nacionais e regionais. O desejo de autodeterminação recorrente nesses processos fez com que os líderes políticos da Geração Utopia procurassem buscar seus próprios caminhos baseados em suas culturas, ao mesmo tempo que recorriam a referenciais ocidentais e da diáspora negra para constituir sua visão moderna (BARBOSA, 2020). As músicas desse período dos anos 1960 e 1970 estão muito ligadas aos processos políticos de descolonização do continente, e esses viés da modernidade africana parece ser o que costuma chamar mais a atenção dos diversos colecionadores os quais abordo nessa pesquisa. Afinal, a conexão diaspórica dessa modernidade africana promove referenciais sonoros que seguem elementos mais discerníveis aos ouvintes ocidentais, devido a uma significativa carga de influências de sonoridades e instrumentações de países ocidentais.

É muito importante atentarmos para os vieses ideológicos que permeiam esses empreendimentos, afinal, existe ainda uma uniformização no modo como concebemos o continente africano no Ocidente, e mesmo entre aqueles que tentam estabelecer narrativas de diversidade cultural, ainda há uma invisibilização dos conteúdos ideológicos envolvidos na formação das identidades nacionais durante os processos das independências das nações africanas, contribuindo para a manutenção da narrativa daquilo que Chimamanda Ngozi Adichie (2009) intitula de "o perigo da história única".

No campo da música, países ocidentais costumam ter as suas produções categorizadas por gêneros e estilos musicais, e dentre essas categorizações é possível encontrarmos a presença de artistas das mais diversas nacionalidades, visto que esses gêneros passaram a ser entendidos como universais. Enquanto isso, os artistas que produzem a partir de África têm as suas produções categorizadas enquanto "música do mundo" (world music), categoria que, dependendo da referência geográfica a partir da qual for pensada, vai abranger qualquer estilo musical que não se encaixe categoricamente nos padrões das sonoridades ocidentais, ou que

os artistas não situem suas carreiras a partir de localizações geográficas nos Estados Unidos ou em algum país europeu.

Assim, estilos musicais os mais diversos acabam ficando presos a categorizações ocidentais para sobreviverem na indústria da música. E se a imprensa especializada sempre utilizou esses tipos de referenciais, os espaços na internet têm reproduzido largamente esse tipo de informação. Uma busca minuciosa em plataformas de pesquisa online pode, por exemplo, até proporcionar informações mais precisas sobre os estilos musicais tocados pelo músico Ali Farka Touré, mas a grande maioria dos links acessíveis acabam reproduzindo o mesmo referencial ocidental ao definirem a música feita pelo artista. Esses tipos de situação são bastante corriqueiros quando se trata de músicas produzidas no continente africano e se multiplicam através da internet.

Acompanhando blogs e fóruns de discussão sobre músicas produzidas no continente africano, nos últimos 15 anos, pude perceber o quanto foram aprimoradas as informações disponíveis sobre os artistas e os contextos culturais, bem como o volume de discos disponibilizados na internet. Primeiramente só eram acessíveis discos novos lançados no mercado, algumas coletâneas com temáticas, ritmos e períodos históricos bastante dispersos e controversos, além de algumas raras reprensagens. Depois foram surgindo mais relançamentos, as compilações foram ficando mais especializadas e foram surgindo discos há muitos anos fora de catálogo através da digitalização desses por colecionadores. Muitas músicas raras foram disponibilizadas por colecionadores através de mixtapes, geralmente por causa do processo de exclusividade por parte dos dj's, que queriam garantir seu controle sobre aquelas “descobertas”. Depois foram surgindo blogs de música, a maioria dos quais inicialmente ainda a partir de uma premissa de World Music, ou seja, com postagens sobre músicas de diversas regiões do mundo. Mas, com o tempo, a blogosfera passou a ser tomada por blogs que tinham características mais específicas, especializados em determinados ritmos, períodos históricos e recortes geográficos do continente africano.

É interessante identificar, como já falei, que entre os discos cobiçados por essas redes, acabavam sempre tendo destaque artistas que cruzavam os ritmos musicais de suas localidades com outros estilos ocidentais como o Funk, Rock, Soul, Blues, Jazz e os chamados ritmos latinos, como Rumba, Son, Cumbia, Descarga, Guaguanco e Salsa. Ritmos que se encaixavam nesse tipo de padrão, como o *Afrobeat*, *Ethio-Jazz*, *Makossa*, *M'balax*, *Sato*, *Afrofunk*, *Highlife*, Rumba Congoleza, etc., tinham muito mais chances de serem digitalizados e/ou relançados por estarem mais próximos dos padrões auditivos ocidentais do

que outros ritmos considerados “tradicionais” como *Gnawa*, *Takamba*, *Chaabi*, etc., que acabam recebendo a categorização de *traditional*, *folk*, *popular music* ou *secular music*.

Assim como o caso do *Desert Blues* que citei mais acima, outros estilos musicais passaram pela mesma situação. Praticamente todos os links que acessei até hoje que falam sobre o Ethio-Jazz¹⁵ denominam o gênero como uma mistura entre Jazz e ritmos etíopes. Esses ritmos são caracterizados sob essas nomenclaturas que coloquei anteriormente, porém nunca são definidos enquanto categoria, sobre quais tipos de ritmos são esses. Como o Jazz pertence à noção do senso comum, ou seja, mesmo que não saibam exatamente o que é, muitas pessoas já ouviram falar ao redor do mundo, avalia-se que ele serve como base classificatória para explicar o gênero, deixando o prefixo Ethio a cargo do imaginário ocidental sobre o que pode ser música advinda da Etiópia.

Evidente que existem sites e blogs especializados que tentam se distanciar dessa mediação ocidental, como no caso da música etíope com o blog *my passion for ethiopian music*¹⁶, especializado em músicas do país. Esses tipos de espaços digitais que se pretendem aprofundar em músicas e estilos de determinadas regiões trazem informações muito ricas, pois ao se especializarem em determinado assunto esses colecionadores passam a ir além das informações produzidas no ocidente sobre esses sons, buscando muitas vezes informações através de fontes primárias e fazendo viagens de campo às regiões.

Esses tipos de empreendimentos se tornam verdadeiros arquivos digitais, com grandes quantidades de discos digitalizados e muitas vezes também com vídeos e fotos, além dos textos produzidos pelos colecionadores e fãs com informações que, em geral, não são acessíveis em livros. Por mais que espaços como esses sejam exceções, eles vêm gradualmente aumentando, e mesmo que ainda não sejam tão significativos para as representações das memórias das músicas produzidas no continente africano, por não terem visibilidade expressiva, ainda sim vêm ajudando bastante para modificar os tipos de representações que são feitos de África na internet, possibilitando a existência de fontes que fujam dos referenciais clássicos (e um tanto equivocados) sobre o tema.

¹⁵ Estilo musical criado pelo pianista e vibrafonista etíope Mulatu Astatke.

¹⁶ <http://ethio-pain-music.blogspot.com/>

3.3 CADERNOS DE CAMPO DIGITAIS: ROLANDO¹⁷ PELA BLOGOSFERA

Acompanhando blogs de música a partir do início dos anos 2000, vi surgirem na internet, aos poucos, postagens com discos e artistas de diversas partes do mundo, de localidades que fugiam ao padrão ao qual a indústria do entretenimento por tanto tempo tentou nos impor. Na segunda metade da década de 2000, quando o formato MP3 já tinha de certa forma se globalizado, o número de blogs de música especializados em sonoridades não convencionais, discos raros e produções de diversas partes do globo multiplicou-se. A aprimoração das tecnologias de gravação e o barateamento de computadores fez com que muitos colecionadores e fãs de música pudessem eles mesmos digitalizarem suas coleções. Assim, um grande material disponível apenas em fita cassete, LP e cd's com pequenas tiragens ou que não circularam fora dos mercados locais tornaram-se cada vez mais disponíveis para download na internet.

Como no domínio *blogspot* os blogs disponibilizavam listas de outros blogs amigos, passou a ser possível para os membros da blogosfera cada vez mais navegarem por coleções de músicas do mundo todo. Para os fãs e colecionadores que têm interesses muitos extensos, não se restringindo apenas a um estilo musical ou localidade, é difícil acessar muita informação sobre os artistas que se coleciona, especialmente quando se está fora dos seus contextos de origem, quando não se tem acesso ao idioma e em se tratando de discos que não tenham sido relançados. Assim, muitas coleções foram sendo ampliadas, especialmente no formato MP3, mas não as informações sobre os discos nem os artistas. Mesmo em tempos de internet, essas informações eram difíceis de serem acessadas, assim como ainda o são. Deste modo, quando surgia um disco nesses blogs, muitas vezes não se tinham informações sobre os artistas, às vezes nem o ano em que o disco tinha sido lançado. Porém, nas partes destinadas aos comentários das postagens foram se formando redes de fãs e colecionadores, no qual cada pessoa que conseguia uma nova informação a disponibilizava para o grupo. Assim, inclusive, foram aparecendo alguns parentes e amigos dos artistas, através dos quais foi possível ter contato com os próprios artistas e saber mais informações sobre os discos e seus contextos.

No meio dessas redes novos blogs foram surgindo, e alguns colecionadores acabaram posteriormente partindo dos blogs para formar gravadoras, como foi o caso do Voodoo Funk

¹⁷ A palavra rolar seria a tradução mais próxima encontrada para o termo em inglês “scroll”, que significa rolar a barra na lateral do navegador com o mouse, permitindo subir e descer pelas informações e postagens contidas em uma página na internet.

e Awesome Tapes From Africa. As redes oportunizaram acessar esses discos raros e o contato dos detentores dos direitos autorais para realizar relançamentos. Verdadeiros arquivos online de música surgiram nesse meio, através de blogs especializados em determinados países, ritmos e períodos, fazendo o levantamento dos discos lançados por determinados artistas e gravadoras e tornando esses discos disponíveis através de cópias digitalizadas. Assim as rotas de colecionadores de música cada vez mais passaram a cruzar seus caminhos através do continente africano.

Diversas postagens em blogs especializados em músicas produzidas no continente africano apresentam textos, muitos dos quais curtos, sobre os países, regiões, grupos étnicos, contextos históricos, estilos musicais, artistas, discos e/ou o processo de aquisição daquelas músicas. Muitas postagens, inclusive, limitam-se a falar sobre como as gravações são impressionantes, mas que o colecionador não conseguiu reunir/descobrir informação alguma sobre aquela(e) artista ou disco. Nesses casos eles convidam os leitores do blog a compartilharem informações caso as possuam, como falei mais acima acerca do surgimento de redes de colecionadores. Para quem é colecionador/fã dessas músicas, essas seções de comentários dos blogs podem conter, ocasionalmente, informações muito ricas. Às vezes as pessoas postam links para outros blogs similares ou que contenham alguma outra gravação ou informação sobre os artistas, corrigem informações contidas nas postagens, afirmam terem outras gravações daquele artista, falam sobre suas experiências quando ouviram aquelas músicas pela primeira vez (muitas vezes pessoas nativas daqueles países ou estrangeiros que ali viveram durante algum tempo) ou mesmo são parentes daquelas(es) artistas (geralmente filhos e sobrinhos) e falam da satisfação em encontrarem pessoas interessadas em sua arte.

Bem próximo de um estilo etnográfico, alguns blogs acabaram tornando-se cadernos de campo ou diários de viagem, nos quais os colecionadores disponibilizavam relatos de suas viagens e descobertas. Esse foi o caso do blog *Voodoo Funk*, do colecionador alemão Frank Gossner. Acompanhando sua esposa durante uma temporada de trabalho dela em Conakry, capital da República da Guiné, Gossner aproveitava seu tempo livre para garimpar discos. A partir dos seus achados ele acabou desenvolvendo o blog *Voodoo Funk*, o qual funcionava como um diário de suas incursões à procura de discos. No blog, Gossner passou a postar relatos, geralmente breves, contendo fotos dos locais ou das capas dos discos encontrados, nos quais contava os processos de suas buscas à procura de discos e falando sobre as dificuldades encontradas, como no relato a seguir:

Acho que meu país favorito na região é o Benim. Durante minha primeira estada em Cotonou, peguei um táxi a cerca de 70 milhas ao norte de

Bohicon. Depois de perguntar pela cidade por algumas horas, um mototaxista me disse que conhecia alguns lugares onde eu poderia encontrar discos. O primeiro lugar foi em uma loja que vendia fitas cassete, discos, rádios e todo tipo de equipamento eletrônico. Os discos estavam em duas grandes caixas de madeira que também continham enxames de grandes baratas e traças. A maioria dos encartes de papel havia sido parcialmente destruída por insetos. Quanto mais perto chegamos do fundo, menos intactas as embalagens e mais grossas as fezes de insetos entre os discos. O ar estava denso com poeira e camadas escuras de sujeira e excrementos de insetos começaram a se formar em minhas mãos e antebraços.

Depois de dar uma olhada em tudo, o dono da loja de discos nos acompanhou em sua motocicleta até a casa de um homem muito velho que estava com um remédio branco espalhado por todo o corpo e só estava coberto na cintura por um pedaço de pano. O dono da loja de discos foi para a sala ao lado e voltou, uma após a outra, com três cestas de vime muito grandes que estavam cheias de pilhas de LPs e 45s. Os discos no topo estavam em um estado muito bom, mas procurando mais fundo, percebi que em um ponto, felizmente, muito antes de nossa visita, os cestos também serviram como um lar para algum tipo de inseto maior. Os animais haviam mastigado quase todas as capas até os discos, deixando camadas redondas de vinil, papel e papelão. Eu encontrei alguns discos onde até mesmo pequenas quantidades do vinil foram roídas por aquelas criaturinhas ansiosas.

As coisas ficaram realmente difíceis quando cheguei ao fundo da última cesta que continha principalmente 45s: os insetos haviam construído câmaras e túneis entre os discos, usando uma substância semelhante a argila vermelha que consistia em capas de disco mastigadas, terra e saliva de vespa. Para tornar as coisas ainda mais bizarras, grandes pedaços de conchas de insetos foram cozidos na crosta espessa e vermelha.

De volta ao hotel em Cotonou e depois de limpar todos os discos na pia do banheiro, fiquei aliviado porque quase todos eles acabaram tocando bem. (GOSSNER, 2008a, tradução minha)

Evidentemente que nem todas as buscas por discos ocorriam assim, como o próprio Gossner afirma ao dizer que suas buscas por discos em Conakry se iniciaram na loja de discos do Sr. Mafa, porém, como discutirei mais à frente, esse tipo de relato costuma apresentar um apelo maior aos fãs desse tipo de música e curiosos, além de promover um maior capital simbólico ao processo de procura de discos, junto a um maior potencial financeiro também obviamente na venda desses discos, visto que os colecionadores deixam explícita a dificuldade de encontrar esses discos, ainda mais em bom estado, tornando-os assim raridades.

Gossner passou também a digitalizar as faixas dos discos que juntava e compilou uma série de mixtapes¹⁸ que foram disponibilizadas no blog junto com as listas das músicas contidas e as capas dos discos. Assim, um grande número de fãs e colecionadores passou a

¹⁸ O blog *Voodoo Funk* acabou sendo retirado do ar há alguns anos, porém as mixtapes publicadas por Frank Gossner ainda circulam pela internet, especialmente em plataformas de troca de arquivos online no formato p2p. Algumas dessas mixtapes assim como outras produzidas pelo colecionador após o fechamento do site podem ser encontradas nas plataformas de publicação de áudios online nas quais ele mantém contas, como *Soundcloud* e *Mixcloud*: <https://soundcloud.com/voodoo-funk> e <https://www.mixcloud.com/voodoofunk/>.

acessar o *Voodoo Funk*, acompanhar as viagens de Gossner e ouvir as suas mixtapes. Muitos fãs de música africana, inclusive, como veremos mais à frente, relatam terem conhecido e criado interesse por esses artistas e músicas através das mixtapes publicadas por Gossner no *Voodoo Funk*.

As mixtapes produzidas por Gossner acabaram dando significativa visibilidade a artistas que até aquele momento ainda não tinham faixas relançadas em compilações internacionais e que, em geral, ainda eram bastante desconhecidos do público jovem ocidental que estava começando a consumir artistas nigerianos de *Afrobeat*. O Benim foi um dos países com mais faixas presentes nas mixtapes. Só a Orchestre Poly-Rythmo teve ao menos 25 faixas disponibilizadas nas mixtapes, em um momento em que o grupo tinha duas compilações disponíveis no mercado internacional, mas que tinham tido ainda pouca visibilidade. À medida que as mixtapes estavam sendo disponibilizadas coincidiu com o período em que o também colecionador Samy Ben Redjeb conseguiu lançar o projeto que já estava em andamento de lançamentos de compilações do grupo através do seu selo Analog Africa. O selo Analog Africa, inclusive, também manteve um blog por um curto período, contendo informações sobre os projetos que seriam lançados, sobre os artistas, o processo de busca de discos e de liberação dos direitos autorais, funcionando também como uma espécie de caderno de campo das atividades empreendidas pelo selo.

Figura 5 - O colecionador e cineasta Nicolas Moncadas, criador do blog *Orogod*



Fonte: <https://www.facebook.com/Orikimusic/photos/pcb.1445669325499786/1445669002166485>

Outros blogs não chegaram a virar selos, nem os seus criadores a participarem de algum selo ou gravadora como compiladores ou consultores, mas foram responsáveis por

disseminarem na internet vultosos conteúdos de música os quais constituíram acervos digitais muito significativos. O blog *Orogod*, mantido pelo documentarista e colecionador franco-espanhol Nicolas Moncadas, iniciou suas atividades em 2008 e hoje é um dos maiores acervos online de música produzida no Benim entre as décadas de 1960 e 1980, totalizando 322 postagens só com artistas do país.

Moncadas passou a ter interesse na música do Benim quando viajou até o país pela primeira vez em 1997, para gravar um documentário sobre o culto ancestral aos Vodouns. Durante sua pesquisa, alguém disse a ele que para que o documentário tivesse sucesso era essencial entrevistar o músico Danialou Sagbohan, que era envolvido com a música vodoun desde jovem. Moncadas acabou não só conseguindo entrevistar Sagbohan, como também descobriu que ele era um famoso músico e que havia gravado diversos discos de grande sucesso durante as décadas de 1970 e 1980, alguns dos quais com as orquestras Black Santiago e Poly-Rythmo. Moncadas acabou virando um colecionador da música beninense produzida nesse período, e, além de disponibilizar cópias digitais dos discos encontrados por ele no blog *Orogod*, também criou um blog dedicado à música de Danialou Sagbohan, bem como realizou um documentário sobre o artista chamado *L'homme Orchestre: Danialou Sagbohan*¹⁹, de 2006, o qual ganhou um prêmio no Festival Internacional do Cinema Negro de Berlin.

Por mais que Moncadas seja documentarista e tenha viajado muito para o Benim, no entanto, o blog não possui tantas informações sobre os discos e artistas, geralmente as postagens contêm textos curtos, com a capa e o selo do disco, além de algumas artes gráficas produzidas pelo próprio Nicolas Moncadas, mas o seu acervo fonográfico é muito rico. A imensa maioria dos discos que estão disponíveis no blog até hoje não possuem relançamentos oficiais e não são acessíveis em outros espaços na internet, a não ser através de outros fãs que fizeram download das gravações disponibilizadas no *Orogod*.

Como já mencionei, as sessões de comentários dos blogs são uma parte essencial de acessar, visto que lá ocorrem as interações entre colecionadores e fãs e também são os locais nos quais muitas vezes se estabelecem redes. Seguidores dos blogs aproveitam essas sessões para pedir discos, perguntar sobre os artistas, disponibilizar informações que eles tenham e que estejam incorretas ou incompletas nas postagens, ou até mesmo para informar que possuem algum outro disco daqueles artistas em suas coleções pessoais e oferecerem cópias digitalizadas aos bloggers. No caso do *Orogod* um seguidor do blog acabou virando um

¹⁹ O documentário completo está disponível para assistir na página do *Youtube* do diretor Nicolas Moncada: https://www.youtube.com/watch?v=LXV2C98_JBY.

importante colaborador, o colecionador suíço que atende pela alcunha de Ogoun Ferraille. Ferraille, também colecionador de música beninense, fez diversas colaborações para as postagens do blog, disponibilizando informações e faixas de sua coleção pessoal. Por mais que ele seja o colaborador mais evidente, ele não é o único. Quando se acompanha os comentários das postagens é possível ver a rede de colecionadores em ação, com vários colecionadores de outros blogs como *Calumbinho*, *Aduna*, *grooVemonzter*, *Moroccan tape stash*, *Rhythm Connection*, *Voodoo Funk*, *Global Groove*, *afrobeat-music*, entre outros, atuando na troca de informações.

No meio desse processo de troca de informações sobre os artistas e tentativa de reconstituir e disponibilizar suas discografias através das sessões de comentários dos blogs e nas listas de discussões, surgiu o já mencionado blog *Jam Magica: Discography of Poly-Rythmo*, do colecionador francês Pierre Kahane. Mais do que um empreendimento pessoal, o *Jam Magica* foi um esforço coletivo, no qual as postagens eram constituídas e modificadas através das informações disponibilizadas pelas redes de colecionadores. A cada nova informação fornecida, as postagens iam sendo atualizadas, e outras novas surgiam, além da disponibilização de links com as faixas citadas dos discos para serem ouvidas ou a indicação de em quais compilações contemporâneas elas estariam presentes.

Figura 6 - Pierre Kahane (esquerda) do blog *Jam Magica* com o colecionador francês Yamani "Momo" Dazi (direita) do selo Big Cheese Records



Fonte: <https://www.mixcloud.com/LeMellotron/big-cheese-records-momos-music-list-17-w-pierre-kahane/>

As redes de colecionadores são muito importantes no processo de disseminação dessas músicas pelo mundo. Afinal, é através da circulação dessas gravações por meio da venda de discos, dos relançamentos e de sua disponibilização em formato digital proporcionadas e impulsionadas pelas redes que essas músicas acabam tomando caminhos que ultrapassam as trajetórias as quais percorreram historicamente. Fora isso, essas redes têm possibilitado processos que vão para além dos engendrados por grandes corporações internacionais, viabilizando com que pequenos artistas tenham acesso a esses mercados, possam realizar concertos e garantir algum lucro com os relançamentos de suas composições ou mesmo a gravação de novos discos, impulsionados pela circulação de suas gravações históricas através dessas redes.

A formação das redes, como já afirmei através do apontamento de alguns casos, também tem motivado com que diversos fãs de música se tornem colecionadores e acabem desenvolvendo empreendimentos no mundo da música, geralmente virando bloggers e DJ's e algumas vezes idealizando pequenos selos voltados aos relançamentos dessas músicas. Dentro dessas redes formam-se relações de poder nas quais esses colecionadores, especialmente os que fazem disso sua profissão, tornem-se referência quando se fala sobre essas músicas e artistas, ainda mais quando eles estão localizados em países com maiores infraestruturas e mercados fonográficos já estabelecidos como são os casos de Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha. Além disso, muitas vezes os conteúdos sobre essas produções musicais que chegam a um grande público são produzidos diretamente por esses colecionadores e envolvidos por suas visões de mundo a partir dos lugares onde se localizam, questão sobre a qual discutirei no próximo capítulo.

A política de disponibilização online de discos em blogs, mesmo com todas as controvérsias que a envolve acerca de direitos autorais, tem possibilitado nas últimas duas décadas um acesso mais amplo a acervos físicos que, em certa medida, estão nas mãos de poucos colecionadores e instituições e que, de forma geral, não têm sido acessíveis ao grande público, apenas na forma de esparsos lançamentos ou a preços caríssimos por meio de atravessadores internacionais; mais uma vez as cópias ficando restritas a colecionadores e fãs com significativo poder aquisitivo.

Os blogs durante muito tempo se mostraram uma ferramenta efetiva para que colecionadores e fãs de música pudessem postar discos que gostam, disseminar raridades, dividir informações sobre discos, artistas e gravadoras, além de estabelecerem redes com o intuito de obterem discos que não possuem e conhecerem artistas novos. Fazendo parte dessas redes por muito tempo como fã de música e posteriormente também como pesquisador

acadêmico, frequentei muitos blogs e algumas listas de discussões, tendo acesso a um volume de músicas muito maior do que os hard drives dos meus computadores teriam capacidade de armazenar. Nesse meio tempo pude perceber que haviam discos que a princípio não circulavam nos blogs, mas eram acessíveis em outras plataformas online, como discutirei no próximo tópico.

Para mim, mesmo com o aumento do interesse sobre músicas produzidas a partir do continente africano e a consequente digitalização e disponibilização desses acervos na internet e no mercado fonográfico contemporaneamente, muitos colecionadores e fãs dessas músicas acabam adotando uma postura de que, mesmo com suas consequências devastadoras, a colonização promoveu uma possibilidade desses músicos “modernizarem” as músicas de suas regiões através das tecnologias, instrumentos e ritmos dos colonizadores. Como afirma Frantz Fanon: “é um pouco de opressão estilizada que retorna ao explorador e ao racista” (2021a, p.76).

A internet, mesmo sendo lida como um espaço “democrático” para a construção de outras memórias, acaba ainda sujeita a um modelo de memória ocidental eleito pelo sistema capitalista vigente por indivíduos que, pelo seu extenso poder através de capital e conexões, controlam também o ciberespaço. Além disso, a ânsia por tornar disponíveis determinados materiais em meios digitais por parte de alguns colecionadores e fãs acaba fazendo com que em alguns momentos eles sejam disponibilizados sem uma explanação do que se trata, desvinculados de suas origens e contextos sociais, e muitas vezes até sem nem mesmo o registro de quais artistas são aqueles contidos nas gravações.

Como revela Ivan Bargna (2012), as representações de África são resultado de perspectivas um tanto problemáticas e de relações desiguais que têm se perpetuado historicamente. O seu acesso ainda não é democrático, pois não só a internet não é grátis, além de não ser acessível em algumas regiões do globo, como é necessário o uso de equipamentos eletrônicos que ainda não estão devidamente democratizados. Essa desvantagem da acessibilidade ainda é significativa em África (BARGNA, 2012), e isso faz com que a disputa por representatividade em espaços digitais ainda continue desigual. E por mais que os espaços digitais exerçam um papel crucial na conservação das memórias, também são campos igualmente significativos na disputa delas (SILVA, 2012).

O ritual da árvore do esquecimento pode nos servir como metáfora para entendermos a manutenção dessa relação. As voltas ao redor da árvore compunham apenas o processo inicial do ritual, que tinha continuidade durante todo o processo de travessia pelo Atlântico e se intensificava nos trabalhos forçados da escravização. Era uma rota intensa direcionada ao

esquecimento, e embora suas memórias não se extinguissem necessariamente desse modo, sua força política diminuía através da subjugação de seus corpos e memórias. A tentativa de fazer os giros contrários ao redor da árvore, ou seja, o processo de rememorar suas histórias em busca de força e representatividade, ainda encontra muitas dificuldades, pois mesmo a internet sendo um espaço com possibilidades significativas de democratização e construção do conhecimento, ainda passa por um processo de luta desigual. Porém, mesmo com todas essas dificuldades, as memórias acerca de África cada vez mais vão sendo inseridas nos espaços digitais, e aos poucos os indivíduos africanos vêm promovendo alguma participação nesses processos, propiciando a reedificação e ressignificação dessas memórias e compreendendo a necessidade de um uso consciente da internet para avançar nessa luta.

3.4 COMPARTILHANDO ÁFRICA PELAS REDES: REFLETINDO SOBRE A TROCA E DISPONIBILIZAÇÃO DE MÚSICAS EM PLATAFORMAS DIGITAIS E AS ESTRATÉGIAS DE MANUTENÇÃO DESSES ACERVOS

Os blogs foram ferramentas essenciais na disseminação dessas músicas que venho discutindo ao longo dessa pesquisa, por mais que hoje a grande maioria dos blogs os quais eu acompanhava tenham sofrido descontinuidade, em geral, devido às outras atividades empreendidas por seus criadores. Assim, alguns blogs acabaram com o tempo sendo desativados, e, quando não, os links disponibilizados com os discos acabaram saindo do ar. Desse modo, muitos discos que antes estavam disponíveis nos blogs especializados e que até o presente momento continuam sem relançamentos oficiais, acabam tornando-se disponíveis apenas em plataformas online de troca de arquivos, sendo o aplicativo *Soulseek* um dos poucos em que é possível acessar um significativo banco de dados de músicas produzidas no continente africano entre as décadas de 1960 e 1980.

O *Soulseek*, surgido no ano de 2002, veio rivalizar com outras plataformas de troca de arquivos como o *Napster*, *Kazaa* e *Audiogalaxy*. O sistema desse aplicativo é baseado na troca de arquivos ponto-a-ponto, no qual um arquivo é baixado apenas de um mesmo usuário, diferente de outros aplicativos em que o mesmo arquivo era baixado de vários usuários ao mesmo tempo. Assim, o sistema do *Soulseek* possibilita uma maior integridade do arquivo, visto que o usuário ao realizar a troca de arquivos apenas com outro usuário passa a conhecer a fonte de onde aquele arquivo se origina. O *Soulseek* é conhecido por ser um dos poucos

aplicativos desse tipo que ainda permanece ativo e com uma significativa base de usuários, mesmo que o desenvolvimento do aplicativo tenha cessado em 2008.

Entre a rede de usuários do aplicativo é possível encontrar muitos discos raros, inclusive muitos dos discos que foram publicados originalmente na rede de blogs a qual falei mais acima. Assim, muitos fãs de música acabam utilizando essa plataforma para conseguirem ter acesso a esses sons, já que os serviços de *streaming* de música não dispõem desses catálogos em seus acervos. Entre os usuários do *Soulseek* é possível encontrar colecionadores, bloggers, músicos e fãs de música de diversos países do mundo. No início da plataforma haviam muitas salas de bate-papo temáticas com significativa atividade, e, por mais que algumas dessas ainda existam hoje, suas atividades caíram muito.

O modo de visualização das pastas dos usuários do jeito que estão organizadas em seus computadores acabou fazendo com que modelos de arquivamento de alguns usuários se disseminassem pela plataforma, como as catalogações através de estilos musicais e de países ou regiões, facilitando com que os usuários que tenham interesse naqueles gêneros consigam encontrar discos de seus interesses com maior facilidade, visto que não existem informações sobre os discos na plataforma a não ser o que é disponibilizado nas próprias pastas e arquivos pelos usuários. Isso acabou ocasionando com que usuários que tinham interesse por sonoridades em comum estabelecessem redes de trocas, facilitando a disseminação de determinadas sonoridades pela plataforma.

Existe hoje ainda um significativo número de usuários com extenso acervo dedicado às sonoridades produzidas no continente africano, o que torna ainda essa plataforma uma importante ferramenta de aquisição de novos sons para aquelas pessoas que colecionam arquivos digitais ou que têm interesse em ouvir as gravações de alguns artistas antes de adquirirem os discos através de vendas digitais, já que muitas delas, como já mencionei, não se encontram online. Os colecionadores de MP3 ou outros formatos digitais de música, já bastante em extinção devido às facilidades implementadas pelas plataformas de *streaming* de música, ainda encontram no *Soulseek* uma grande fonte de acesso a esses arquivos. Afinal, muito do que foi disponibilizado de dados nos blogs não foi pensado a partir de estratégias de uma longevidade digital, e mesmo que os criadores desses conteúdos possuam cópias em seus drives ou nuvens, elas não estão acessíveis ao grande público. Assim, plataformas como o *Soulseek* possibilitam que esses arquivos não mais disponíveis através dos blogs tenham uma maior longevidade através dos usuários que os baixaram e que ainda os disponibilizam para troca.

A longevidade digital é uma questão contemporânea muito importante acerca dessas redes de troca, visto que muitos sites de hospedagem de conteúdos acabam saindo do ar, especialmente os que hospedam conteúdos que não são licenciados. Outros casos também se iniciam como serviços gratuitos e depois se tornam pagos. De qualquer modo, o discurso de propagação dessas gravações através da internet acaba confrontando-se com as barreiras da longevidade digital. Assim, essas músicas ainda circulam pela persistência dos colecionadores e fãs que mantêm suas bases de dados online.

Essas redes de trocas de arquivos online acabam atuando na manutenção de contranarrativas das músicas produzidas em África disponibilizadas na internet, uma vez que já que muitos desses discos não foram oficialmente relançados em formato físico nem digital e também estão cada vez mais difíceis de se encontrar no mercado de discos usados, tornam-se uma das poucas maneiras às quais as pessoas terão acesso a essas gravações. Afinal, grande parte desses acervos de discos que ainda se encontram conservados estão em arquivos de instituições públicas e privadas e em coleções pessoais, e não são acessíveis ao grande público. Mesmo no caso das instituições que possuem parte de seus acervos digitalizados e disponíveis para consulta localmente ou mesmo em plataformas na internet, o acesso a essas gravações geralmente não é fácil. No caso dos acervos online, a procura através dos sites de busca dificilmente encaminha para esses acervos, sendo necessário que a pessoa que esteja realizando a pesquisa utilize palavras-chave muito específicas para chegar a essas páginas.

Mesmo no caso dos relançamentos oficiais que são disponibilizados em plataformas online de *streaming* existe a problemática da manutenção das músicas nesses espaços. Em diversas plataformas de *streaming* de música é comum que discos de artistas desapareçam após algum tempo disponibilizados, geralmente por questões contratuais com os detentores daqueles direitos. Judy Tsou e John Vallier ao discutirem sobre a crise do colecionismo de música no século XXI e os seus impactos nas bibliotecas e fonotecas devido à disponibilização de diversos discos apenas em formato digital, falam sobre as problemáticas que levam à não disponibilização de determinados fonogramas online:

Se a popularidade e o potencial comercial resultante de uma gravação diminuir, o distribuidor deixará de fornecer acesso a ela? Os distribuidores fornecem acesso a catálogos de gravações que são populares e atendem às necessidades de muitos consumidores, mas acadêmicos, músicos, compositores ou mesmo fãs podem precisar de acesso permanente a gravações menos populares e mais obscuras também. (TSOU; VALLIER, 2016, p. 463, tradução minha)

Essa questão da disponibilização e manutenção das gravações online é um dos elementos através dos quais essas redes de colecionadores e fãs que disponibilizam os

fonogramas através da internet utilizam para reafirmar a necessidade de suas ações para que o acesso a essas músicas possa ser possibilitado. Para o fã de música especialmente, é importante que as músicas dos artistas que gosta estejam disponíveis para outras pessoas que gostem dessas músicas e para as que ainda não as conheçam venham a conhecer, afinal, ainda mais do que outras categorias, o fã possui essa característica de disseminador.

Se a efemeridade dos objetos físicos sempre foi uma grande preocupação, os formatos digitais nos foram prometidos como os grandes solucionadores dessa questão. Porém, a fisicalidade dos equipamentos onde essas informações foram armazenadas, a sua consequente fragilidade e a constante substituição das tecnologias desses dispositivos fazem com que, segundo Howard Besser (2010), grandes porções dessas informações em formato digital se percam. Afinal, quem na era digital nunca perdeu arquivos em formato digital? Um artigo, uma foto, uma música, um áudio, um vídeo, senão hard drives inteiros com informações que uma vez perdidas não conseguiram mais serem resgatadas. Eu mesmo já perdi HD's e pendrives mais de uma vez, ou backups em CD e DVD e que foram danificados. O armazenamento em nuvem pretende ser uma das formas contemporâneas de fazer com que essas informações dos usuários não se percam mais, especialmente devido aos sistemas de backup de aplicativos que realizam uploads automaticamente.

Porém, mesmo com o armazenamento em nuvem e o aumento dos sistemas de *streaming* que fazem com que as pessoas não precisem mais ter tantos dados armazenados em seus dispositivos, ainda sim, o imenso volume de informações digitais que nós temos gerado tem feito com que precisemos cada vez mais de espaço em nossos aparelhos eletrônicos, e isso acaba fazendo com que muitos dados sejam apagados para que novos sejam gerados e/ou armazenados. Assim, muitas informações digitais continuam se perdendo diariamente, mostrando que a utopia do armazenamento digital não se realizou.

Neste sentido, uma das formas realizadas por essas redes de colecionadores e fãs é de fazerem essas músicas e discos circularem nas esferas digitais. Afinal, se o usuário tem um problema nos seus dispositivos e perde seus arquivos, ele passa a ter uma chance maior de recuperá-los por meio de outro usuário que tenha feito o download desses mesmos arquivos. São estratégias desenvolvidas não só para que eles próprios possam ter acesso novamente aos discos de seus interesses pessoais, mas também para que aquelas músicas sejam preservadas para a posteridade, pensando também num interesse coletivo de manutenção dessas memórias musicais.

Assim como Françoise Vergès (2020, p. 40) afirma sobre a "necessidade de desenvolver ferramentas próprias de difusão e conhecimento" compreendidas pelas feministas

decoloniais devido à dificuldade de disseminarem suas formas de saber e imaginários, as redes de colecionadores, e mais especificamente os fãs, tiveram de constituir outras formas de divulgarem essas músicas e as disponibilizarem ao público, visto que a indústria do entretenimento tradicional, além de raramente demonstrar interesse nessas músicas, nas poucas vezes que o fez, geralmente, desagradou colecionadores e fãs.

Assim, essas redes tentam preencher as lacunas deixadas pelo mercado, utilizando-se para isso de ferramentas que as gravadoras não utilizam (inclusive manifestando-se contrariamente) e/ou utilizando instrumentais já estabelecidos de maneiras que fogem aos seus usos habituais. Além das plataformas de música que já mencionei, como o *Soulseek*, das redes de blogs e dos fóruns de discussão, sobre os quais falarei no próximo capítulo, a plataforma de compartilhamento de vídeos *Youtube* também é utilizada como uma importante ferramenta de difusão dessas músicas.

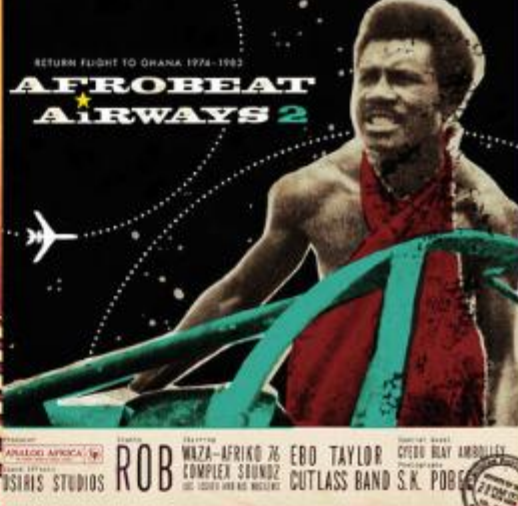
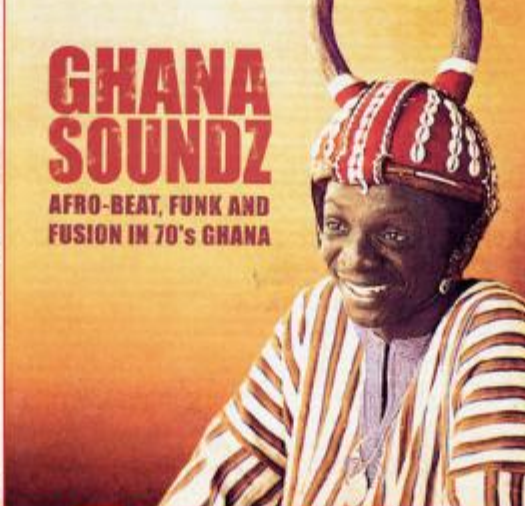
Diversos colecionadores e fãs possuem perfis no *Youtube* e os utilizam para divulgarem as músicas que colecionam. Geralmente são vídeos que contêm imagens dos artistas ou das capas, encartes ou selos dos discos e o registro em áudio das músicas. Como grande parte dessas músicas encontram-se indisponíveis nos mercados de relançamentos e mesmo nos de discos usados, essa é uma das formas utilizadas para que as pessoas possam ter acesso a essas gravações, em especial para quem não costuma adquirir os discos nem baixar nos blogs ou em plataformas de troca de arquivos. O *Youtube* foi a forma encontrada por muitas pessoas para ouvirem músicas sem ter de baixar os arquivos, antes da disseminação dos serviços de streaming de música como *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music*, *Tidal*, *Amazon Music* e mesmo o *Youtube Music*. Porém, ele ainda permanece como uma importante opção para as pessoas que procuram músicas que não estão disponíveis nessas plataformas, pela inexistência de relançamentos oficiais e pelo desinteresse das gravadoras e selos de músicas.

Navegando pelo *Youtube* é possível encontrar fonogramas, inclusive, que não são acessíveis através das outras ferramentas alternativas utilizadas pelas redes de colecionadores e fãs. Registros de LP's, Compactos, Fitas cassete (oficiais ou amadoras) e mesmo fitas master digitalizadas estão disponibilizados nessa plataforma. É possível encontrar gravações de artistas da década de 1970 que nunca tiveram registros oficiais lançados nem mesmo nos mercados locais, como é o caso de uma gravação da Orchestre Régional de Gao, uma das poucas orquestras regionais da década de 1970 do Mali que não tiveram seus trabalhos lançados em discos exclusivos, tendo sido registrada apenas em duas compilações da época. Essa gravação do grupo disponibilizada no *Youtube* foi feita em 1977 e contém 8 faixas, sendo que não existem registros de um lançamento oficial dessas músicas. Sabemos, no

entanto, que muitas dessas gravações circularam nos formatos de fita cassete, especialmente na África Ocidental e Norte da África, constituindo registros dos grupos que acabaram não sendo lançados oficialmente ou gravações amadoras de entusiastas que possuíam equipamentos de gravação portáteis. Assim, os colacionadores e pesquisadores que realizam incursões nesses países acabam trazendo essas fitas cassete em suas bagagens e as disponibilizando nos seus blogs ou através do *Youtube*.

Existem também outros sites, plataformas e ferramentas em que essas músicas costumam ser disponibilizadas e para onde os fãs recorrem com o objetivo de conseguirem acesso. Plataformas de publicação de áudio como o *SoundCloud*, serviços de *streaming* de *podcasts*, rádio e *mixtapes* como o *Mixcloud*, programas de rádios diversos disponibilizados online e mais uma série de outras formas de hospedagem e disponibilização de áudios online das quais as pessoas cada vez mais têm se utilizado, a fim de não terem seus gostos musicais restringidos ou definidos pelo que a indústria do entretenimento ocidental dita como válidos de serem ouvidos.

Essas outras formas de compartilhar essas músicas têm permitindo assim a oportunidade de formação de narrativas mais diversas acerca dos conhecimentos constituídos sobre o continente africano. Porém, como o campo das representações é também um espaço de luta pelas memórias (hooks, 2019a), é importante analisarmos mais minuciosamente quem são esses indivíduos que estão se encarregando por esses processos de rememoração/digitalização dessas músicas e quais tipos de Projetos de Memória estão envolvidos em suas decisões curatoriais para a formação desses arquivos.



4 A PARTILHA DOS DISCOS DE ÁFRICA: COMPILANDO “NOVAS” NARRATIVAS COLONIAIS A PARTIR DE COLEÇÕES DE DISCOS

Eu era uma daquelas que procuravam música africana nos anos 80 e 90. Vi os grandes nomes do continente, Fela Kuti, [Yossou] N'Dour e Salif Keita. Mas eu realmente não fiquei obcecada, não me importei se eles eram ou não "autênticos". Eu simplesmente odiava a imensamente popular dupla de dance-pop Wham! ... Mas eu conhecia caras (e sempre parece ser caras) que não ouviam mais nada, que se mudavam para a África e exigiam o "real". Eles passavam os dias na loja de discos Sterns African, em Londres, remexendo nas caixas de discos atrás de tesouros, e procurando vinis raros para encontrar algo novo. Isso foi antes, e agora os caçadores de discos estão à procura de novos sons que são antigos - reedições, estrelas desconhecidas dos anos 70 [...]. (GARDNER, 2017, tradução minha)

No mundo do colecionismo de discos existe uma constante necessidade da procura pelo “novo” e pelo “diferente”. Muitos jovens que começaram colecionando discos de rock acabaram partindo para estilos como jazz e blues e depois para os sons produzidos no continente africano. Parece o caminho lógico de busca determinado pelo que foi denominado como “narrativas de origem”, a partir das quais estes jovens buscam as origens dos sons que os fascinam. E nas décadas de 1980 e 1990 esses caminhos levaram ao continente africano. Pelo menos foi isso que muitos pesquisadores, jornalistas especializados e produtores de discos pronunciaram. Porém, como existiam poucos discos desse tipo disponíveis no mercado, encontrá-los se tornou uma tarefa muito difícil.

Os colecionadores que são especialistas em procurar discos raros são chamados de *crate-diggers*²⁰, ou apenas *diggers*. Segundo o colecionador Martin Jõela, "crate diggin é um conceito originado dos EUA, onde velhos discos empoeirados são guardados em caixotes de leite em brechós e vendidos por preços baratos" (JÕELA, 2019). Esses indivíduos costumam dedicar horas, dias, meses e anos de suas vidas à procura de discos em lojas ou sebos de vinil, brechós, estoques abandonados de distribuidoras e lojas extintas, nos depósitos esquecidos de rádios, na casa de antigos colecionadores ou em qualquer outro lugar onde por acaso possam existir discos antigos, até mesmo no lixo, porém, nem toda atividade de procurar discos necessariamente se aplica como sendo *diggin*, como afirma o colecionador francês Julien Lebrun, do selo Hot Casa:

²⁰ Do inglês, *crate* significa engradado ou cesto onde são armazenados os discos de vinil. *Digger* significa cavar, procurar. Ou seja, é a pessoa que procura nos engradados (cestos) de discos de vinil com grande afinho.

A palavra *diggin* pode representar muitas coisas: um cara que vai a uma loja de discos ou a um mercado de antiguidades pode dizer que está *diggin*, mas está apenas comprando discos! A quintessência do “*diggin*” é encontrar raros discos desconhecidos que tenham um bom som, melodia ou break (BLOG SUPERFLY RECOR, 2016a, tradução minha).

Alguns destes colecionadores cultivam o hábito de viajar longas distâncias até os locais onde possam haver possíveis discos a serem adquiridos, frequentemente explorando os locais de origem onde estes foram gravados e comercializados. Os discos mais procurados costumam ser aqueles de significativo valor artístico e/ou histórico e que geralmente tiveram pequenas prensagens, ou as quais foram perdidas ou destruídas. A raridade desses discos faz com que a demanda por eles se torne ainda maior, de modo que os que chegam ao mercado sejam vendidos mais rapidamente, consequentemente, tornando-os ainda mais raros e os seus preços mais elevados. Assim, os *diggers* acabam tendo de recorrer a lugares cada vez mais distantes geograficamente, onde as demandas sejam pequenas ou inexistentes e, portanto, seus preços mais baixos, fazendo com que sejam maiores as possibilidades de encontrarem aí o que procuram, ou então que surjam outros discos que possam servir como capital de venda ou troca.

Os *diggers* usualmente são fãs de músicas; músicos, radialistas, DJ's, jornalistas, pesquisadores e empreendedores, os quais, além de colecionar, acabam também revendendo discos, fazendo disso o seu sustento ou, pelo menos, possibilitando que os seus gastos com discos sejam menos onerosos. Afinal, devido ao fato de dedicarem tanto tempo nesta procura, eles acabam se tornando conhecedores dos melhores fornecedores, dos locais mais oportunos para se encontrar raridades, configurando-se enquanto autoridades quando o assunto é encontrar discos raros.

Sou colecionador de música desde muito jovem. Meus pais eram colecionadores, e assim, passei uma significativa parte de minha infância e juventude frequentando lojas de discos. Tendo me tornado, então, um grande apreciador de música, venho acompanhando redes de colecionadores, pelo menos, nos últimos vinte e cinco anos, fazendo parte destas ou apenas como observador, compreendendo as suas dinâmicas, participando de suas iniciativas, envolvendo-me, entendendo um pouco como funcionam suas atividades. Fiz parte de diversas comunidades de colecionadores de música, algumas poucas físicas e muitas virtuais. Conversando com outros colecionadores e lendo os seus relatos, fui percebendo um padrão de desenvolvimento aparentemente similar de como vários deles foram incorporando estilos musicais alternativos às suas coleções até se depararem com discos de artistas africanos.

Essas “descobertas” de universos musicais, totalmente novos para eles, fizeram com que alguns vendessem suas coleções pessoais com o intuito de comprarem discos africanos e outros empreendessem viagens até o continente africano em busca desses discos, procurando diretamente na fonte onde foram produzidos. Afinal, antes dos anos 1980 e do estabelecimento do segmento da World Music no mercado da música, eram poucos os lançamentos de discos produzidos por artistas africanos nos mercados europeu e estadunidense, e ainda menos no mercado sul-americano, especialmente quando suas músicas eram acompanhadas de ritmos e línguas locais dos grupos étnicos que compunham suas populações nacionais.

Com o tempo, o continente africano foi se tornando para muitos uma fonte incrível de acesso a discos raros. Afinal, com a gradual mudança nos formatos de mídia em que as músicas eram comercializadas, passando do vinil para as fitas cassete, depois para os *Compact Discs* (CD's) e posteriormente para os arquivos digitais, as mídias mais antigas passaram a ser consideradas obsoletas, sendo em geral descartadas ou deixadas de lado. Além disso, a indústria de toca-discos e de peças de reposição não se desenvolveu tanto em algumas dessas regiões, fazendo com que os consumidores depois de certo tempo não tivessem mais como ouvir aqueles discos.

Mesmo assim, diversos países africanos²¹ tiveram indústrias fonográficas funcionando a pleno vapor, cenas musicais intensas e públicos consumidores consideráveis, com sucursais de gravadoras estrangeiras operando intensamente na África Ocidental – a exemplo da EMI, Decca, Phillips, PolyGram, etc. – e grandes selos nacionais com distribuição por vários países do continente, além da atuação de pequenos selos. Estes pequenos selos, em sua maioria de breve existência, eram formados por empresários autônomos, muitos dos quais pertencentes a outras áreas de atuação, que queriam aproveitar o movimento criado em torno do interesse dos jovens por essas músicas. Tal fenômeno ocorreu especialmente com o advento dos movimentos de libertação nacional, tendo deixado registros que se tornaram prestigiados entre os colecionadores, devido à raridade das gravações e suas pequenas prensagens.

Os pequenos selos musicais atuantes na África Ocidental consistiam de atividades realizadas por pequenos empresários de diversas áreas que realizavam investimentos sucintos

²¹ É importante aqui levarmos em conta os processos de colonização e independência nesse período para a disseminação de mercados fonográficos, tendo em consideração que a inserção de empresas de fora do continente africano teve maior alcance nos países que estavam sob seu jugo ou, em alguns casos, que haviam recém alcançado a independência, mas ainda mantinham algum tipo de vínculo. Além disso, também é importante considerar elementos históricos do estabelecimento de colônias mais amplas em determinados territórios, questões geográficas que possibilitassem maior conexão com as áreas costeiras e elementos linguísticos e culturais que viabilizaram uma maior disseminação de determinadas músicas nesses países.

para a aquisição ou aluguel de equipamentos de gravação de rolo, com os quais realizavam as gravações em qualquer local disponível, sem estúdios de gravação nem mesmo acústica apropriada e com apenas um microfone para fazer a captação. Por esse motivo, muitas dessas gravações eram realizadas no horário noturno, com o intuito de ter menos barulho nas ruas para não interferir na qualidade das gravações (REDJEB, 2008a, tradução minha). Alguns artistas chegavam a realizar gravações em mais de um selo desses, inclusive em um mesmo período. Essas gravações, mesmo não tendo uma qualidade sonora tão produzida, ainda assim apresentam bons resultados, devido, muitas vezes, ao empenho dos técnicos envolvidos nas gravações que conseguiam equalizar o registro através do distanciamento de músico e instrumento em relação ao microfone de captação.

Como esses selos tinham recursos muito limitados e geralmente não possuíam estrutura para fazer as matrizes e a prensagem, além de disporem de estruturas de distribuição muito modestas, a quantidade de cópias fabricadas costumava ser reduzida, questão a qual, com o desgaste natural do tempo, tornou as poucas cópias de boa qualidade disponíveis no mercado em expressivas raridades. E como muitos desses selos tiveram um tempo de atividade muito curto e infraestruturas pequenas ou inexistentes, torna-se difícil encontrar registros acerca de suas produções, o que dificulta muito inventariar os seus catálogos. E eles são muito importantes, pois possibilitaram a realização de gravações de grupos e artistas que de outra forma, possivelmente, não teriam conseguido registrar suas performances em disco, quebrando, de certo modo, o monopólio do mercado dos grandes selos e estúdios.

Selos da década de 1970 do Benim, Nigéria e Costa do Marfim como International Disque, La Musette de Niamey, Disco Des Lyriques, Production D. M., Echos Sonores Du Dahomey, L.A. Aux Ecoutes, Echos Du Terroir, Son Of Man Records, Sogogil Editions, Melo-Disco, etc. foram responsáveis por gravarem artistas que posteriormente tiveram grande repercussão através de outros selos, ou possibilitarem a artistas já consagrados acessarem outros mercados ou mesmo realizarem gravações que não tinham espaço nos selos prestigiados. Os donos de alguns dos pequenos selos até chegaram posteriormente a estabelecer parcerias com selos maiores, mas a maioria não durou muito, pela dificuldade em se firmarem em mercados sem tanta infraestrutura acessível ou as quais eram controladas por empresas já estabelecidas.

Procurar discos na África Ocidental, no entanto, não é uma tarefa assim tão fácil. Contemporaneamente existem poucos comércios voltados à venda desses artigos, pois não existe um mercado interno com grande demanda, sendo que significativa parte do seu público consumidor é estrangeiro. Além disso, muitos desses registros fonográficos já não se

encontram em tão boa condição devido às adversidades do tempo. Como a indústria produtora de toca-discos no continente também não foi muito expressiva, a ausência de peças de reposição para os aparelhos, incluindo aí as agulhas, fundamentais para o bom funcionamento destes, fez com que os discos ficassem bastante arranhados e que não fosse mais possível tocá-los. Assim, a ciclicidade tornou-se um fator expressivo para o desaparecimento desses discos, pois além de relacionada às questões mercadológicas dos próprios gêneros musicais, muitos dos quais com o tempo deixaram de ter maior significância para o público consumidor, ela também se relaciona com as próprias mudanças nos formatos das mídias e seus equipamentos de reprodução.

Como costuma ser feito com os objetos que não têm mais uso prático, muitos desses discos foram descartados, reutilizados em outras atividades ou em geral empilhados em quartos nos fundos das casas, em armários velhos, em garagens e nos fundos dos quintais, expostos à poeira, ao calor, ao sol e à chuva, mantidos em grandes amontoados, fazendo com que o peso acabasse empenando e inutilizando boa parte desses materiais. Assim, encontrar discos em boas condições procurando pelo continente africano pode não ser uma tarefa fácil, como afirma o colecionador alemão Frank Gossner, para procurar discos em África você tem de ser um *digger*:

Se você realmente procura discos e eu não estou falando sobre entrar em uma loja de discos e vasculhar as caixas — isso é comprar discos e não digging. Diggin é quando suas mãos ficam sujas. Muito sujas. Encontrar qualquer coisa hoje em dia é um evento alegre, porque encontrar um disco que valha a pena em condições de ser tocado em qualquer lugar da África em 2015 é muito, muito desafiador. (WORLD TREASURES MUSIC, 2015, tradução minha)

É notório que existem vários vendedores e colecionadores que conservaram bem seus discos e ainda é possível encontrar cópias quase perfeitas (*near mint* no vocabulário dos colecionadores) à venda, mas esse não é um padrão, como afirma o colecionador Temi Kogbe:

O ambiente não é propício para discos. É um monte de fatores, e se você olhar para os discos, eles são apenas um meio para se ouvir música. As pessoas vivem vidas pobres em geral. Se você compara as restrições de vida e ter discos, não há mais toca-discos para reproduzir discos. Eles provavelmente pensaram que o disco não tinha mais valor e os CDs haviam assumido o controle e as pessoas pararam de comprar discos. Você pode encontrar discos em galinheiros, expostos a elementos como a água. No entanto, alguns discos sobreviveram, e talvez você possa conhecer os artistas que têm cinco cópias na casa de suas mães ou encontrar um distribuidor que ainda possui estoque, porque muitos discos eram fracassos na época. Primeiro, eles não fizeram muitos deles e, segundo, poucos sobreviveram.

Então eles são raros. É por isso que os preços são altos. [...] Eu acho que eles têm um bom preço, para ser sincero. (KOGBE, 2020, tradução minha)

Pela fala dos colecionadores é possível perceber que está cada vez mais difícil encontrar discos em boas condições no continente africano. Alguns colecionadores ainda são otimistas, mas grande parte costuma afirmar em seus depoimentos que o mercado está saturado, e que até os verdadeiros *diggers* têm cada vez mais dificuldade, como afirma Julien Lebrun:

As produções eram limitadas na época (anos 1960 e 1970), há cada vez menos estoque e os poucos exemplares restantes não estão em boas condições. É quase impossível encontrar algo de bom no Senegal, Mali, Burkina, Benim ou Togo. Você pode ter sorte, obviamente, e ser capaz de vasculhar a coleção de uma pessoa falecida ou encontrar alguém que deseja se livrar de seus discos. Você também pode encontrar um disco incrível em meio a toneladas de caixas desinteressantes de vinil (SOUSA, 2017, tradução minha)

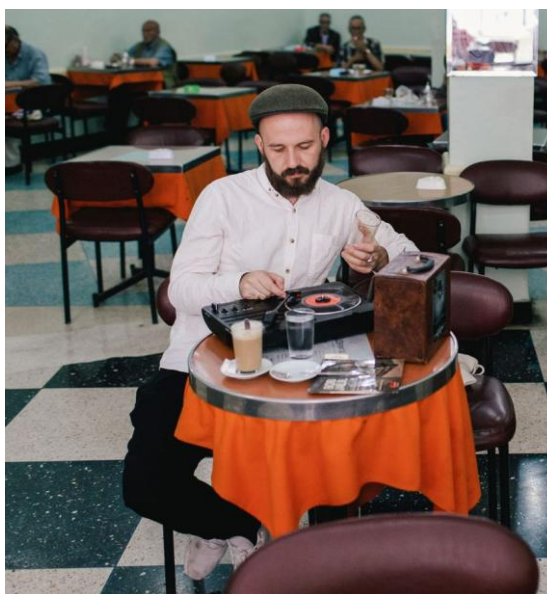
Além disso, existe uma preocupação por parte desses colecionadores de que caso eles não partam à procura dessas músicas logo, talvez, depois seja um pouco tarde, pois várias dessas gravações podem acabar sendo perdidas definitivamente, seja pelo descuido e desinteresse das pessoas, seja pela falta de apoio dos governos, ou seja, pela ação do tempo, como afirma o colecionador Samy Ben Redjeb:

Percebo cada vez mais que a essência do meu selo musical é viajar e procurar em depósitos empoeirados e coleções pessoais por músicas esquecidas que, de outra forma, seriam jogadas fora ou queimadas. Algumas das faixas que já lancei teriam sido perdidas para sempre se eu não o fizesse. Pouco antes de eu chegar ao Benim em agosto de 2005, os filhos da loja Albarika, uma das principais gravadoras do país, fizeram uma pilha enorme e queimaram cerca de 20.000 discos. Um membro da família que havia retornado do Gabão precisava de espaço, então a sala de discos do pai (Adissa Seidou) foi esvaziada. Como ninguém havia pedido esses discos por duas décadas, eles não acharam que fazia sentido mantê-los. Disseram-me que as crianças corriam na rua com pedaços de fitas master voando atrás delas enquanto as fitas master também eram jogadas fora. O mesmo aconteceu em Ouagadougou, capital de Burkina Faso, onde os produtores do CVD (Club Voltaïque du disque) jogaram todos os seus discos em um recipiente de metal e os incendiaram. Você ouve esse tipo de história em toda a África. Tenho certeza de que deve haver alguma música incrível gravada na África que se perdeu para sempre, mas algumas pessoas estão tentando limitar os danos e é com isso que espero poder contribuir também. (PROPERGANDA ONLINE, 2012, tradução minha)

4.1 CONHECENDO ALGUNS COLECIONADORES

Vários colecionadores de discos mantêm ou mantiveram durante algum tempo blogs e páginas em redes sociais, afinal, como afirma o pesquisador Kevin Moist (2013), boa parte dos colecionadores de música gostam de partilhar com outros colecionadores e fãs as suas descobertas. Além de compartilharem discos inteiros, faixas e *mixtapes*²², alguns publicam também espécies de cadernos de campo, relatando os discos encontrados, os lugares por onde passaram e as pessoas que conheceram no processo. Em alguns destes, além de capas dos discos e fotos dos artistas, é possível ver também uma variedade de fotos tiradas pelos próprios colecionadores mostrando as suas jornadas. Em algumas das fotos às quais já tive acesso é possível ver lojas bem estruturadas, especializadas em discos, com prateleiras bem organizadas, mais próximas a um modelo de lojas de departamento ocidentais. Há outras em que podemos ver o colecionador no saguão do hotel em que está hospedado, sentado em uma mesa, em uma reunião de negócios avaliando os discos trazidos por um possível vendedor ou mesmo ouvindo os discos que adquiriu durante o dia, enquanto toma um chá. Mas esses tipos de registros não são os mais comuns.

Figura 7 - O colecionador Jannis Stuertz do Habibi Funk por Fabian Brennecke



Fonte: <https://www.freundevonfreunden.com/mixtapes/fvf-mixtape-111/>

²² Do inglês, *Mix* significa mixar, ou seja, misturar ou combinar fontes sonoras diferentes, e *Tape*, que significa fita, ou fita cassete. É o nome que se dá a uma compilação feita com várias canções que são gravadas de forma interligada formando uma única faixa. Originalmente eram produzidas em fita cassete, passando posteriormente a serem feitas em CD ou em formatos digitais como o MP3.

Em muitos dos registros fotográficos os quais tenho visto nos últimos anos, especialmente aqueles apresentados em matérias de jornais e blogs, é possível ver cenas com um colecionador sentado sobre uma pilha de discos amontoados que caem da porta de um armazém; outro procurando discos em bairros periféricos sem infraestruturas decentes, em ruas sem asfalto, com lixo e animais por toda parte; em pequenos comércios locais onde os discos disputam espaço com diversos outros itens à venda, inclusive peças de carne de animais; entrando no quintal de uma casa na qual os discos estão jogados num canto empoeirado junto a diversos outros objetos sem utilidade; em salas de casas modestas ou nos seus terraços, averiguando atentamente cópias de discos, à procura de qualquer arranhão ou defeito que possam comprometer os discos, enquanto são observados pelos seus anfitriões e outros curiosos, que algumas vezes são vistos rindo daquela cena inusitada. Finalmente, são estes últimos registros os que prevalecem. Afinal, quanto mais exótico aparentar o conteúdo das fotos, maior é a possibilidade dessa foto circular na internet. E são essas as fotos que ilustram as matérias sobre os empreendimentos da exploração por discos no continente africano, são essas imagens que o público que não tem conhecimento sobre esses assuntos têm acesso.

Figura 8 - Frank Gossner caçando discos em Freetown, Serra Leoa



Fonte: <https://worldtreasuresmusic.com/about/>

Junto a essas representações em imagens, costuma-se acrescentar textos com as narrativas das viagens informando sobre os contextos em que as fotos foram tiradas: que lugares são aqueles, os nomes das pessoas, além de relatos descrevendo as circunstâncias através das quais conseguiram achar aqueles lugares e os discos retratados. Esses relatos geralmente testemunham como foi difícil para o colecionador encontrar determinados discos e como os ambientes em que teve de procurar eram bastante insalubres, valorizando assim o processo empreendido por eles na procura. Algumas falas e textos apontam as circunstâncias misteriosas que envolvem as suas “descobertas”, narrando o processo de encontrar discos como algo exótico, quase como uma caça a um tesouro perdido, o que Lari Aaltonen (2016) define como “narrativa do explorador”. Aaltonen afirma que as compilações são um bom empreendimento, especialmente no ramo da World Music, quando o público não está familiarizado com os artistas. Devido a este desconhecimento, o modo de atrair o interesse deles é através das narrativas impressas nos discos (AALTONEN, 2016, p. 71, tradução minha).

Além disso, algumas dessas narrativas servem também como contraposição às atividades empreendidas por outros perfis de colecionadores, os quais “nunca pisaram na África” (TUCKER, 2010, tradução minha), como afirma Frank Gossner. Esses outros colecionadores são DJ’s ou empresários envolvidos em projetos de relançamentos de discos e coletâneas de artistas africanos e que, segundo ele, costumam adquirir seus discos através de atravessadores, muitas vezes os próprios *diggers* que revendem os discos obtidos em suas viagens, questão que gera muitas polêmicas e desavenças nos fóruns de discussão na internet.

É interessante ver como alguns *diggers* idealizam as buscas empreendidas por eles, afinal, parece mais interessante para alguns colecionadores e jornalistas que, ao contarem os relatos ocorridos durante as viagens, costumam exaltar fatos que possam ser considerados mais pitorescos para as narrativas, tornando-as assim mais atraentes. Porém, quando confrontamos essas histórias com outros relatos relacionados ao contexto do processo de procurar discos, percebemos que o glamour é uma parte reduzida dessa jornada, como afirma o colecionador inglês Miles Cleret:

[...] sempre há uma tendência a romantizar. Caçar discos é na realidade uma coisa muito chata. Você é levado a algumas áreas bastante estranhas e alguns lugares são bastante arriscados, mas para ser perfeitamente honesto, 95% disso é extraordinariamente frustrante. Você passa horas com calor e incômodo, passando pelo processo coberto de suor e poeira, dia após dia, geralmente com muito pouca recompensa e muitas picadas de mosquito. (VICE STAFF, 2010, tradução minha)

Como se pode observar na narrativa de alguns colecionadores, ao falarem de suas viagens pelo continente africano, vários deles mencionam obstáculos como: problemas de adaptação ao clima; a insalubridade de alguns desses ambientes; as distâncias percorridas para encontrarem os discos que procuram; problemas de acesso e transporte para chegarem a determinados lugares; além dos problemas referentes ao estado de conservação em que se encontram os discos quando estes finalmente são encontrados, como podemos perceber nessa fala do colecionador Frank Gossner:

[era] um antigo armazém na Nigéria, próximo a um estúdio de gravação que mantinha uma quantidade incontável de discos. Todo o lugar estava entulhado, entre 1 a 2 metros de altura, de discos. Havia vespas, cupins e centopéias se reproduzindo entre as pilhas. Tudo estava muito mofado e empoeirado. Eu peguei uma infecção respiratória desagradável em um lugar semelhante em Gana anos antes e, desde então, passei a usar uma máscara de respiração em locais extremos de procura de discos. Junto com minha lanterna de cabeça (a eletricidade é escassa na África Ocidental), isso cria uma aparência de alienígena que nunca deixa de divertir os habitantes locais. (ORLOV, 2010, tradução minha)

Figura 9 - Frank Gossner procurando discos em um armazém na Nigéria



Fonte: <https://worldtreasuresmusic.com/about/action/>

Assim, o colecionador, que também é um *digger*, tem de desenvolver muitas estratégias para conseguir ter acesso aos discos que procura. Para isso, contatam informantes, buscam dicas de outros *diggers* e contratam agentes para ficarem à sua disposição para que, durante sua estadia nos locais onde estão buscando discos, o seu trabalho de garimpagem seja mais proveitoso. São esses agentes, geralmente oriundos dos locais os quais eles pretendem investigar, que se encarregam ao longo do ano de encontrarem possíveis vendedores que tenham os discos que o colecionador está procurando, além de localizarem os músicos, compositores e produtores com o intuito de negociarem os direitos autorais para a reedição das músicas e discos no mercado ocidental.

O processo de adquirir os discos no continente africano costuma ser considerado pelos colecionadores como uma tarefa bastante cansativa. Afinal, exige um investimento de tempo significativo para conseguir encontrar intermediadores que conheçam pessoas que possuam coleções de discos, depois viajando para acessar esses locais e chegando lá tentando localizar discos interessantes e que estejam em boas condições para aquisição e/ou revenda. Além disso, essas atividades também envolvem um significativo investimento financeiro, e isso não apenas com os discos, mas com passagem, hospedagem, transporte, alimentação e o pagamento pelos serviços das pessoas que auxiliam no processo, não só em localizar possíveis vendedores, mas também em conseguirem encontrar os discos em meio ao amontoado de outros discos e objetos.

Além disso, existe uma grande preocupação com as janelas de oportunidade que se abrem quando esses *diggers* têm acesso a uma fonte quantitativa de discos, e especialmente quando estes se encontram em boas condições. Afinal, eles geralmente costumam ouvir os discos nos locais, tanto para acessar os sons que não conhecem e verificar se compensa a aquisição, como para saber se os discos estão em boas condições de conservação e vão tocar apropriadamente. Desse modo, chegando ao local, após dialogar com os possíveis vendedores e acessarem o espaço onde os discos estão localizados, os *diggers* têm que procurar os discos que lhe interessam, separar, limpar e depois escutar, o que empreende bastante tempo e trabalho. E aí reside outra questão crucial, que é ter tempo bastante para procurar em meio aos discos.

Alguns colecionadores relatam casos de que, durante mais de um mês viajando à procura de discos, acabaram encontrando a sua melhor fonte exatamente nos últimos ou no último dia, e tiveram que correr contra o tempo. Afinal, existe a preocupação muito grande de que se não conseguirem comprar os discos naquele momento, depois não consigam mais. Pois

existem as possibilidades de os discos serem danificados pela ação do tempo, ou que outros colecionadores também descubram aquela fonte e comprem os discos no lugar deles. Assim, existem casos em que os colecionadores acabam adquirindo estoques inteiros, como foi o caso que ocorreu no Quênia com o colecionador norueguês Fredrik Lavik:

Minha aventura com a música do Quênia começou em 2007, quando encontrei uma coleção perdida de compactos empoeirados na casa de uma mulher nos arredores de Mombaça. Deve ter havido algo entre 15.000 - 25.000 singles, todos empilhados uns sobre os outros em pilhas de três metros. Agora você pode imaginar a dor que foi começar a passar por tudo isso; Eu teria que puxar as pilhas individualmente e examinar os rótulos em busca de nomes familiares. Houve vários problemas logísticos também. Em primeiro lugar, minha agulha estava começando a se desintegrar e, em segundo lugar, tive que chegar a Nairóbi no dia seguinte para pegar o voo de volta para a Noruega. Avance para dezembro de 2010. Por uma boa soma de dinheiro, comprei todas o estoque e os despachei de Mombaça para Stavanger, na costa oeste da Noruega. Isso levou quatro meses [...] Agora, avançando mais dois anos, posso dizer que tem sido um processo demorado, mas gratificante de lavar, manusear, classificar e gravar os 45's quenianos. (SPICE, 2013, tradução minha)

Assim, a partir desse estoque de distribuição, que continha muitas cópias repetidas de discos, Lavik começou a vender esses compactos para os seus amigos, e com o surgimento de tantas cópias extras no mercado, alguns desses discos que eram vendidos a preços altos acabaram barateando, o que passou a preocupar outros colecionadores. Ele acabou sendo contatado por Miles Cleret do Soundway Records, e juntos lançaram a compilação *Kenya Special: Selected East African Recordings from the 1970s & '80s*, em 2013. Lavik acabou abrindo o blog *Afro7* e depois transformando-o também em um selo de relançamentos. Após digitalizar o acervo ele acabou também fornecendo à Kenya Broadcasting Corporation, organização estatal do Quênia, algumas gravações que ele conseguiu e que eles não possuíam em seus arquivos.

Figura 10 - Frederik Lavik do selo Afro7 em meio ao seu carregamento de compactos do Quênia



Fonte: <http://www.epifanio.eu/nr17/eng/fredrik-lavik.html>

Esse tipo de oportunidade entre os colecionadores de encontrarem estoques mortos de discos e quantidades tão grandes não é tão costumeiro ou fácil, visto que as narrativas costumam apontar para pequenas quantidades de discos e geralmente em péssimas condições. Assim, a relação que os colecionadores venham a estabelecer com os lojistas, negociantes e agentes é uma questão crucial, pois é através destes que eles terão acesso aos discos. Afinal, como a maioria dos colecionadores são brancos e estrangeiros, lidam com uma série de empecilhos nos locais em que estão viajando. Eles enfrentam barreiras culturais e linguísticas, além de ficarem visados enquanto turistas com potencial poder aquisitivo. Os agentes são cruciais nesse processo, pois são eles que estabelecem relações com as pessoas; eles sabem como chegar aos lugares, fazem as primeiras triagens das informações de possíveis estoques ou pequenas quantidades de discos e analisam a viabilidade do colecionador se dirigir até àqueles lugares, além de auxiliarem no processo de localizar os músicos e produtores ou seus familiares com o intuito de negociar os direitos autorais para os relançamentos dessas obras.

Nos fóruns esse tópico dos agentes costuma render muitas discordâncias. São constantes as acusações de que os agentes em África são mal pagos e que os valores que eles ganham costumam ser insignificantes se comparados aos lucros que os colecionadores obtêm com as vendas dos discos em leilões digitais, com acusações de que os agentes ganham entre

um dólar (US\$ 1) a 10% do valor de revenda. Frank Gossner (2013) é um dos que afirma que costuma remunerar acima do preço de mercado, tanto aos vendedores como aos seus agentes, chegando a pagar 50% do lucro obtido com as vendas, o que segundo Gossner faz com que estes deem preferência às negociações com ele, causando assim desentendimentos com seus concorrentes.

Posso lhe dizer que nenhum dos outros colecionadores ou comerciantes que vão a África atrás de discos pagam quase tanto quanto eu. Eu até forneço aos meus agentes links para leilões do ebay. Eles são pagos muito generosamente por seu trabalho. Generosamente o suficiente para fazê-los parar de vender para outras pessoas, e é por isso que tenho uma péssima reputação com várias outras pessoas que costumavam comprar todos os discos por US \$ 1. É uma péssima reputação com a qual eu posso viver muito confortavelmente. (GOSSNER, 2010, tradução minha)

Porém, essas não são as únicas acusações que costumam surgir nesses fóruns. Aqueles que têm por hábito comprar discos ao longo do continente africano costumam ser acusados de agentes do neocolonialismo, responsáveis por expropriarem bens culturais do continente sem um interesse efetivo em “resgatarem” esses discos, ou ainda as trajetórias e carreiras dos artistas, nem em “preservá-los” para a posteridade, como um legado às novas gerações, mas simplesmente visando o lucro. No entanto, à medida que passamos a conhecer os projetos desenvolvidos por diversos selos, gravadoras, produtores e colecionadores, podemos perceber que existem variados tipos de perspectivas e expectativas em suas propostas, e que não é possível caracterizá-los segundo um mesmo propósito. Portanto, em seguida apresentarei melhor alguns desses colecionadores abordados nessa pesquisa, falando sobre suas trajetórias para formarem seus selos discográficos e um pouco dos Projetos de Memória que envolvem esses empreendimentos.

4.1.1 O Funk Voodoo de Frank Gossner

O colecionador e DJ Frank Gossner nasceu no final dos anos 1960 na Alemanha e foi criado em uma pequena vila na cordilheira da Floresta Negra, onde o seu pai era dono de uma pequena fábrica. Ele cresceu ouvindo a coleção de discos de rock do seu pai, antes de descobrir o Punk, e daí para outros estilos como o funk. Gossner estava destinado a herdar a fábrica de seu pai, mas ela acabou falindo e seus pais se separando, o que o levou a se mudar, passando a trabalhar em diversos empregos diferentes e sempre gastando o dinheiro que sobrava em discos. Sendo um fã de punk e post-punk, com os anos 1990 ele perdeu o

interesse no que estava sendo produzido de novo no cenário do punk e do rock alternativo, deixando as lojas de discos de lado e passando a frequentar mercados de pulga à procura de discos dos anos 1960. Com o tempo ele passou, então, a discotecar numa festa tocando música francesa dos anos 1960 e trilhas sonoras de filmes *sexploitation*, se mudando depois para Berlin. Depois de dois anos na cidade trabalhando como DJ, ele acabou indo tentar a sorte em Nova York. Lá, ele passou um período de 4 anos trabalhando, e com o dinheiro conseguido comprou muitos discos de Funk e Soul, com os quais voltou para Berlin e montou a festa Soul Explosion.

Nesse período ele voltou algumas vezes aos Estados Unidos para comprar discos, e em uma dessas viagens encontrou uma loja na Filadélfia com um grande estoque de discos da gravadora nigeriana Tabansi, entre eles o disco de Pax Nicholas and The Nettey Family, que havia sido percussionista do grupo de Fela Kuti. Ele ficou impressionado com aquela música e percebeu que deveriam existir muitos mais discos daquele tipo que ele não conhecia na África Ocidental. No ano de 2005 a sua esposa, que trabalha como diplomata para o Ministério das Relações Exteriores Alemão, recebeu uma oferta de emprego em Conakry, capital da República da Guiné, e, de mudança com ela, ele aproveitou o tempo lá para procurar discos. Ele e a esposa passaram 3 anos na região, e durante esse período Gossner realizou uma série de viagens pela África Ocidental, a países como Serra Leoa, Gana, Benim e Nigéria. Essas viagens renderam a ele o acesso a muitos discos os quais eram praticamente impossíveis de se encontrar no Ocidente, o que o tornou um importante mediador de discos para vários outros colecionadores, além de também se tornar um mediador de direitos autorais para os relançamentos das faixas em compilações.

Na época, havia quatro negociantes internacionais e um punhado de colecionadores de música africana; e a maioria das pessoas mantinha seus discos em segredo. Sempre coloco minhas descobertas mais empolgantes em mixtapes e as publico no Voodoo Funk. Muitas pessoas realmente se interessaram por essas coisas. Isso me motivou a procurar ainda mais fundo. (ORLOV, 2010, tradução minha)

Por essa época Gossner montou o seu blog *Voodoo Funk*, no qual passou a realizar postagens sobre as suas viagens, adicionando fotos dos discos e mixtapes com as músicas. O sucesso do blog deu bastante visibilidade ao seu trabalho, e acabou lhe rendendo a oportunidade de contribuir para o relançamento de alguns discos de artistas como El Rego e Pax Nicholas por selos como o Daptone Records e Academy LPs, ambos de Nova York. Por essa época, Gossner acabou transformando o *Voodoo Funk* também em um selo e relançando uma série de discos em parceria com o Academy LPs.

A gravadora começou oficialmente quando comecei a lançar discos em 2011. Eu tinha acabado de voltar de um ano e meio morando e viajando na África Ocidental, ao mesmo tempo executando um blog que documentava música por meio de gravações encontradas e feitas no campo. A música no Sahel é vasta e variada — encontrei todo tipo de coisa que você não encontrava na loja de discos ou na internet. A gravadora foi uma boa forma de compartilhar e publicar essa música. (WORLD TREASURES MUSIC, 2015, tradução minha)

Durante muito tempo ele se envolveu em diversas polêmicas em fóruns de discussão, em postagens de blogs e redes sociais acerca de questões sobre direitos autorais, afirmando ter adquirido os direitos de composições que seriam lançadas em algumas compilações de outros selos. Atualmente nem o blog nem o selo Voodoo Funk continuam ativos, mas Gossner ainda exerce eventualmente o trabalho como compilador e DJ, por mais que não tenha tido muita visibilidade na internet por não manter contas em redes sociais. Afinal, como ele próprio afirma, isso não é um negócio para ele:

Uma coisa importante que precisa ser estabelecida: eu não sou musicólogo. Eu sou um fã. Nunca me passou pela cabeça construir um arquivo, ou ser curador de música da África Ocidental, ou mesmo um especialista em música vinda de Gana, Benim ou Nigéria. Alguns discos eu uso para discotecar, enquanto outros discos eu simplesmente gosto de ouvir em casa. [...]. Eu compro discos que gosto os toco em boates simplesmente para me divertir. (WORLD TREASURES MUSIC, 2015, tradução minha)

Figura 11 – O colecionador Frank Gossner do blog e selo Voodoo Funk



Fonte: <https://www.lido-berlin.de/events/2014-09-06-soul-explosion>

4.1.2 A África analógica de Samy Ben Redjeb

Samy Ben Redjeb é um colecionador de música filho de pai tunisiano e mãe alemã, nascido em 1974 na Tunísia. Durante o período em que se mudou para o Senegal, em 1994, no qual trabalhou como instrutor de mergulho, foi que Redjeb descobriu a música africana produzida nas décadas de 1960 e 1970. Ele achava a música africana contemporânea em geral pop e clichê, mas quando teve acesso a discos de artistas mais antigos ele descobriu uma música moderna e psicodélica, e foi então que passou a colecionar discos antigos. Redjeb começou a aproveitar as folgas de trabalho para procurar discos, e, por causa do seu trabalho como instrutor de mergulho, ele teria de se mudar para a Grécia, o que o fez largar seu emprego para ficar no Senegal. Foi aí que ele conseguiu um emprego de DJ residente em um hotel em Mbour, o qual mudou sua trajetória:

Naquela época, só estavam tocando músicas das paradas de sucesso na boate do hotel, mas eu convenci o proprietário a me deixar tentar organizar uma noite africana uma vez por semana. O hotel tinha muito pouca música africana, então o dono me deu algum dinheiro e eu fui a Dakar procurar discos. Minha noite africana se tornou um sucesso, não só com os turistas, mas também com a população local. Estimulado pelo sucesso, decidi ir um pouco mais longe e estava passando cada um dos meus dias de folga em Dakar em busca de discos para tocar na minha noite. Foi assim que minha obsessão por vinil começou. Naquela época, a mania de procura dos discos que vivemos hoje era quase inexistente na África e, como resultado, os discos ainda podiam ser facilmente encontrados em Dakar (PROPERGANDA ONLINE, 2012).

Redjeb passou então a viajar cada vez mais à procura de discos e passou a gastar todo o seu dinheiro com isso. Certo dia, um amigo que o estava visitando falou de uma oportunidade de trabalho em Frankfurt, para atuar como comissário de bordo da empresa de aviação alemã Lufthansa, que estava precisando de pessoal. Assim que conseguiu o emprego, Redjeb acabou fazendo a rota de volta ao continente africano, voando mensalmente para grandes metrópoles africanas como Lagos, Accra e Addis Ababa e continuando sua jornada à procura de discos. Como ele viaja a esses lugares regularmente, isto lhe proporcionou fazer contatos nesses locais, os quais procuravam discos para escutar quando regressasse. Assim, ele foi ampliando cada vez mais a sua coleção de discos. Com o tempo, Redjeb sentiu que apenas a atividade como DJ não estava suprimindo o seu desejo de compartilhar essas músicas, e sentiu a necessidade de realizar um relançamento oficial dessas músicas, já que esses discos

eram de difícil acesso ao público. Possuindo uma das maiores coleções de música do Zimbabwe do mundo, e tendo morado na capital do país Harare durante uma temporada, ele tentou inicialmente lançar o primeiro disco do músico Oliver Mtukudzi, gravado em 1977, mas mesmo tendo se tornado amigo do artista, depois de muitas tentativas sem sucesso, acabou desistindo da empreitada. Porém, o sonho de lançar uma gravadora continuou. Depois de muita persistência tentando se adequar aos processos do mercado fonográfico, Redjeb conseguiu realizar a primeira compilação do seu selo Analog Africa em 2006, com gravações do grupo zimbabweano The Green Arrows.

Depois de lançado o primeiro disco, a gravadora começou a tomar rumo. Em meio a suas viagens, durante uma temporada em Frankfurt, Redjeb acabou se deparando com a música do cantor beninense Gnonnas Pedro, e a partir daí começou a buscar outras sonoridades do tipo no mercado de discos. O fato de não ter encontrado muita coisa acabou influenciando com que viajasse ao Benim em busca de discos. Logo em sua primeira viagem ele se deparou com um estoque de discos com milhares de discos em bom estado, o que lhe rendeu logo de cara o acesso à maior parte da discografia do grupo Orchestre Poly-Rythmo, que é composta de aproximadamente 500 discos. As viagens ao Benim renderam uma série de discos da Analog Africa dedicados às produções do país. Inclusive foi com o terceiro lançamento da gravadora, a compilação de músicas do Togo e do Benim *African Scream Contest*, lançada em 2008, que a Analog Africa passou a ter maior visibilidade no mercado. Por essa mesma época, Redjeb junto ao seu amigo Pedro Knopp criaram a festa Africadelay em Frankfurt, passando a discotecar sob a alcunha Analog Africa Soundsystem. O trabalho de produtor/compilador somou-se ao de DJ e Redjeb continuou viajando à procura de discos para comporem os seus novos lançamentos, junto com as histórias das cenas musicais, dos artistas, produtores e selos, marca registrada dos lançamentos da Analog Africa:

Viajo para a África para encontrar os artistas, pedir permissão para usar sua música, pagar pelos direitos e pedir que compartilhem sua história - isso para mim é fundamental. Também passo muito tempo procurando fotos, pôsteres antigos, documentos e, obviamente, vinis originais, fitas de rolo, matrizes, acetatos e assim por diante. Para ter uma ideia melhor da cena musical em geral durante os anos 70, tento localizar as pessoas que trabalharam na indústria da música na época, engenheiros de som, gerentes de vendas, donos de clubes, fundadores de gravadoras. Tudo isso se você quiser é o DNA do Analog Africa. (PROPERGANDA ONLINE, 2012)

Figura 12 – Samy Bem Redjeb do Analog Africa



Fonte: <https://www.pri.org/file/analogafrika5jpg>

4.1.3 Os registros em Ostinato de Vik Sohonie

O colecionador e compilador Vikram Sohonie, mais conhecido como Vik Sohonie, nasceu na Índia, mas desde jovem se mudou muito com sua família, vivendo durante alguns períodos entre o sudeste da Ásia (especialmente na Tailândia), Estados Unidos, Europa e África. Para ele, a música negra estadunidense, especialmente o hip-hop, sempre foi uma importante forma de processar o que ele vinha passando durante sua juventude, particularmente acerca da questão do racismo. Formado em Jornalismo, Sohonie se descreve acima de tudo como um contador de histórias. Para ele, que sempre esteve em constante processo de migração, a música era uma forma de se manter conectado com as culturas ao seu redor, e, ao mesmo tempo, a arma mais poderosa para contar histórias e modificar as narrativas históricas dessas culturas no Ocidente. Mesmo chegando a trabalhar em veículos internacionais de notícias como a agência Reuters, para ele, o fato de ser indiano e ter a pele escura delimitava muito o tipo de matérias que ele poderia escrever, especialmente sobre a Índia, diferente de outros jornalistas brancos que podiam cobrir matérias em qualquer localidade do mundo. Além disso, ele diz que “as histórias que quero contar não são as histórias que o jornalismo ocidental está contando” (ELDER, 2021, tradução minha).

Ele afirma que até poderia contar as histórias que gostaria e publicar em grandes veículos de imprensa, mas que elas não teriam o mesmo impacto que a música pode causar. Ele acabou então recusando uma oferta de emprego para trabalhar no *New York Times* e resolveu fundar o selo Ostinato Records, para reunir as suas paixões pela música e por contar histórias:

Como indiano, vejo minha missão não apenas como disseminar as magníficas culturas musicais da África que raramente obtêm exposição internacional, mas também conectar a Índia e a África por meio de laços culturais esquecidos de uma forma que todos os acordos comerciais bilaterais emergentes simplesmente não conseguem. (SOHONIE, 2017, tradução minha)

Sohonie já tinha alguma experiência na área, tendo participado da produção de algumas compilações do selo Analog Africa, fazendo pesquisa, realizando entrevistas, editando e escrevendo textos. Ele diz que primeiro surgem as histórias, e depois as músicas. O Ostinato Records é um selo especializado em músicas produzidas no continente africano e em suas diásporas, e por mais que seja um selo ainda relativamente pequeno e jovem, tendo realizado seu primeiro lançamento em 2016, já foi indicado ao Grammy pelo disco *Sweet As Broken Dates: Lost Somali Tapes From The Horn Of Africa*. Sohonie diz que as suas compilações ajudam a mudar positivamente as imagens dos países na imprensa internacional, visto que em alguns veículos de comunicação, quando se acessam as notícias de determinados países, as únicas notícias boas postadas sobre aqueles locais são sobre os discos dele, e, segundo ele, contar as histórias é uma forma de controlar as imagens.

Figura 13 - Vik Sohonie do Ostinato Records conferindo fitas-cassete adquiridas em viagem



Fonte: <https://daily.bandcamp.com/gallery/ostinato-records-photo-gallery>

4.1.4 A via sonora de Miles Cleret

O colecionador e compilador Miles Georges Cleret nasceu na Inglaterra em 1974. Filho de um colecionador, ele cresceu em uma casa onde tocava Jazz, RnB, Soul e Rock, tendo se tornado DJ ainda aos 14 anos de idade. Assim como outros colecionadores, ele ouviu muito Rock quando era adolescente, e passou por outros estilos musicais como Jazz, Funk, Reggae e Rap até chegar nos sons produzidos no continente africano. Ele tentava encontrar essas músicas em feiras de discos pelo Reino Unido, mas era muito difícil de conseguir. Quando tinha por volta de 18 anos, um amigo, o colecionador Duncan Brooker, voltou de uma temporada de trabalho em Nairobi com vários discos da África Ocidental, os quais ele negociou, mas que isso não era muito comum. Já fascinado pela música africana e com o desejo de conhecer o continente, em 2001 ele realizou uma viagem com a esposa para o Gana e lá aproveitou alguns dias para procurar discos. Depois disso ele passou um ano indo e voltando do Gana à procura de discos até decidir finalmente lançar uma compilação com essas músicas:

Foi um grande momento e eu tive a sorte de não ter nenhuma competição de outras gravadoras para os estilos que eu queria licenciar na época, então eu

pude tomar meu tempo e realmente me concentrar nisso, sem que houvesse outras pessoas de fora de Gana fazendo o que eu estava fazendo ou procurando por discos. Os discos ficavam ali parados na rua com revendedores de segunda mão e nas lojas por meses sem serem comprados e eram baratos, então não havia pressão para comprar rapidamente - ninguém realmente os queria além de alguns colecionadores ganenses que ajudaram a me instruir. (BLOG SUPERFLY RECORDS, 2016b, tradução minha)

Foi a partir dessa experiência que surgiu a gravadora Soundway Records e o seu primeiro disco, o já considerado clássico *Ghana Soundz — Afro-beat, Funk & Fusion In 70's Ghana*, lançado pelo selo em 2002. Após o lançamento do disco, que rendeu muitos elogios da imprensa especializada, a gravadora seguiu lançando outras compilações de grande visibilidade no mercado, de músicas do Benim, Nigéria e Ghana, além de alguns países da América Latina. Entre 2001 e 2005 ele realizou diversas viagens ao continente africano, lançando nos anos seguintes aproximadamente 30 discos resultantes dessas viagens pela Soundway Records, entre relançamentos e compilações. Ele chegou também a participar de compilações do selo Strut de Duncan Brooker e Quinton Scott, além de realizar uma parceria que não durou sob a alcunha de Ekosound, com o selo Eko Star Music do produtor nigeriano Kayode Samuel, que tinha participado da icônica série Nigeria 70 do selo Strut.

Porém, depois de 8 anos imerso na música da África Ocidental, Cleret acabou se distanciando um pouco e investindo em outros projetos, como a gravação de artistas novos: “mas eu ainda amo e coleciono, mas tive que deixar de ouvir apenas essas coisas depois de mergulhar em todas as composições que fizemos naquela época”²³. A gravadora continua ocasionalmente produzindo compilações, todavia, os discos africanos originais chegaram a preços exorbitantes e estão cada vez mais difíceis de achar, além de haver uma saturação de compilações de música da África Ocidental no mercado.

²³ <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/miles-cleret-soundway-past-present-future/>

Figura 14 - Miles Cleret fundador do selo Soundway Records



Fonte: <https://twitter.com/soundway/status/1277995424389967873>

4.1.5 A salvação do funk africano de Duncan Brooker

O colecionador inglês Duncan Brooker é um apaixonado por música desde os 13 anos de idade, quando descobriu um disco de James Brown à venda em um supermercado. Ele passou a adolescência à procura de discos em lojas de segunda mão, ou qualquer outro tipo de lugar onde pudesse encontrar discos. Assim nasceu sua paixão por Jazz, Soul e Funk. Aos 16 ele se deparou com um disco de Fela Kuti e se apaixonou, imaginando que deviam existir outros sons como aquele. Mas à época era muito difícil encontrar informações sobre música africana.

Em 1994 ele conseguiu um emprego na agência de notícias *Reuters* em Londres, e passou a viajar constantemente a trabalho. Em uma dessas viagens ele foi realizar um trabalho em Nairobi, capital do Quênia, em uma parceria com a agência queniana Camperapix, do cinegrafista Mohammed Amin. Após o contrato terminar, ele conversou com Amin e conseguiu um emprego na agência, passando um período de 6 meses em Nairobi. Durante sua estadia, Brooker realizou diversas viagens pelo continente, se deslocando por países como Tanzânia, Zimbábue, Zâmbia, Malawi, República Democrática do Congo e Moçambique. Durante suas horas vagas, ou mesmo durante o trabalho, Brooker aproveitava seu tempo para

procurar por discos. Seu interesse pelo funk africano o levava a procurar discos em todos os lugares possíveis:

Alguém que eu conhecia na rua podia dizer: "Sim, tenho alguns discos. Venha e dê uma olhada". Em seguida, íamos para a casa deles em um vilarejo no meio do mato, o que poderia levar 45 minutos ou metade do dia, e me mostravam uma pilha de discos, geralmente sem capas, cobertos de lama. Talvez um em cem deles fosse útil para mim. Tentei não pagar mais do que o equivalente a 3p ou 4p por cada registro. Eles só eram vendidos por 1 centavo ou 2 centavos e as pessoas tentavam cobrar 15 centavos por disco. Eu simplesmente não podia pagar por isso. Eu tinha que fazer as pessoas acreditarem que eu era pobre - o que era verdade, afinal. Eu vivia com 35 libras por mês após o aluguel. (BROOKER, 2001, tradução minha)

Algumas vezes ele simplesmente encontrou discos empilhados, como em um guarda-roupa no hotel em Dar Es-Salam, e os levou com ele. Brooker, então, passou a prestar atenção em qualquer tipo de lugar onde poderia encontrar discos; de lojas de discos a oficinas de reparo de bicicleta, tendo no meio disso se deparado com uma importante loja no centro de Nairobi, a Melodica, do comerciante Abdul Karim. Depois de algumas semanas ele conseguiu convencer Karim a levá-lo a parte superior da loja, onde ficava o estoque, com milhares de discos, onde ele passou semanas procurando e ouvindo discos em meio a um monte de poeira.

Quando voltou para Londres em 1995, ele trazia em sua bagagem centenas de discos e compactos, entre os quais comercializou alguns com outros colecionadores interessados por essas músicas, e que não conseguiam encontrar esses discos em Londres. Nesse grupo estavam diversos dos futuros compiladores de selos importantes de música africana. A partir dessa experiência ele percebeu como seria vantajoso relançar essas músicas, visto que havia um mercado crescente de pessoas entusiasmadas e uma grande dificuldade em acessar esses discos em Londres, ou mesmo em encontrá-los em boas condições em seus países de origem. Foi a partir dessa experiência que ele decidiu fundar o seu próprio selo, o Kona Records.

Assim, o Kona Records surgiu com o intuito de tornar disponíveis aquelas músicas que Brooker vinha procurando há alguns anos. Ele começou relançando um compacto com músicas de Geraldo Pino e Steele Beuttah, mas foi com o passo seguinte, a compilação *Afro Rock Volume One*, lançada em 2001, que ele passou a ter uma ainda maior visibilidade no mundo fonográfico. Nessa mesma época ele também se tornou parceiro do selo inglês Strut Records, fazendo parte da equipe de pesquisa responsável pela compilação *Nigeria 70 - The Definitive Story of 1970's Funky Lagos*, junto com Quinton Scott, Kayode Samuel, Laolu Akins e Sue Bowerman. Brooker se tornou, então, um importante parceiro no selo Strut e continuou fazendo parte da equipe da série Nigeria 70, além de várias outras compilações

lançadas pelo selo, se tornando uma importante referência no mercado de relançamentos de músicas produzidas no continente africano. Como ele afirma:

Não há realmente nenhuma maneira de resumir a diversidade entre as diferentes músicas da 'África, e é isso que continua a me empurrar em jornadas contínuas e frequentes para descobrir novos sons e, ao mesmo tempo, fazer compilações para ajudar a trazer à luz a música perdida e obter o reconhecimento certo para os músicos. (ZERO, 2011, tradução minha)

Figura 15 - O colecionador inglês Duncan Brooker



Fonte: <https://imposemagazine.com/features/duncan-brooker-on-inigeria-70-sweet-timesi>

4.1.6 O Funk Habibi de Jannis Stürtz

O colecionador alemão Jannis Stürtz tem uma longa história dedicada à música, estabelecendo sua carreira na indústria de discos através da gravadora independente alemã Jakarta Records. Em uma viagem a Casablanca, capital do Marrocos, em 2012, enquanto estava trabalhando como gerente de turnê do rapper ganês Blitz the Ambassador, Stürtz se deparou com uma loja repleta de antigos aparelhos eletrônicos, e olhando com mais atenção percebeu atrás de uns televisores quebrados um monte de pilhas de discos antigos. O dono da loja havia sido dono de uma companhia de distribuição de discos nos anos 1970, mas não ficou muito animado com a fascinação dele pelos discos. Depois de insistir bastante, Stürtz acabou tendo acesso aos discos e encontrou um disco do grupo marroquino Fadoul et les

Privileges, contendo alguns covers de James Brown cantados em árabe. Ele ficou fascinado pelo disco e passou muito tempo procurando informações sobre Fadoul, mas não conseguia encontrar dados através do *Google*. Um ano e meio depois, de volta ao Marrocos, ele encontrou outro disco de Fadoul, e a partir daí iniciou uma jornada de mais dois anos para descobrir sobre o músico.

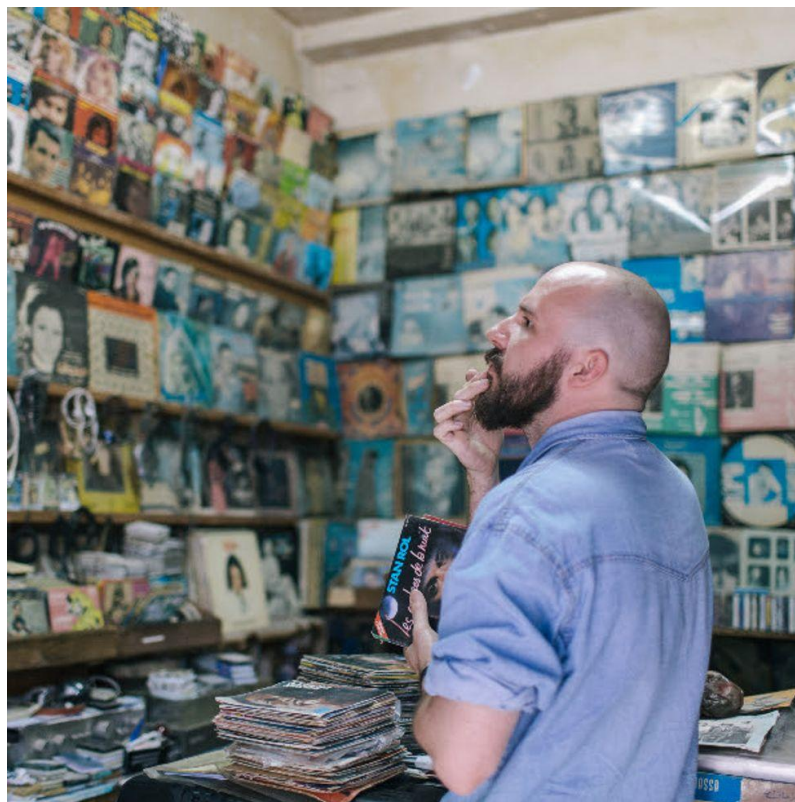
Stürtz então ficou fascinado pelos sons que descobriu, e passou a fazer mais excursões em outras lojas até reunir um monte de material: “a coisa no começo que me despertou foi o fato de que era uma música de que eu realmente gostava, mas não sabia muito sobre ela — e seja para quem eu tocasse, as pessoas geralmente tinham a mesma reação” (EMBLEY, 2018). Suas buscas acabaram o levando a lojas em outros países como Egito, Líbia e Sudão. Ele acabou, então, transformando esses achados em mixtapes e publicando-os no *Soundcloud*:

No mesmo momento percebemos que há muitas gravadoras europeias ou norte-americanas dedicadas à música da África Ocidental, Colômbia, Brasil, mas embora houvesse lançamentos individuais do Norte da África e do Oriente Médio, não havia uma gravadora focada no nicho específico de som que me interessa. (PETRIDIS, 2021, tradução minha)

Foi a partir desses achados que surgiu o selo Habibi Funk Records, focado na música do mundo árabe. Stürtz acabou descobrindo que Fadoul havia morrido, mas conseguiu encontrar a sua família e conseguiu licenciar as suas músicas, no que se tornou um dos primeiros lançamentos de sua gravadora. Ele passou então a trabalhar com pessoas que moravam nos países que ele tinha interesse a fim de encontrarem discos e entrarem em contato com os artistas ou suas famílias para conseguir licenciar as obras.

É interessante também perceber a preocupação de Stürtz sobre o fato de ele ser um indivíduo ocidental lidando com pessoas e músicas não-ocidentais, em não reproduzir padrões históricos de exploração econômica. Por isso ele se atenta a aspectos desde as negociações para o licenciamento até o modo como os países e suas culturas são representados nas capas dos discos: “Estamos sempre tentando contextualizar a música o máximo possível. Não apenas disponibilizando, mas também fornecendo o contexto em que a música foi criada” (DRIOUICH, 2021, tradução minha). Assim como em vários outros selos de relançamentos, a Habibi Funk trabalha na perspectiva do gosto pessoal do seu fundador, que ao invés de se basear na música tradicional desses países, que costuma ser mais conhecida e ter uma maior produção, procura sons ocidentalizados com influências de Jazz, Funk e Soul, o que delimita bastante o escopo de sons que eles podem acessar com o intuito de relançar.

Figura 16 - Jannis Stürtz do Habibi Funk Records



Fonte: <https://www.okayafrica.com/habibi-funk-jakarta-records-vintage-arabic-vinyl/>

4.1.7 A casa quente de Julien Lebrun e Djamel Hammadi

Julien Lebrun é um colecionador francês que foi influenciado pelo Soul e Funk estadunidenses desde muito jovem, através do seu irmão mais velho. Ele se tornou um *digger* a partir do universo do Hip Hop, na busca de *beats* exclusivos para samplear. Para isso, ele passou a frequentar feiras de discos em Paris com um grupo de amigos, depois passando a viajar para lugares como Inglaterra e Estados Unidos, e começando, então, a organizar festas para tocar as músicas que gostavam por volta de 1995. Em 1997 ele conheceu o colecionador Djamel Hammadi num programa de rádio e se tornaram amigos devido às suas afinidades musicais e logo viraram parceiros de discotecagem em Paris.

A busca por discos foi se ampliando e o interesse de ambos por Afro Soul e outras músicas africanas era muito grande. Eles foram DJ's residentes por um período em um restaurante africano em Paris chamado Impala. Lá eles se deram conta de que havia pouca música africana disponível no continente europeu. Isso acabou fazendo com que no final dos

anos 1990 eles viajassem ao continente africano à procura de discos, especialmente na África Ocidental. Eles tiveram várias aventuras juntos no continente, e seus achados os levaram a fundar em 2003 o selo Hot Casa Records, com o intuito de relançarem essas raridades desconhecidas do grande público e que estavam indisponíveis no mercado, como afirma Lebrun:

O Hot Casa nasceu da vontade de trazer alguns discos de volta e torná-los disponíveis novamente: discos desconhecidos, esquecidos ou desaparecidos, com tiragens muito limitadas — geralmente por razões econômicas da época. Nós nos concentramos em música de qualidade, histórias interessantes para contar, contextos sócio-culturais ricos e boas artes de capa. (SOUSA, 2017, tradução minha)

O selo prima pela qualidade das gravações, por manter as artes originais dos discos e por promover textos nos encartes possibilitando ao ouvinte contextualizar os discos e artistas. Porém, por se tratar de um selo pequeno, a maior parte dos trabalhos é feita pelos dois, o que não possibilita tanta visibilidade ao selo em comparação a outros com o Soundway e Analog Africa. Lebrun ainda viaja regularmente ao continente africano, inclusive em busca de negociar as licenças para os relançamentos, por mais que Djamel Hammadi costume ir mais a campo do que ele, passando quase um quarto do ano viajando à procura de discos, como ele próprio afirma:

Antes eu comprava discos só para mim, depois conversei com Julien Lebrun, meu colega do selo Hot Casa, dizendo a ele que provavelmente havia algumas referências na África. Em seguida, fui por conta própria para vários países da África Ocidental, Senegal, Mali, Gâmbia, Costa do Marfim, Gana, Burkina Faso, Benim ... E me tornei um especialista em diggin em lugares perdidos. Eu sabia que ninguém queria se incomodar em ir a lugares tão remotos. E fiz bons negócios. Agora todos me conhecem por isso: vou aonde os outros não. (BOUAICI, 2017, tradução minha)

Algumas dessas viagens empreendidas pelos dois, no entanto, não foram experiências fáceis. Hammadi mesmo afirma que várias vezes já perdeu equipamentos, discos e dinheiro, já apanhou e passou por várias situações difíceis. Porém, provavelmente, uma das situações mais tensas passadas por eles aconteceu quando estavam viajando juntos em Jacqueville, na Costa do Marfim, como relata Julien Lebrun:

Djamel e eu estivemos em Abidjan, Costa do Marfim, em 2011, apenas dois meses após o fim da crise política quando Gbagbo foi expulso e Ouattara foi eleito presidente (depois de uma guerra que deixou 3.000 mortos). Era a hora errada para nós, obviamente... Estávamos procurando discos a 30 quilômetros de Abidjan. Como era época do Ramadã, e Djamel o respeita, tivemos que esperar o pôr do sol para sair para a cidade. Também era hora do toque de recolher, então não havia teaxis disponíveis, o tráfego estava proibido. Estávamos perto de um lago, no meio da noite, atacados por mosquitos ... De repente, vemos um veículo se aproximando: um caminhão

cheio de galinhas! Havia espaço para nós dois atrás, entre as galinhas, onde nos esconderíamos. Havia muitos postos de controle na rota com guardas armados. Enquanto caminhávamos em direção a Abidjan, mais pessoas entraram no caminhão, juntando-se a nós na merda dos animais ... Em um posto de controle, os guardas notaram a cabeça de alguém acima das aves. As coisas começaram a ficar muito tensas e o motorista decidiu fugir e dirigir o caminhão enquanto os guardas atiravam no veículo! Depois conseguimos escapar e acabamos caminhando até a cidade. Sim, adoramos procurar discos, mas posso dizer que não éramos muito orgulhosos de ter arriscado nossas vidas só porque queríamos colecionar discos ... Além disso, um dia, enquanto Djamel estava remexendo em caixotes empoeirados de discos antigos, um escorpião subiu na mão dele! Procurar discos é uma forma de viajar e também significa perigos potenciais, mas o que preferimos é conhecer pessoas e descobrir novas culturas. (SOUSA, 2017, tradução minha)

Por mais que não seja tão fácil encontrar os discos e conseguir as licenças, especialmente no caso de compilações de vários artistas, nas quais as licenças são feitas uma a uma, a paixão pela música continua atraindo ambos para o mercado de relançamentos, por mais que hoje o selo também invista bastante em novos artistas.

Figura 17 - Julien Lebrun do selo francês Hot Casa Records



Fonte: facebook.com/146241305414481/photos/pb.100051533291584.-2207520000../597048380333769/?type=3

Figura 18 - Djamel Hammadi em suas viagens à procura de discos



Fonte: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/julien-lebrun-hot-casa-afro-soul-tropical-funk/>

4.1.8 O caminhar descontraído de Quinton Scott

O colecionador inglês Quinton Scott desenvolveu uma forte paixão pela música eletrônica durante a sua adolescência em Guildford, se juntando durante um período a grupos de *breakdance*. No entanto, sua aproximação desses grupos tinha por motivo apenas descobrir as músicas que eles estavam tocando. Ele começou a colecionar discos a sério ainda em 1983, e sua paixão pela música o levou a partir para Londres. Em Londres, ele fundou o Harmless, um subselo do Demon Music Group, no qual passou a lançar compilações de Música Eletrônica, Disco, Funk, Soul e Jazz. Após ter assistido a participação de um grupo de percussionistas senegaleses em uma festival de Jazz na França, isso fez com que ele desviasse seu olhar para a música produzida no continente africano. Assim, em 1998 ele lançou pela Harmless o disco *Africafunk: The Original Sound Of 1970s Funky Africa*, compilado pelo DJ Russ Dewbury, com faixas de artistas como Fela Kuti, Manu Dibango, Mulatu Astatke, Matata e Lafayette Afro Rock Band, o qual ajudou a pavimentar o caminho para seus trabalhos futuros.

No ano seguinte Scott fundou o seu selo Strut Records, especializado em compilações, tendo como primeiro lançamento o disco *Club Africa*, compilado novamente por Russ Dewbury e voltado para o mercado dos DJ's:

Com o Strut, começamos em 1999, numa época em que o mercado de compilações estava crescendo rapidamente. Selos como Soul Jazz e BBE já estavam funcionando e eu pude ver que os DJs estavam procurando por mais álbuns que olhassem pra trás para a história mais profunda da dance music. [...] Também vimos que o clubland estava se tornando cada vez mais interessado na música rara africana dos anos 1970 que funcionaria para pistas de dança e nosso álbum 'Nigeria 70' em 2001 foi uma das primeiras compilações a documentar a era dos anos 1970, quando os artistas nigerianos fundiam música highlife com soul e funk. Então, eu acho que nosso sucesso inicial foi uma mistura de bom timing e também ouvir DJs e clubbers com atenção. (BLUVŠTEINAS, 2020, tradução minha)

Uma importante parceria do selo que o fez se relacionar mais profundamente com a música produzida no continente africano foi o colecionador Duncan Brooker. Brooker, que havia passado um período em Nairobi nos anos 1990, trouxe para a Inglaterra uma série de discos os quais trocou e vendeu para colegas, se tornando uma prestigiada figura entre os colecionadores. A compilação *Nigeria 70 — The Definitive Story of 1970's Funky Lagos*, lançada em 2001, que contou com contribuições do produtor Kayode Samuel, do músico Laolu Akins, da produtora Sue Bowerman, do pesquisador John Armstrong, além de Duncan Brooker, foi um marco para a gravadora, atingindo grande visibilidade no mercado entre colecionadores, fãs e produtores de outros selos. Sobre o diferencial da proposta da gravadora em relação a outros selos, Quinton Scott afirma:

Selos como Sterns, Mango, e Triple Eart fizeram coisas incríveis para elevar o perfil da música africana, mas acho que a maioria de seus lançamentos eram sempre muito "polidos". Eu queria fazer a música mais funk e enérgica dos anos 70 a qual os DJs tocariam. (THOMAS, 2019, tradução minha)

Após essa compilação, a Strut, que já vinha relançando discos de artistas nigerianos, se tornou especialista em compilações da Nigéria, produzindo outros volumes da série *Nigeria 70* e compilações de outros países, cenas e artistas africanos, junto com a ajuda de vários colecionadores e arquivistas ao redor do mundo, além também da produção de novos discos de alguns desses artistas. Recapitulando sobre o papel da Strut após seu estabelecimento no mercado, Quinton Scott ponderou:

Espero que a Strut tenha feito a sua parte, mas há obviamente muitos selos incríveis hoje. Acho que nosso compilador Duncan Brooker certamente mudou todo o mercado com a sua compilação 'Afro Rock Vol. 1' e nosso primeirp volume 'Nigéria 70' por volta de 2000. Eles foram alguns dos primeiros álbuns a cavar profundamente nos arquivos africanos e comercializar a música a um público muito mais amplo do que os tradicionais compradores "mundiais" que definitivamente ajudou a inspirar a

formar outros selos. Hoje, a variedade de música africana novas e originais por aí dá água na boca - Soundway, Analog Africa, Awesome Tapes, Sublime Frequencies, Now Again, Glitterbeat, Transgressive, Luaka Bop, Voodoo Funk, Hot Casa e, claro, os papais - Stern's e World Circuit, entre muitos outros, incluindo Superfly! Todos fazendo um ótimo trabalho. É um momento incrível para compradores de discos. (BLOG SUPERFLY RECORDS, 2015, tradução minha)

Figura 19 - Quinton Scott (direita) e Duncan Brooker (esquerda) do selo Strut



Fonte: <https://daily.bandcamp.com/label-profile/strut-records-20th-anniversary-profile>

4.1.9 O senhor bongô David Buttle

O inglês David Buttle começou a colecionar discos durante a adolescência no final dos 1970 início dos anos 1980, através de álbuns de Jazz, Rock, Ska e Reggae. Quando ingressou na Universidade, ele teve de passar a trabalhar como DJ para conseguir pagar as mensalidades, o que tornou real a possibilidade de ganhar dinheiro trabalhando com música. Seu entusiasmo pelo mundo da música acabou o levando a trabalhar no selo londrino World Circuit Records, durante o ano de 1988, possibilitando que ele se integrasse no mercado da música e na área de relançamentos. Seu período nesse selo ajudou a ampliar o seu universo musical, visto que ele passou a trabalhar com artistas que iam do músico malinense Ali Farka Touré ao cantor colombiano Joe Arroyo.

Trabalhar na turnê de Joe Arroyo o fez ter um apreço pela música “latina”, fazendo com que passasse a viajar regularmente à América do Sul, a países como Venezuela e Colômbia. Percebendo uma grande abertura no mercado para a música latina em Londres, Buttle acabou abrindo uma loja de discos e selo fonográfico, a Mr. Bongo, e passou a viajar ainda mais em busca de discos, indo até Cuba e Nova York ao encontro de colecionadores e revendedores que passaram a fornecer discos difíceis de se encontrar em Londres. A loja virou então um point para os DJ's colecionadores e fãs de música que tinham interesse em Jazz, Funk, Soul, Reggae, música latina e música brasileira, o que o fez viajar cada vez mais para conseguir discos.

O selo Mr. Bongo passou a relançar um grande catálogo de música brasileira, especialmente Samba Jazz, Bossa Nova e MPB, se estabelecendo como um importante selo no mercado. Seu reconhecimento internacional ocorreu devido aos seus lançamentos de música latina, brasileira e jamaicana, se tornando referência no mercado, mas com a ampliação do mercado para os sons produzidos no continente africano, Buttle acabou lançando duas séries no selo voltadas a artistas africanos: Classic African Recordings, através da qual relançou discos de artistas como Blo, Peter King, Ebo Taylor e C.K. Mann; e a série AFRICA45, com o intuito de disponibilizar no mercado compactos de artistas como Orchestra Baobab, Alèmayèhu Eshèté, Mulatu Astatke, Rail Band, K. Frimpong e diversos outros, visando alcançar os DJ's profissionais.

Buttle também relançou posteriormente discos de outros artistas africanos, e alcançou grande visibilidade com duas compilações lançadas em 2017, uma com música do Burkina Faso, em parceria com Florent Mazzoleni, intitulada *The Original Sound Of Burkina Faso*, e outra com música dos anos 1970 do Mali, em parceria novamente com Florent Mazzoleni e também com o colecionador Vik Sohonie do selo Ostinato, intitulada *The Original Sound Of Mali*. A ideia dessa compilação surgiu cerca de dois anos antes, quando, navegando pela internet, Buttle descobriu o blog Soul Bonanza, e nele uma mixtape chamou particularmente a sua atenção: a mix *Le Monde à Change: A Tribute to Mali 1970 - 1990*²⁴, um trabalho feito em conjunto por 6 diferentes colecionadores de música do Mali, sendo eles: Philippe Noël (Canicuale Tropicale, Canadá), Adam Isbell (Racubah, Inglaterra), Gregoire de Villanova (Oriki e Diaspora Records, França), Rickard Masip (Tropical Treats, Suécia), Hidehito Morimoto (Soul Bonanza, Japão) e Vik Sohonie (Ostinato, Índia). Como afirma Buttle:

²⁴ Disponível para ouvir no perfil do *Soundcloud* da Ostinato Records:
<https://soundcloud.com/ostinatorecords/tributetomali70?si=aba61acb616241c3bec76f16cdd3a3ca>

Voltando ao início, sempre fui inspirado pela música do Mali. Há uma qualidade pesada e assustadora nisso. Eu costumava trabalhar com Ali Farka Touré quando trabalhava no World Circuit em 1988, e descobri a música do Mali nessa época. Então, nos últimos 20 ou 30 anos, tenho entrado em contato com os artistas apresentados neste álbum; Idris Soumaoro, The Rail Band e assim por diante. Esse processo me ajudou a encontrar algumas das pessoas envolvidas e comecei a licenciar coisas. Levou um longo tempo; levou cerca de três ou quatro anos para colocá-lo junto. Acho que a gênese foi quando ouvi uma mixagem no site Soul Bonanza - me juntei a esses caras porque eles sabiam mais do que eu, e comecei a contatar as pessoas no Mali a partir daí, indo direto para os artistas que ainda estavam vivos. (MCQUAID, 2017, tradução minha)

Por mais que o Mr. Bongo não tenha em seu enorme catálogo uma quantidade significativa de compilações de música africana, seus lançamentos renderam grande repercussão no mercado, e o fato de ter se estabelecido desde o final dos anos 1980 não só como selo, mas também como loja, fez com que a gravadora se tornasse uma referência para outros selos que viriam a surgir nos anos seguintes.

Figura 20 - David Buttle (à esquerda) do selo Mr. Bongo e Gareth Stephens (no fundo à direita), parceiro e responsável pelas aquisições de discos para a loja



Fonte: <https://vinylwritermusic.com/an-interview-with-david-buttle-of-mr-bongo/>

4.2 GÊNERO E DOMINÂNCIA MASCULINA NO MUNDO DO COLECIONISMO DE DISCOS: QUAIS LUGARES OCUPAM AS MULHERES COLECIONADORAS?

É interessante perceber como existe uma prática discursiva de associar o mundo do colecionismo de discos como algo unicamente ligado ao universo dos homens. Provavelmente porque nós homens somos mais barulhentos²⁵. Durante minha trajetória pessoal enquanto colecionador de discos, realmente, deparei-me com muito mais homens do que mulheres nesse meio, sendo, inclusive, um universo demasiadamente machista. Praticamente todos os donos de lojas de discos que conheci eram homens, inclusive os atendentes, mas em seu meio acabavam tendo uma ou outra mulher. Mas isso não quer dizer que as mulheres não fizessem parte desse meio. Minha mãe mesmo é um exemplo disso. Chegava a passar horas junto com meu pai em lojas de discos à procura das(os) artistas que mais gostava, à procura de discos específicos para completar sua coleção, constituída especialmente por cantoras de Jazz e Blues, ou em busca de descobrir alguma cantora “nova” que não conhecia para somar aos seus discos. Além disso, por um longo período me auxiliou diariamente a baixar discos na internet e os entregar para mim em um pendrive, visto que a conexão do lugar em que eu morava era muito limitada.

Assim como minha mãe, conheci diversas outras mulheres no mundo do colecionismo de discos. Mulheres que conheciam de música muito mais do que eu, que ainda estava aprendendo, e que me mostraram o caminho. Nas plataformas online de trocas de arquivos pude conhecer diversas colecionadoras de arquivos online dedicadas com as quais mantive amizade e fiz muitas trocas de arquivos. Porém, assim como ocorre em diversos outros espaços sociais, nós homens costumamos monopolizar os ambientes, e, assim, acabamos também manipulando a narrativa e tornando o colecionismo de músicas uma coisa de homens e para homens. Porém, as mulheres estão bem presentes nessa área, mesmo que não recebam tanta visibilidade quanto os homens. Diversos selos de música dos quais estou tratando aqui possuem mulheres em suas equipes. Porém, as atenções costumam ser dadas aos homens, que geralmente são os criadores dos selos. Todavia, o trabalho empreendido por elas é crucial para o estabelecimento e manutenção dos negócios.

O selo Soundway Records de Londres é um desses exemplos. Boa parte das entrevistas dedicadas ao selo costumam mencionar ou entrevistar o seu criador, Miles Cleret, porém, entre a equipe do selo, metade é constituída de mulheres. A colecionadora australiana

²⁵ O sentido de barulho que utilizo aqui parte do termo inglês *loud*, que pode se referir tanto a ruído sonoro como a espalhafatoso, a partir da ideia que o machismo costuma se colocar através de uma afirmação violenta.

Alice Whittington, além de atuar como gerente geral e gerente de selo da Soundway, realizando rastreamentos para que o catálogo da gravadora permaneça lançando artistas pouco conhecidos no Ocidente, atua como DJ sob o pseudônimo Norsicaa, além de apresentar dois programas de rádio. Porém, segundo Whittington, a indústria da música foi construída e conduzida por homens, e não se esperava historicamente que as mulheres exercessem carreiras ou tivessem profissões até a década de 1970, o que influenciou na quantidade de mulheres produzindo e fazendo música. E isso se espelha também no mercado de relançamentos, havendo muito menos lançamentos de músicas e discos feitos por mulheres. Como a indústria musical é historicamente dominada por homens, a tomada de decisões influencia diretamente na possibilidade de haver uma maior narrativa de mulheres. Entretanto, como afirma Whittington, isso pode mudar: "assim que você tiver mais diversidade e melhor representação proporcional nas pessoas que tomam decisões ou na própria música, você começará a ver um resultado mais equilibrado." (THE VINYL FACTORY, 2019, tradução minha).

Figura 21 - Alice Whittington do selo Soundway Records



Fonte: <https://www.stampthewax.com/2020/10/15/diggers-directory-norsicaa/>

A colecionadora Hillary Staff, que atuou no selo Light In The Attic Records pesquisando e fazendo a curadoria de compilações, além de exercer uma série de outras funções, descreve a si mesma como uma “paleontóloga da música”: “A música é como ossos de dinossauros, você tira o pó dos ossos e os coloca em um museu. Isso é o que os selos de reedição fazem, eles ajudam a colocar essas maravilhas do mundo em exibição” (THOMAS, 2021, tradução minha). Hillary atua encontrando e licenciando músicas, trabalho que às vezes envolve a função de detetive, visto que muitas vezes não é fácil encontrar os detentores dos direitos das músicas, e quando estes já são falecidos é preciso ir atrás dos herdeiros. Esse tipo de tarefa fácil é bastante complexa, e para além de encontrar os discos e descobrir as histórias por trás deles, nesse ramo de relançamentos, a parte do licenciamento costuma dar muito trabalho. Porém, nos textos e entrevistas sobre os relançamentos, esse tema só costuma aparecer quando rende uma história interessante. Caso não, seja só o trabalho cansativo, as pessoas responsáveis por essa função, geralmente mulheres, acabam permanecendo invisibilizadas.

As coleções de discos no mundo masculino costumam ser apresentadas como demonstrações públicas de poder, servindo como um capital cultural entre seus pares, por meio de disputas através de questões como exibições competitivas, domínio do campo e demonstração de conhecimento. Além disso, existem fatores sociais como a questão das diferenças de renda entre os gêneros e o fato de que homens costumam sentir menos obrigação em gastar suas rendas com a família e em suas casas (STRAW, 1997; SHUKER, 2004).

Durante essa pesquisa, acabei tendo uma dificuldade maior de identificar colecionadoras de discos as quais pudesse associar ao mundo do colecionismo em termos aproximados aos dos homens. Talvez pelas maneiras através das quais elas se relacionem com o processo de colecionar, que muitas vezes acabam se diferenciando dos homens, principalmente, pelo pouco que consegui observar, por meio dos elementos discursivos que elas apresentam e em relação aos tipos de questionamentos que os jornalistas homens costumam realizar a elas em comparação às perguntas feitas aos colecionadores homens.

Por mais que as mulheres exerçam papéis essenciais e muito ativos na indústria da música de relançamentos e estejam instituindo novas formas de comportamento dentro dessa indústria, o caminho a enfrentar ainda é árduo. Como a musicista e diretora musical cubana-argentina Eliane Correa afirma: “Tenho amigas fazendo música em Gana, Nigéria, Lagos, cidades na África Ocidental com dinheiro que estão começando a criar suas próprias

gravadoras, mas realmente em algum momento, você chegará a um teto de vidro” (WILSON, 2019).

4.3 “TIRE-ME DAQUI RÁPIDO”: QUAIS SÃO AS MÚSICAS QUE “MERECEM” SER SALVAS?

Talvez então, o que devemos questionar é: para o benefício de quem estão sendo preservados? Minha maior queixa pessoal não é que eles estão indo para a África para lançar luz sobre essas gravações "perdidas" e esquecidas a respeito dos artistas. Em vez disso, estou preocupado que eles se concentrem demais nas formas de música que se encaixem bem na história que eles, os DJs, querem contar sobre eles descobrindo a música, o que por sua vez os enriquece individualmente por meio do capital social – ou capital real. (TUCKER, 2010, tradução minha)

Através do depoimento do colecionador Boima Tucker é possível vermos duas críticas recorrentes nos processos de colecionar e relançar discos produzidos no continente africano: o papel do DJ/coleccionador que é posicionado como protagonista e salvador dessas músicas e o discurso que envolve os gêneros musicais considerados “dignos” de serem “resgatados”, questões que são constantes nas falas de muitos colecionadores, especialmente em indivíduos brancos de origem ocidental.

Diversas questões estão implicadas nesse processo de construção de acervos, sejam eles aqui visando coleções pessoais, catálogos de gravadoras ou mesmo arquivos de instituições públicas e privadas. Obviamente que esses processos de curadoria dos itens que compõem estes acervos envolvem aspectos subjetivos e pessoais, mas também de ordem mercadológica. Afinal, quando a questão são os relançamentos de discos, quando determinados álbuns e faixas são selecionados para serem relançados, estes em geral têm de estar minimamente de acordo com um mercado estabelecido que demanda esse tipo de produto, ou seja, têm de ter um público previamente disposto a adquirir estes tipos de música.

Esse mercado de consumidores, mesmo com a influência de um crescente desenvolvimento do ramo da World Music, têm um advento especial a partir da obra do músico nigeriano Fela Anikulapo Kuti, criador, junto com o baterista Tony Allen e a banda Afrika’70, do gênero musical *Afrobeat*:

A mania atual de relançamentos de funk e soul africanos começou com a morte, em 1997, do pioneiro Afrobeat e lendário músico nigeriano Fela Anikulapo Kuti. Dedicado à busca de novas alturas ainda não descobertas,

depois de prensar uma música no vinil, a banda de Kuti nunca mais a tocaria — e ele teve dezenas de sucessos. Os Tributos de reedições começaram após sua morte, e a maré não foi contida. No mínimo, aumentou: o sucesso de Kuti abriu portas para artistas menos conhecidos. (CLAYTON, 2008, tradução minha)

Assim, mesmo esse mercado não tendo sido forjado a partir de sua música, ele foi amplamente influenciado por ela. Muito dessa música que passou a ser relançada no final dos anos 1990, especialmente a partir de 1998, foi atrelado discursivamente ao *Afrobeat*, mesmo que não houvesse influência ou conexão sonora direta. Assim, qualquer música produzida no continente africano e que tivesse uma sonoridade que buscasse conectar ritmos e idiomas locais com gêneros negros estadunidenses como Funk, Soul e Rock, passaram a ser correlacionados com o *Afrobeat*.

Sob este aspecto, discos e artistas com sonoridades mais próximas ao Funk, Soul e Rock são considerados mais relevantes do que os com outros tipos de influências ou sonoridades. Alguns ritmos como o *Highlife*, que têm influências significativas do Jazz, chegam a ser considerados por colecionadores como estilos menos puros, corrompidos, vulgares e até excessivamente ocidentalizados, por mais que em praticamente todos os casos estudados por mim aqui, tenha sido a presença do elemento ocidental nessas músicas que motivou o interesse desses colecionadores e compiladores. Mesmo assim, os discos e artistas que tocam *Highlife* cheguem a ser preteridos por diversos colecionadores, como é o caso de Frank Gossner.

No filme *Take me away fast* (2011), da diretora escocesa Leigh Iacobucci, em que ela acompanha Frank Gossner em sua jornada por discos pela África Ocidental, podemos observar um pouco como funciona o processo de busca de discos pela região. As cenas do filme mostram Gossner passeando pelas ruas, encontrando possíveis vendedores, afixando cartazes com fotos dos discos que procura em postes na rua e ouvindo os discos que encontra, enquanto ele narra um pouco dos seus percursos.

Figura 22 - Cartazes com discos procurados por Frank Gossner colados em poste no Gana



Fonte: <https://oldtimeparty.wordpress.com/2014/07/04/vinyl-archaelogy/>

Em uma cena, ele vai até uma rádio local em Cotonou, Benim, anunciar que está procurando discos e leva algumas *mixtapes* para tocar no programa com os tipos de música que ele está procurando. O locutor anuncia o número de telefone dele e diz que se algum ouvinte tiver em casa aqueles discos que ele está procurando que ligue imediatamente. Quando a música começa a ser executada, o telefone de Frank toca e quando ele atende e podemos ouvir ele dizendo para a pessoa do outro lado da linha “estou procurando por Afrobeat, Jerk, Soul, coisas como isso, eu não estou atrás de Highlife, Rumba ou Cha Cha” (TAKE, 2011, tradução minha).

É interessante perceber que no quesito estético sonoro afirmado por Gossner, as músicas que têm uma influência mais marcada de estilos musicais estadunidenses geram para ele um maior interesse do que as músicas com outras influências sonoras, como as advindas de Cuba, Porto Rico, Colômbia e outros países latino-americanos. Afinal, essas músicas talvez tenham sido mais difundidas internacionalmente por proporcionarem menores barreiras aos mercados internacionais dentro e fora do continente africano, mesmo contra uma hegemonia da música estadunidense, por mais que grandes sucessos internacionais de estilos como Rumba, Salsa, Son, Guaracha e Cumbia estivessem saindo dos Estados Unidos pelas mãos e vozes dos imigrantes que formavam suas comunidades lá.

Ainda que haja um significativo interesse de colecionadores do globo por estilos como o *Highlife*, o qual teve uma produção potente em países como Nigéria e Gana, mesmo assim, a procura por discos desse estilo é menor, os preços de mercado são mais baixos e a quantidade de relançamentos muito inferior em termos de volume em comparação com outros estilos de música com influências de sonoridades estadunidenses. Essa fala dá um exemplo de qual é a visão de alguns colecionadores que partem para o continente africano em busca de discos, e que têm gerado muitas discussões, debates e polêmicas através de comunidades online, blogs e redes sociais, como demonstrarei em alguns estudos de caso mais à frente. Mas, afinal, como diversos compiladores e relançadores afirmam, o que os leva a relançar determinados estilos e artistas é o seu interesse pessoal por essas músicas, e como a formação musical da grande maioria deles é expressivamente ocidental, então acabam sendo os discos que têm algum tipo de sonoridade ocidental os que vão interessar mais a eles.

Dentro do panorama do colecionismo de discos uma das questões que é muito importante para diversos colecionadores é ter acesso a raridades, possuir discos que outros não possuem, conhecer artistas e selos que outros não conheçam, o que confere ao colecionador um status de autoridade. Ou seja, o caráter da “descoberta” é em grande parte o que move esse campo. Por mais que vários colecionadores afirmem nos últimos tempos não se sentirem confortáveis com o termo “descoberta”, ainda assim muitos de seus discursos estão atrelados a esse elemento. Inclusive o fator da “descoberta” é o que rende mais matérias na imprensa. Muitas das matérias, entrevistas e resenhas publicadas pela imprensa nos últimos anos sempre contêm o termo citado acima, seja em seus títulos e subtítulos ou então várias vezes durante o texto. Essas matérias sempre contêm as expressões “achar”, “descobrir”, “localizar”, seja referente a “descobrir” artistas que supostamente as pessoas não conheciam, seja “achar” discos raros ou algum estoque, ou “localizar” um músico ou produtor em busca de licenciar as músicas e registrar suas histórias. Porém, como eu já disse, os selos e indivíduos são diversos, e não existe um projeto de memória comum a todos.

Para muitos desses colecionadores a exclusividade é um fator crucial, afinal, quando eles realizam compilações de músicos, estilos ou regiões mais conhecidos, correm o risco de que algumas faixas de seus interesses já tenham sido licenciadas, e isso muitas vezes pode gerar muitos problemas. Assim, o jeito é tentar “descobrir” algo que os outros não “descobriram” ainda. Desse modo, os colecionadores têm de conhecer os outros colecionadores e selos, saber o que já foi lançado no mercado, em quais regiões os outros estão “caçando” discos e saber com quais músicos, produtores e sonoridades eles estão trabalhando.

Além disso, em alguns casos, eles lidam com problemas não apenas de não localizar os artistas, mas, mesmo sendo localizados, eles não querem relançar suas obras, pois elas representam momentos históricos de suas vidas os quais podem não ter mais significados importantes para eles. E isso acaba inclusive gerando incompreensão por parte de muitos compiladores. Um exemplo disso ocorreu com o caso do músico e produtor nigeriano William Onyeabor. Onyeabor, originário da cidade de Enugu, foi um compositor de muito sucesso nos anos 1970 e 1980 na Nigéria e um empresário dono de um estúdio de gravação e responsável por lançar seus próprios discos, que nos anos 1980 se tornou um cristão renascido, deixando para trás o mundo da música. No ano de 2001 a gravadora inglesa Strut lançou uma coletânea intitulada *Nigeria 70: The Definitive Story of 1970s Funky Lagos*, compilada por Duncan Brooker e Quinton Scott, que, entre diversos artistas nigerianos como Fela Kuti, Orlando Julius, Victor Uwaifo, Peter King e Sunny Ade, continha uma faixa licenciada de Onyeabor.

Figura 23 - Quinton Scott e Duncan Brooker da Strut Records



Fonte: <https://daily.bandcamp.com/label-profile/strut-records-20th-anniversary-profile>

A gravadora estadunidense Luaka Bop, que também estava há algum tempo montando uma compilação de funk africano para a sua série *World Psychedelic Classics*, acabou lançando a mesma faixa um tempo depois no disco *World Psychedelic Classics 3: Love's A Real Thing (The Funky Fuzzy Sounds Of West Africa)*. Algum tempo depois, segundo Yale Evelev, um dos responsáveis pelo selo, Uchenna Ikonne o procurou, dizendo que estava indo para Enugu e que ia tentar contactar Onyeabor para licenciar suas músicas pela Luaka Bop (EVELEV; WELLES-NYSTROM, 2013). Ikonne teve dificuldades e só conseguiu o

licenciamento das faixas três anos depois, e quando Yale entrou em contato com Onyeabor para agradecer e dizer que tinha contratado uma pessoa para conversar com ele sobre sua vida e música para escrever o texto do disco, Onyeabor disse que não queria falar sobre isso, apenas sobre Jesus. Depois de muitas tentativas e constantes negativas de Onyeabor em contar sua história, a coletânea acabou sendo lançada em 2013 sob o título *Who Is William Onyeabor?* (Quem é William Onyeabor?), deixando mais dúvidas em aberto do que apresentando informações, visto que Onyeabor se tornou um recluso.

Figura 24 - Capa do disco *Who Is William Onyeabor?* da Luaka Bop



Fonte: <https://luakabop.com/photobio/williamonyeabor/who-is-william-onyeabor>

Figura 25 –Yale Evelev e sua coleção de discos



Fonte: <https://dustandgrooves.com/yale-evelev-new-york-ny/>

No ano seguinte foi lançado um documentário contando essa busca por informações sobre Onyeabor intitulado *Fantastic Man: A Film About William Onyeabor*, dirigido por Jake Sumner, no qual a aura de mistério dá um tom de maior curiosidade ainda à história do músico, apresentando-o como uma grande incógnita. Esse tipo de narrativa, principalmente tornada possível pela aparente ausência de informações, mesmo Onyeabor tendo sido uma figura pública conhecida, acaba também se encaixando na narrativa do explorador, e na perspectiva dessas produções musicais como um grande mistério, o que acaba contribuindo para uma visão exotizante das músicas produzidas historicamente no continente africano, visto que na história mais ampliada, Onyeabor é visto não como um cidadão nigeriano originário de Enugu, mas como um “africano”, esse indivíduo abstrato sem uma história definida que os poderes ocidentais moldaram segundo seus próprios Projetos de Memória.

Essa uniformização desses sons e indivíduos de origem africana pode ser vista em diversas compilações, matérias de revistas e sites especializados até, principalmente, o final da década de 2000, porém, depois disso, com a ampliação de selos e críticos mais especializados e à medida que fãs e pesquisadores têm tido acesso a informações que cada vez mais se amplificam e se aperfeiçoam, essas questões passaram a gerar muito mais debates.

4.4 COLECIONANDO OU COLONIZANDO? CONTROVÉRSIAS ACERCA DA "NARRATIVA DO EXPLORADOR"

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 quanto a BBE estavam lançando em compilações naquele mês de abril.

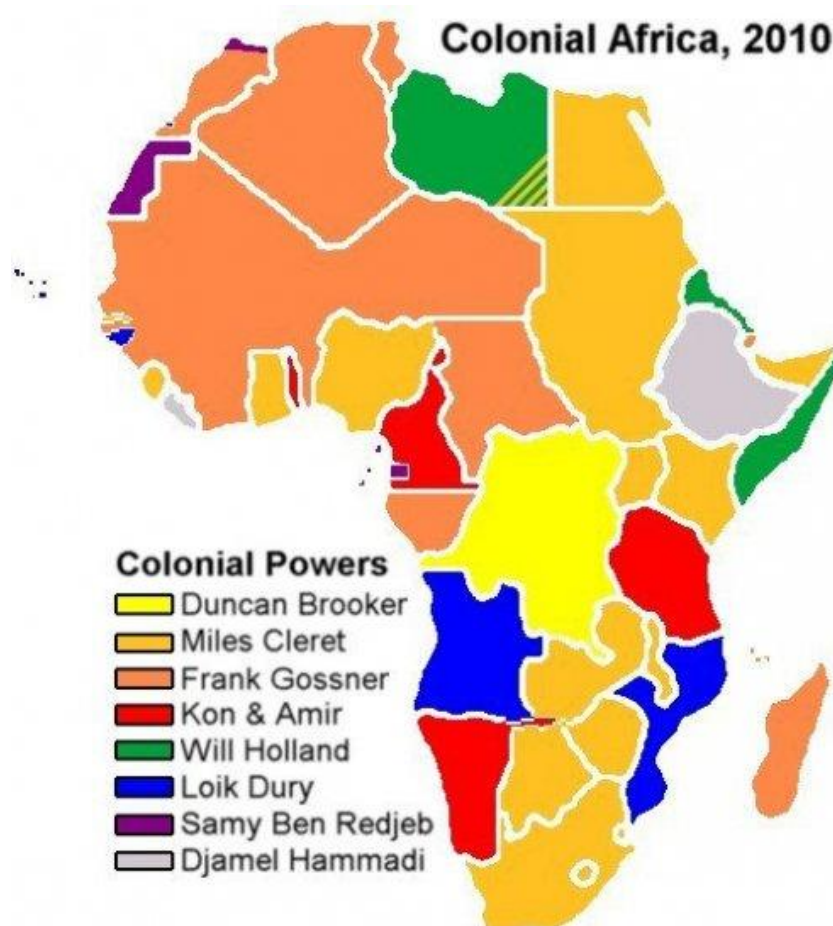
Na discussão, Gossner trazia um apanhado das comunicações por email entre ele e a gravadora referente ao licenciamento da faixa, nas quais ele se afirmava como verdadeiro detentor dos direitos autorais, tendo adquirido estes através do Rev. Tony Essien, co-autor e produtor da composição. A BBE, no entanto, afirmava através de sua assessoria ser a real detentora do licenciamento, tendo-os obtido através 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 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 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 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 poderia trazer para eles do que com a música em si, ou mesmo com o resultado 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 indivíduos apontados no mapa estava o próprio Frank Gossner, autor inicial da polêmica.

Figura 26 - Mapa Colonial Africa, 2010, por Jonathan Reynaldo Bailey



Fonte: <http://community.soulstrut.com/discussion/56105/bbe-british-bootlegging-enterprises/p5>

Os outros colecionadores²⁶ mencionados foram: 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

²⁶ 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 tem conhecimento da inserção de mulheres.

vários outros colecionadores e gravadoras de grande repercussão no mercado internacional não são apontados, inclusive a lista não conta com 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 o seu ingresso 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 “A partilha do vinil”²⁷ o DJ serra-leonês/estadunidense Boima Tucker, também conhecido como Chief Boima, tece algumas críticas ao que ele diz que é uma corrida desenfreada na busca de vinis africanos por colecionadores ocidentais. Para Tucker, a visão ocidental prevalece na concepção que esses indivíduos estabelecem do que é música africana. Ele diz que “a tendência de catalogação tende a ser colonial” (TUCKER, 2010, tradução minha), uma menção ao tipo de música que seria escolhida pelos colecionadores e empresários, a partir de uma tendência de catalogação que segue um modelo arquivístico de referências colonialistas. 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 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. (TUCKER, 2010, tradução minha)

²⁷ Do original em inglês: *The scramble for vinyl*.

Figura 27 - Chief Boima Tucker (direita) com o músico serra-leonês Sorie Kondi (esquerda). Foto de divulgação do seu projeto Kondi Band



Fonte: <https://www.rimasebatidas.pt/strut-records-edita-novo-album-dos-kondi-band-em-setembro/>

Mais à frente ele aponta aspectos positivos sobre o “resgate” dessas músicas por esses colecionadores, afirmando que muito desse material estava se perdendo e voltou 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 quais 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. (TUCKER, 2010, tradução minha)

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 acerca do 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, no seu intuito de problematizar a busca por vinis no continente africano, acabou tendo sua discussão ampliada através da área de 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 envolvidas nesses processos com o projeto colonialista da partilha da África pelos europeus iniciado no final do século XIX, ao mesmo tempo que outros colecionadores apoiaram o ponto de vista de Tucker, como reforça o leitor Andre W. nos comentários ao final da matéria:

Você tocou num ponto realmente interessante de como as escolhas preconcebidas dos diggers resultam em um tipo específico de música. Ainda estou deslumbrado com a quantidade de música africana que ainda está adormecida. Embora haja foco em gêneros específicos (Afrobeat como você mencionou, eu provavelmente adicionaria Kuduro, e a cena ampla e enormemente indefinida de "World Music" — dominada principalmente pela África Ocidental), muitas outras músicas parecem ser frequentemente ignoradas. (TUCKER, 2010, tradução minha)

Outro leitor, identificado como Chris KTRU também apoia as críticas ressaltando a questão de que uma parte significativa dos relançamentos percorrem um mesmo padrão de segmento musical:

Como alguém que têm escutado e colecionado música africana desde o início dos anos 80, também considero o avivamento do Afro-Funk como uma benção mista. Estou cansado da ênfase no funk na última década, parece que todos os álbuns da África Ocidental que poderiam remotamente submeter ao termo funk foram reeditados. (TUCKER, 2010, tradução minha)

Ao mesmo tempo em que Chris KTRU afirma em seguida que mesmo assim continua adquirindo relançamentos de qualidade nesse segmento, é constante a menção em matérias, fóruns e comentários em redes sociais de colecionadores e fãs de música que acham que o mercado está saturado de discos com a mesma temática e que é necessário diversificar mais com outras sonoridades às quais eles não têm acesso, afinal, eles sabem que a produção musical do continente não se resume ao *Afro-Funk* das décadas de 1960 e 1970, questão que é rebatida por Frank Gossner:

Você está ciente de que uma declaração como “todo álbum da África Ocidental que pode remotamente apoiar o termo funk foi relançado” mostra o quão pouco vocês sabem? Eu poderia tocar um set contínuo por duas noites seguidas todo com funk da África Ocidental não relançado. (TUCKER, 2010, tradução minha)

Em seguida, Samy Ben Redjeb também contesta:

Meus dois primeiros lançamentos foram compilações de grupos zimbábueanos que nada tinham a ver com afro-beat ou funk. [...] O que também é enganoso aqui é pensar que todo lançamento africano hoje em dia tem a ver com o afro-funk. [...] 95% da música africana lançada e vendida é música de base tradicional. O mercado está cheio disso, é apenas uma

questão de quanto você quer (provavelmente não o suficiente). (TUCKER, 2010, tradução minha)

Chris KTRU também entrou em defesa de vários dos indivíduos citados na matéria, 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 Ben 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” (TUCKER, 2010, tradução minha).

Mais à frente, outro leitor, Willis, discorre sobre o que ele afirma ser uma ação predatória que esse tipo de reavivamento das músicas produzidas em um determinado período histórico do passado podem estar provocando em relação às produções contemporâneas feitas no continente:

[...] o foco da indústria da música e um público global deve ser o de capacitar e inspirar os artistas a contarem suas próprias histórias. Se as reedições dos anos 70 puderem abrir uma porta para esse tipo de movimento e para uma apreciação das músicas africanas vivas, essas compilações terão servido a um grande propósito. Mas se continuarmos fetichizando o passado psicodélico africano às custas de um relacionamento mais maduro e matizado com o presente (e outras eras), poderemos acabar presos em Graceland²⁸ (ou em algum blog). (TUCKER, 2010, tradução minha)

Willis em seu comentário tece uma crítica à musealização das produções musicais africanas através de uma exaltação de salvaguarda do passado às custas de uma cena musical crescente e pulsante, ainda viva, que acaba sendo relegada. É uma crítica muito recorrente quando lidamos com o universo da chamada World Music, assim como foi no caso dos músicos e selos cubanos que teciam críticas muito similares referentes ao fenômeno do disco *Buena Vista Social Club* e seus impactos nas produções artísticas feitas por músicos jovens na

²⁸ Graceland é o nome da mansão que pertenceu ao cantor estadunidense Elvis Presley e que atualmente abriga um museu em sua homenagem, além de ser também o título de um disco do cantor estadunidense Paul Simon, lançado em 1986 e gravado em Johannesburgo com um grupo de músicos sul-africanos, constantemente referenciado quando o assunto é o surgimento no mercado do gênero World Music.

ilha. Aquele processo se deveu à presença de olhares estrangeiros sobre produções que estavam distantes de seus contextos culturais, assim como têm ocorrido com os relançamentos de músicas africanas, segundo os jornalistas Morgan Greenstreet e Alejandro Van Zandt-Escobar:

A maioria das gravadoras que reeditam música africana são baseadas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos, e a maioria é dirigida por pessoas sem ascendência africana ou conexão cultural com a música. De fato, o mercado para essa música está quase exclusivamente fora do continente africano. (AFRO POP WORLDWIDE PODCAST, 2020, tradução minha)

Devido à questão de que uma parcela significativa dos colecionadores que possuem selos de música serem homens, brancos e europeus ou estadunidenses, tornaram-se recorrentes as críticas de apropriação cultural e de que esses colecionadores estão tirando proveito de uma situação colonialista causada por seus próprios países. Assim, foi possível perceber um movimento duplo a partir disso: um constante questionamento por parte da imprensa acerca dessas denúncias de exploração a partir da visão colonial e um maior cuidado dos colecionadores em divincarem-se desse tipo de atitude, ao menos na esfera discursiva. E uma das formas nas quais isso mais se manifesta é através dos elementos da “narrativa do explorador” (AALTONEN, 2016), especialmente através da ideologia da “descoberta” dessas músicas, que, como já vimos, funciona como um princípio instituidor para vários dos Projetos de Memória os quais estou analisando aqui. Assim, diversos colecionadores tiveram a preocupação e o cuidado de tentarem se disvincular dessa ideologia, como afirma Jannis Stürtz:

Uma das coisas que alguém rapidamente me apontou, e que parei de usar, foi a palavra ‘descobrir’, porque não é uma música que não estava lá antes de eu começar. Especialmente quando você vem do Ocidente e está lidando com bens culturais da região, acho que “descobrir” é um termo historicamente complicado. (EMBLEY, 2018, tradução minha)

Sendo Stürtz um homem branco alemão que colecciona e relança músicas do norte da África, ele costuma ser indagado sobre essa questão, e sobre o modo como ele lida com isso, se preocupando em não reproduzir os padrões históricos de exploração colonial, além dos elementos de representação imagéticos e discursivos, por isso sua preocupação em não utilizar o termo “descobrir”: “Essa música já existia antes de eu ouvi-la, tem uma conotação de um homem branco colocando-a no mapa” (PETRIDIS, 2021). Outro colecionador, o qual já foi associado práticas colonialistas diversas vezes, o também alemão Frank Gossner, similarmemente também demonstrou preocupação com o uso do termo “descoberta”:

Sempre estremeço um pouco quando ouço ou uso a palavra “descoberta” neste contexto. Essas “descobertas” são apenas descobertas para nós, que

ignoramos completamente toda a cultura africana por décadas. (WORLD TREASURES MUSIC, 2015, tradução minha)

A questão da autocrítica e da desassociação ao elemento colonial são muito importantes, afinal, esses indivíduos possuem acervos muito significativos de discos do continente africano, e os empreendimentos dos quais fazem parte costumam proporcionar grande visibilidade para essas músicas, além de serem responsáveis por promover conteúdos sobre o continente africano que vão auxiliar a formar todo um imaginário de uma parcela da sociedade que consome esses discos, e que geralmente é constituída por indivíduos de formação universitária, que podem ou não pesquisar esses temas. Assim, é importante que suas práticas discursivas, e também a efetivação de seus discursos na prática, estejam alinhados a formas contemporâneas de lidar com essas memórias, as quais promovam um maior engajamento desses mediadores em busca de promover um maior protagonismo aos indivíduos pertencentes a essas culturas e suas formas de concepção de mundo.

Porém, infelizmente esse processo é longo, e nem todos ainda conseguem refletir significativamente sobre isso ou dispõem de sensibilidade para desenvolver um olhar mais apurado e ideologicamente consciente. Assim, é comum encontrar depoimentos de colecionadores que ao trabalharem esses temas, e mesmo serem abordados sobre essas questões, conseguiram refletir criticamente sobre isso, como podemos perceber na fala do colecionador estadunidense Tim Putnam, fundador do selo Partisan Records, ao ser questionado em uma entrevista em 2013 sobre essas questões:

Addis Rumble: A tendência de DJs, diggers e selos do "Ocidente" viajarem para a África para (re)descobrir antigas jóias em vinil começou a receber algumas críticas por ser "neo-colonial" ao focar principalmente em artistas dentro do funk ou rock que se encaixam bem na história musical exótica esperada da África e ignorado a música mais tradicional. Este é um ponto de vista justo na sua opinião?

Tim Putnam: Não acho que seja um ponto de vista justo. Pelo que sabemos, originalmente somos todos africanos, assim como todas as nossas músicas. Isso acabou evoluindo nas últimas dezenas de milhares de anos, fragmentando-se e transformando-se constantemente no que é hoje. As pessoas perderam a perspectiva sobre o que é ser humano e como todos nos relacionamos. O neocolonialismo simplesmente não se aplica a encontrar músicas relevantes e compartilhá-las com outras pessoas. (ADDIS RUMBLE, 2013, tradução minha)

A resposta de Putnam está envolvida por uma perspectiva humanista, na qual ele promove o apagamento do elemento racial ao considerar todas as pessoas como advindas de uma mesma origem, afirmando que, portanto, seríamos todos iguais. Esse tipo de resposta invisibiliza questões racistas e xenofóbicas historicamente perpetradas por indivíduos brancos

vindos do ocidente e que continuam tirando proveito dessas culturas para ganho próprio, disfarçadas através de um pretenso projeto de “salvaguarda” dessas culturas.

Putnam foi o responsável por relançar a discografia do músico Fela Kuti nos Estados Unidos, em uma parceria entre o seu selo Partisan e o Knitting Factory Records. E aí o que me intriga é que Fela Kuti era um músico muito conhecido por suas ideologias políticas, especialmente através do seu pensamento contra o colonialismo, as instituições ocidentais e o que estas causaram nas estruturas políticas do continente africano, o que perpassa toda a sua produção, além de ter um significativo discurso de pertencimento étnico e racial envolvendo algumas de suas obras. Assim, para alguém envolvido com um projeto de relançar toda a discografia de um artista desse tipo, espera-se que, caso ele tenha um interesse pessoal por sua obra ou um mínimo de conhecimento sobre ela, ele, ao menos, consiga estabelecer um questionamento crítico sobre essas questões. Não sendo possível isso, para mim, configura-se como um oportunismo mercadológico. Por isso acho importante compreender quem são as pessoas por trás dos empreendimentos, para entender que tipos de Projetos de Memória estão envolvidos em suas iniciativas.

Tentar invisibilizar essas questões ao invés de lidar com elas, através de um esvaziamento da discussão, é uma atitude desonesta, e acaba reforçando ao menos discursivamente as relações colonialistas empreendidas historicamente. Porém, apresentando uma característica diferencial contemporânea: nós não somos mais diferentes deles, agora somos iguais, e por isso não devemos praticar tipo algum de reparação. E visto que estamos partindo de um ponto de igualdade, isso quer dizer que qualquer maneira que lidarmos com eles a partir dos padrões ocidentais será uma maneira justa. Isso é uma forma de tentar se isentar de qualquer responsabilidade.

É um processo delicado, que envolve prestar atenção e entender que se está lidando com questões sensíveis, afinal, muitos desses músicos já foram lesados por acordos injustos ou mesmo rejeitados pela indústria ocidental, além de que o que está sendo negociado ali geralmente é para eles mais do que um produto, são suas histórias, culturas e identidades, e é importante que os donos de selos que querem licenciar essas obras levem essas questões em consideração, assim como afirma Quinton Scott:

Como um menino branco de óculos que vai a Lagos para licenciar essa música e lançá-la no oeste — há uma armadilha colonial que você pode passar por cima. Eu acho que é apenas fazer da maneira certa; sobre ter certeza de que os artistas são representados corretamente e lidar com eles seriamente no lado comercial das coisas e não bagunçar com eles (CLARKE, 2015, tradução minha).

4.5 CAÇANDO E RELANÇANDO OS “TESOUROS PERDIDOS DE ÁFRICA”

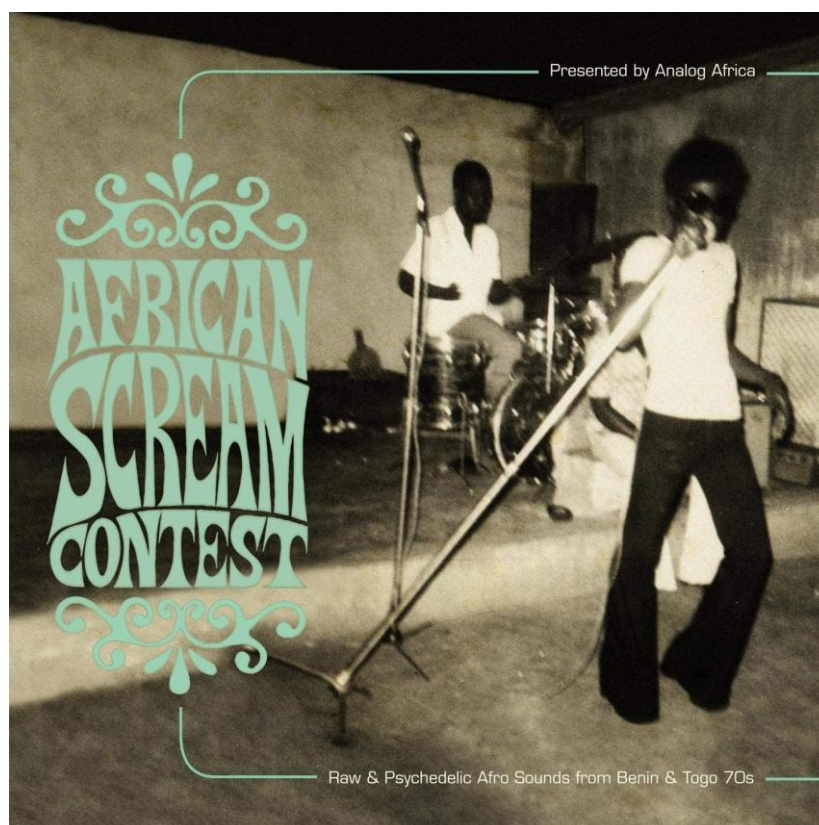
Em contraposição ao movimento de World Music existente nos anos 1980 que era baseado na apropriação de ritmos locais por autores ocidentais e em trabalhos em “cooperação” com esses artistas, esse processo de redistribuição no ocidente de discos pré-existent é chamado por David Novak (2011) de “World Music 2.0”. Porém, é evidente a diferença existente entre os vários empreendimentos que exercem esse tipo de atividade no processo de construção de narrativas. Alguns selos chegam a lançar discos sem qualquer tipo de informação, às vezes nem mesmo a identificação do nome dos artistas ou das faixas que compõem esses discos. As capas desses discos contêm imagens aparentemente aleatórias e sem relação alguma com a música presente ali, a não ser de ordem largamente cultural, como uma imagem de um grupo étnico utilizando trajes tradicionais, uma escultura existente em um templo local ou a foto de um objeto retirada de uma coleção etnográfica. Além de que seus títulos representam construções excessivamente exóticas e ressaltam o caráter “obscuro” das canções presentes ali.

Esses projetos também são responsáveis pela construção de narrativas, mas geralmente estas são feitas através de informações de caráter exótico e da existência de muitas lacunas, atuando como um gabinete de curiosidades. São empreendedores que se baseiam na perspectiva dos etnógrafos de preservação das músicas, mas sem levarem em consideração uma questão essencial presente no trabalho destes: as notas de campo que acompanham as gravações (NOVAK, 2011). E tendo sido muito constante esse tipo de atitude por parte de gravadoras durante a década de 1990 e a primeira década dos anos 2000, um grupo significativo de fãs e também de colecionadores começou a criticar esses empreendimentos nos últimos anos, ficando atentos para questões como a qualidade sonora dos relançamentos, os projetos gráficos, a veracidade das informações apresentadas e mesmo se os lançamentos haviam sido autorizados pelos detentores dos direitos autorais daquelas obras, devido a uma grande onda de pirataria que envolveu os relançamentos de discos de música africana.

Uma discussão sobre essas questões envolveu o selo Analog Africa e o seu fundador, o colecionador de discos tunisiano Samy Ben Redjeb. Redjeb vinha reunindo há alguns anos discos adquiridos por ele em viagens ao longo do continente africano e em 2008 resolveu lançar uma compilação com artistas da década de 1970 do Benim e Togo, da qual a grande maioria destes não se encontravam mais na ativa no meio musical sendo largamente

ignorados²⁹ pela indústria fonográfica fora de África. Esse era o terceiro lançamento do seu selo e mobilizou um enorme trabalho de pesquisa e seleção, com um encarte acompanhando o disco com 44 páginas de textos, informações e fotografias envolvendo os diversos artistas, os contextos políticos e sociais dos países quando as músicas foram produzidas e o processo apreendido por ele para chegar até esses discos. Ele batizou a obra: *African Scream Contest* — Raw & Psychedelic Afro Sounds From Benin & Togo 1970's³⁰, título o qual acabou rendendo uma discussão no fórum *Soul Strut* entre diversos colecionadores de discos africanos.

Figura 28 - Capa do disco *African Scream Contest*



Fonte: <https://analogafrica.bandcamp.com/album/african-scream-contest-raw-psychedelic-afro-sounds-from-benin-togo-70s>

²⁹ Exceto o grupo Orchestre Poly-Rythmo, que nunca deixou de tocar e que nos últimos cinco anos havia visto o lançamento de duas coletâneas no mercado fonográfico dedicadas à sua produção discográfica: *Reminiscin' in Tempo* (2003), pela série African Dancefloor Classics, do selo alemão Popular African Music e *The Kings of Benin Urban Groove 1972-80* (2004), pelo selo inglês Soundway Records, além de terem ainda produzido um disco novo *Nouvelle Formule* (2007), pelo selo francês I.A.C.P, do Institute for Artistical and Cultural Perception.

³⁰ Concurso Africano de Gritos — Sons Afro Brutos e Psicodélicos do Benim e Togo dos anos 1970 (tradução minha).

Figura 29 - Samy Ben Redjeb do Analog Africa



Fonte: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/page/7/>

Em uma postagem em que um usuário anunciava à comunidade a sua recente descoberta sobre o lançamento da compilação, outros usuários acabaram aproveitando o espaço para lançarem críticas sobre a escolha do título do disco. Alguns acusaram o título como de “mau gosto”, “suspeito” e mesmo de “levemente ofensivo”, e quando a discussão parecia que iria ser ampliada, com usuários apresentando argumentações a fim de tentar entender ou mesmo apenas criticar a escolha de tal título, Samy Ben Redjeb foi avisado da querela e entrou no debate, apresentando o argumento sobre a história que o levou à escolha do título:

O título está diretamente conectado à faixa "Gbeti Madjro". Melome Clement (Diretor de Orquestra da Poly-Rythmo e grande fã de James Brown — assim como muitos na África Ocidental) a compôs e pediu a Lohento Eskill (vocalista principal da Poly-Rythmo) que gritasse entre a letra durante a gravação, e ele fez exatamente isso.

Essa música se tornou uma das músicas mais bem-sucedidas do Benim (por várias razões) e, como consequência, muitas bandas naquele país começaram a gritar em suas gravações, Melome explicou que as bandas começaram a

competir durante os festivais sobre quem gritaria melhor durante shows ao vivo. Foi assim que tive a ideia do título.
[...] você tem que entender o título literalmente... e talvez com um pouco de humor mais do que qualquer coisa. (REDJEB, 2008b, tradução minha)

Mesmo não tendo conhecimento sobre o conteúdo do disco, para tentar entender a lógica utilizada para compor o título, alguns usuários aproveitaram a chance para realizar críticas. Apenas com a intervenção da explicação do próprio Samy e com o apoio de Frank Gossner foi que a discussão chegou ao fim:

Eu tive as mesmas ideias sobre o título ser um pouco infeliz, mas, como Samy explicou, tem um contexto válido. Pelo conteúdo musical apenas e ainda mais pelo fato que esse é um lançamento legítimo, com os artistas recebendo uma compensação bem razoável, todo mundo devia comprar uma cópia desse disco! (GOSSNER, 2008, tradução minha)

Como a rede de colecionadores se estende por diversos continentes, os ambientes de interação online como redes sociais, blogs e fóruns são uns dos espaços em que estes costumam interagir mais regularmente. Inclusive porque a grande maioria deles se utiliza desses espaços para divulgarem seus projetos e manterem contato com possíveis parceiros e com o público consumidor. Assim, em meio às suas viagens para procurarem discos, das turnês discotecando e divulgando seus relançamentos e compilações, ou mesmo quando estão em casa organizando seus materiais ou descansando, a internet é uma ferramenta essencial em sua comunicação e uma constante em seus cotidianos. Além disso, é o espaço em que eles também costumam expressar suas opiniões e dialogar. Afinal, mesmo a internet sendo composta por mecanismos os quais até certa medida são controlados por grandes corporações e utilizados como ferramentas de vigilância (ZUBOFF, 2019), ainda assim ela tem sido amplamente utilizada como ferramenta de resistência ao sistema e de disseminação de contranarrativas (EVERETT, 2009; NELSON, 2002).

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 “Descobrimos a herança musical perdida do Sudão³¹” sobre uma compilação de música sudanesa que estava lançando. Um pouco depois dele publicar a postagem, um outro colecionador, o estadunidense Brian Shimkovitz, fundador do blog e selo *Awesome Tapes From Africa*, escreveu nos comentários:

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.

³¹ Uncovering Sudan's lost music heritage. *BBC*, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p06kv46c>. Acesso em: 11 set. 2018.

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. (SOHONIE; SHIMKOVITZ, 2018, tradução minha)

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, inclusive, com ele, 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 cassete expostas na parede:

Figura 30 - 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



Fonte: <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 ao conteúdo do texto. 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 sua comercialização, misturado com outros itens que não têm relação alguma, 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 de alguns 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.

Por mais que alguns colecionadores com o tempo venham tentando mudar essas perspectivas, como já aponte, infelizmente os tipos de construções históricas que o Ocidente moldou e que alguns deles auxiliaram a reafirmar ainda têm se mantido com muita intensidade, especialmente através das imagens que perduraram na indústria a partir da década de 1980 até o início dos anos 2000. Os discursos e imagens coloniais foram amplamente reforçados por muitos colecionadores, mesmo quando tentavam criticá-lo e construir uma visão contrária.

Frank Gossner é um dos que teve por muito tempo diversas representações controversas conectadas a ele. Primeiro, pela questão das narrativas apresentadas por ele da dificuldade em encontrar discos; que eles não estavam sendo preservados e que era necessário chegar a eles logo antes que sumissem. Esse tipo de narrativa empregada por ele fez o jornalista Sulaiman Philip afirmar que ele estaria encarregado de uma “missão divina”:

Frank Gossner podia ver a quilômetros. [...] O DJ alemão e seu amigo Landry estavam, para citar Elwood Blues, em uma missão de Deus. Viajando pela África central, Gossner estava em busca de discos raros de blues africanos, disco, Afrobeat e funk dos anos 60 e 70: vinil que tinha sido jogado em depósitos mofados para apodrecer, grooves que tinham feito um continente dançar e que haviam sido esquecidos pelos fãs e, em alguns casos, até mesmo pelos músicos que os criaram. (PHILIP, 2014, tradução minha)

Esses tipos de narrativas perpetuadas pela imprensa auxiliaram por muito tempo a reforçar os estereótipos de que essas músicas estariam sendo esquecidas e que os

coleccionadores ocidentais estavam ali não para “espoliar” os discos, mas sim para “salvá-los”. Porém, as imagens associadas a estes textos nos possibilitam outros tipos de leitura. Em uma fotografia de divulgação do trabalho de Gossner, provavelmente a mais utilizada em entrevistas e matérias com ele, mostrando o colecionador sentado sobre uma enorme pilha de discos que desmorona para fora da porta de um armazém antigo. O local tem um aspecto de abandono e na foto é possível ver vários discos ainda amontoados dentro do armazém além da grande quantidade de discos no chão. A posição de Gossner tranquilamente sentado em cima da pilha de discos aparenta, para mim, uma releitura das imagens coloniais de soldados britânicos após saquearem o Palácio do Benim em 1897, posando sentados em cima dos espólios de guerra³², os quais até hoje encontram-se em museus europeus.

Figura 31 - Frank Gossner sentado em uma pilha de discos



Fonte: <https://hyponik.com/features/voodoo-funk-na-exotic-creature-in-west-africa/>

Em uma outra foto de divulgação na imprensa, Gossner aparece em um quintal, sentado em uma espreguiçadeira, com uma bebida na mão, um cachorro aos seus pés, um notebook do seu lado esquerdo, e no lado direito uma mesa com um toca-discos portátil em

³² Fotografia disponível em: <https://guardian.ng/life/british-lending-benin-artifacts-to-nigeria/attachment/objects-from-the-benin-punative-raid-1897-photo-credit-quartz/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

cima, um rifle apoiado, e alguns discos no chão. Uma parte dos materiais apresentados na foto são equipamentos utilizados por ele enquanto está viajando à procura de discos, o que justificaria a sua apresentação na foto, visto que fazem parte do seu trabalho de *digger*. Porém, a presença do cachorro e do rifle na imagem, assemelham-se mais às fotos tiradas por caçadores europeus após realizarem safáris pelo continente africano, expondo os seus equipamentos, armas e suas “caças” em pose para foto. Por mais que a presença do cachorro na foto possa não ser proposital, mas a escolha do rifle para integrar a imagem é, o que, para mim, expressa que a associação relacionada na imagem foi feita de modo consciente.

Figura 32 - Foto do colecionador Frank Gossner divulgada na revista Morgenbladet



Fonte: <https://afro7.net/wp-content/uploads/media/morgenbladet17.06.11.pdf>

Em uma matéria da revista alemã Morgenbladet, escrita por Marius Lien e intitulada “África está sendo esvaziada de vinil”, aparece essa foto de Gossner com a seguinte legenda: “Salvador? Diz-se que o alemão Frank Gossner esvaziou grande parte dos discos do Nordeste da África. Alguns acreditam que ele é um bandido e ladrão de túmulos, ele mesmo se vê como um trabalhador cultural” (LIEN, 2011. p. 28). Percebe-se que as críticas são constantes e que essas reproduções imagéticas com referenciais colonialistas não costumam passar despercebidas por outras pessoas interessadas nessas músicas.

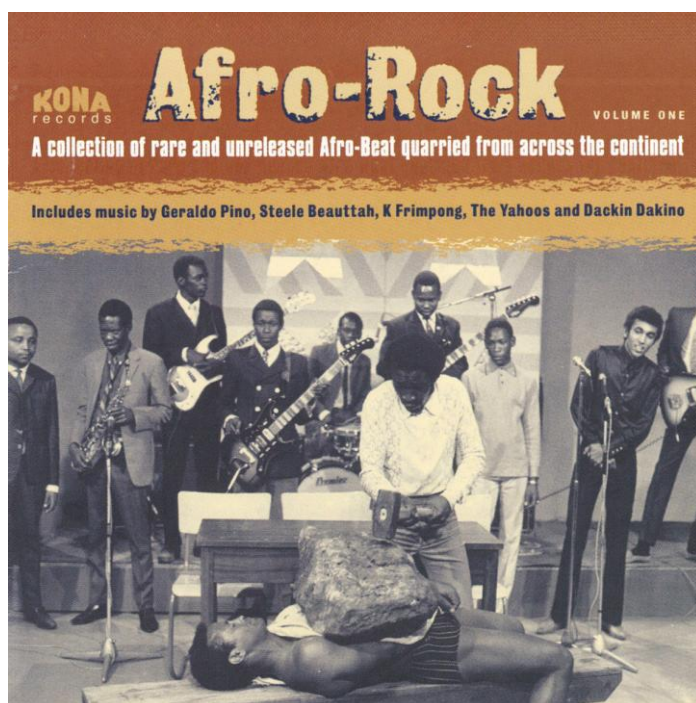
Assim, por mais que alguns desses colecionadores venham tentando, após alguns anos, modificar esses imaginários, o poder contido neles e os estragos já feitos têm demandado um

trabalho ainda maior para tentar reverter esse cenário de espoliações coloniais que permanece relacionado aos colecionadores ocidentais de discos do continente africano.

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 continente³³”. 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 africano³⁴”, 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 quarto e, quando saí, peguei alguns dos discos comigo. Eu não acho que alguém sentiu falta deles. (BROOKER, 2001, tradução minha)

Figura 33 - Capa do disco *Afro-Rock Vol. 1*, do selo Kona Records



Fonte: <https://strut.bandcamp.com/album/afro-rock-vol-1>

³³ Traduzido por mim do original: *A collection of rare and unreleased Afro-Beat quarried from across the continent.*

³⁴ Traduzido por mim do original: *The man Who saved African funk.*

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”. Essas imagens construídas por ele acabaram sendo amplamente reforçadas pela imprensa da época, que ao invés de ressaltarem a música que estava sendo relançada e a importância desses artistas, insistia em afirmar um protagonismo do colecionador e os relatos de negligência com essas músicas em seus locais de origem, como no texto escrito pelo jornalista Tom Bojko:

Brooker, um obsessivo fã de música africana, formou a gravadora para lançar a música que vinha rastreando ao longo de vários anos [...]. Os LPs e fitas que ele descobriu há muito haviam sido esquecidos nos armários empoeirados de residências urbanas, em aldeias distantes e, em um caso bizarro, enterrado sob fezes no galpão de uma granja ganens. (BOJKO, 2002, tradução minha)

Brooker, à época do lançamento da compilação, reforçou bastante a questão do “descuido” com essas músicas, afinal, essa seria uma forma de fortalecer a narrativa que ele estava construindo por meio do seu papel enquanto “guardião” dessas músicas e ao mesmo tempo também de filantropo, como se não houvesse interesse financeiro por parte dele, apenas de “preservação”, como nessa sua fala sobre direitos autorais:

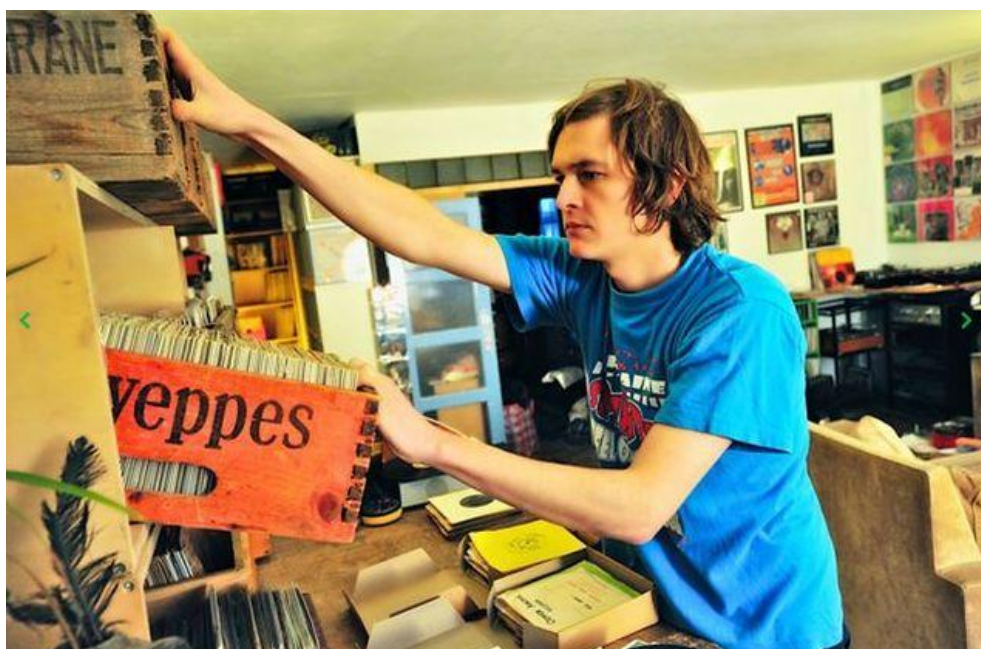
No início, eu pensei em piratear a música. Eu poderia simplesmente lançá-la e a maioria dos artistas nunca descobriria. Eu comecei a olhar bem, então mudei de ideia. Em parte, percebi que vender esta música na África seria impossível porque os africanos não queriam isso [...] E em parte foi porque eu 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)

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, visto que ele teria a possibilidade de lançar essas gravações sem que eles nem mesmo viessem a descobrir. É interessante perceber como na narrativa ele afirma que poderia apropriar-se dessas músicas, como se fosse algo comum e aceitável, o que se encaixa dentro de um padrão de expropriação histórico por povos europeus dos bens materiais dos povos africanos. Ou seja, ao abrir mão de lançar-se por esse caminho, de expropriar, mesmo que fosse sua pretensão inicial como ele próprio afirma, e decidir licenciar essas músicas oficialmente, pagando os devidos royalties aos detentores dos direitos, ele tenta se apresentar como alguém que está seguindo por um caminho diferente.

Brooker chega a afirmar 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” (BROOKER, 2001, tradução minha), ou seja, ele seria o responsável por “salvar” a música e ainda “salvar” os artistas, já que, segundo ele, “os africanos não queriam isso”. Ou seja, ele segue discursivamente aqui a mesma falácia do europeu cristão “salvador” que penetra o continente africano no final do século XV em busca dos seus próprios interesses financeiros, utilizando a desculpa de que vai “salvar” os africanos da danação eterna, assim como Sulaiman Philip afirmou que Frank Gossner estaria em uma “missão divina”.

Ao tentar construir uma imagem na contramão desse perfil do colonialista usurpador e ao pretender relançar essas músicas oficialmente, Brooker, na verdade, está apenas evitando futuros processos para si próprio tanto por parte dos detentores oficiais dessas gravações quanto por outros futuros compiladores que venham a adquirir os direitos para relançarem essas músicas no mercado europeu.

Figura 34 – O colecionador Duncan Brooker conferindo discos



Fonte: <https://www.hhv-mag.com/de/feature/3111/analog-africa-soundway-strut-records-jager-des-verlorenen-schatzes>

Esse tipo de representação, embora de uns anos para cá não seja mais tão extensamente 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 marque o tom de textos como o de Boima Tucker.

Outros como o jornalista musical e editor espanhol Frankie Pizá ressaltam que o elemento colonial está implícito no trabalho de algumas gravadoras como Voodoo Funk e PMG:

Algumas das perguntas recorrentes que devemos nos colocar quando nos deparamos com a overdose de material "resgatado" de músicos africanos é quem realmente se beneficia e se tal apropriação pelo primeiro mundo é realmente legal; alguns dos fundadores de editoras desse tipo costumam se gabar de seu trabalho, dando a entender que estão "ajudando" os artistas a receber o que lhes foi negado no passado, ignorando que uma gravadora não é de forma alguma uma organização sem fins lucrativos. (PIZÁ, 2016)

Porém, por mais que, como vimos, esse não seja mais um lugar comum dos colecionadores contemporâneos, ainda é um tipo de discurso e relação com a música que persiste, mesmo que de forma sutil. E isso se reflete na relação entre os conceitos de salvaguarda e memória, para as diferentes culturas africanas e ocidentais. Ao ser indagado em uma entrevista sobre o fato de que na Nigéria quase não existiam mais coleções de discos, o colecionador nigeriano Uchenna Ikonne respondeu:

É provavelmente uma visão controversa, mas acho que nós, como africanos, temos uma relação peculiar com o conceito de antiguidade. Brincamos sobre o "tempo africano" e sei lá o quê, mas realmente acredito que a percepção africana do tempo é um pouco mais... fluida do que no Ocidente. Tendemos a viver principalmente no presente, e até mesmo nosso conceito de "presente" é muito elástico.

Certa vez, li sobre um antropólogo que procurava artefatos em um determinado país africano e foi presenteado com uma máscara de madeira entalhada que representava um antigo deus da fertilidade. Ele perguntou aos indígenas se a máscara era "autêntica" - com o que ele quis dizer: "esta máscara em particular data de uma era antiga desta terra? É uma antiguidade?" E as pessoas lhe disseram: "Claro que é autêntico" - com o que queriam dizer: "Sim, foi feito aqui e ainda representa este deus da fertilidade em particular que ainda adoramos."

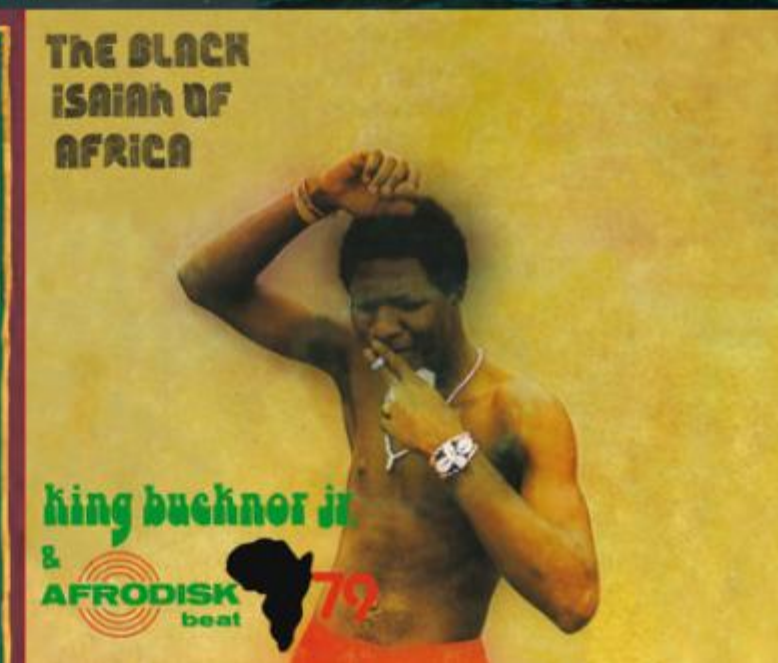
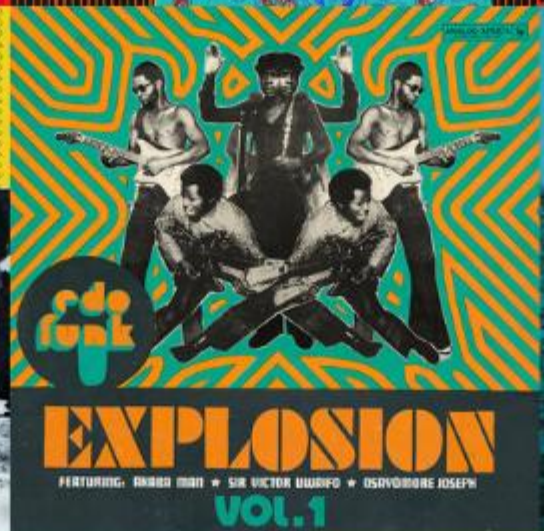
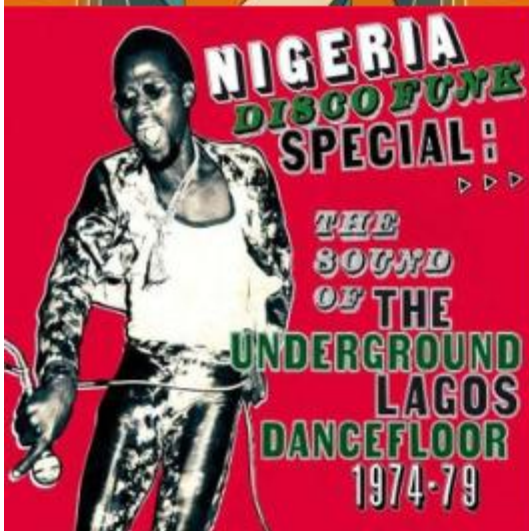
Se a máscara era velha ou não, não era importante para eles: tudo o que importa é se a máscara fez seu trabalho como avatar do deus. Não faria diferença para eles se a máscara foi esculpida há 3.000 anos ou ontem. E se houvesse uma máscara de milhares de anos atrás representando um deus que eles não adoravam mais, então eles não teriam escrúpulos em queimá-la ou jogá-la fora porque ela não servia para nenhum propósito útil para eles "no presente".

Assim é conosco na Nigéria. Estamos fixados em como as coisas utilitárias são para nós no "presente" e "o presente" supera tudo.

É por isso que você tem estações de televisão apagando as únicas cópias de programas de TV clássicos como 'The Village Headmaster' para que possam usar as fitas para gravar os vídeos de hoje. É por isso que as gravadoras contrataram empreiteiros para transportar e destruir bibliotecas inteiras de fitas master de música nigeriana dos anos 1940 aos anos 1980, para que tivessem espaço para a música dos anos 1990. 'O presente' é tudo o que existe para nós. (IKONNE apud USEN, 2010, tradução minha)

Esses conceitos relativos a diferentes noções de tempo, memória e preservação dentro da Nigéria que Uchenna Ikonne apresenta, demonstram que, em geral, as concepções

ocidentais utilizadas não conseguem dar conta da ampla multiplicidade de realidades que existem. E essa é uma problemática muito persistente nesses tipos de projeto de memória que estou analisando aqui, de tentar transpor para essas realidades noções ocidentais de compreensão de sociedade, as quais mesmo com as imposições históricas do colonialismo, até hoje não se encaixam nas formas de vida dessas sociedades. Assim, ao se depararem com esses artefatos e memórias, muitos colecionadores não tomam o cuidado de tentarem entender seus significados para aquelas culturas. Então o processo de preservação desses itens acaba ocorrendo a partir de perspectivas ocidentais, e se estruturam seguindo determinadas lógicas que muitas vezes não são coerentes para esses grupos. É de extrema importância ao lidar com questões de memória e preservação entender que para diversas culturas ao redor do globo, a materialidade pode representar um aspecto menor ou mesmo insignificante ao se pensar em memória, especialmente em culturas que tiveram suas práticas históricas significativamente pautadas na oralidade e cujas culturas materiais estabelecem outras formas de relação com os objetos as quais estão associadas diretamente à continuidade ou não dos seus usos sociais.



5 CONTRACOLONIZANDO OS ARQUIVOS: COLECIONADORES AFRICANOS PROTAGONIZANDO SUAS NARRATIVAS

Muitas das narrativas dos colecionadores citados aqui envolvem o processo de procura de discos, o qual geralmente é associado a ambientes insalubres, como pudemos verificar nos relatos de diversos *diggers*, mencionando ambientes sujos, escuros, úmidos, com muita poeira, mofo e insetos venenosos, localizados em lugares poucos usuais que vão de lojas de reparo de eletrônicos até açougues, em espaços pouco utilizados ou abandonados, e geralmente jogados ou empilhados de qualquer jeito, de modos que dificultam a sua conservação. Esses relatos geralmente são acompanhados de representações fotográficas as quais servem para corroborar os relatos e legitimar alguns desses *diggers* como verdadeiros “caçadores de tesouros”.

Porém, seja esse tipo de perspectiva obra dos próprios *diggers* ou criada por gravadoras ou veículos da imprensa, elas acabam invisibilizando outros tipos de comércios, coleções ou arquivos de discos no continente, o que acaba servindo para corroborar com a narrativa de que os “africanos” não teriam mais interesse pelos seus discos. É interessante como, ao acompanhar narrativas de diversos colecionadores ao longo dos anos, e vê-los mencionar como se depararam com armazéns abandonados empilhados com vinis ou mesmo como encontraram coleções de discos jogadas no lixo, que o contrário não ocorre: que os estadunidenses, franceses, ingleses ou alemães não teriam mais interesse em seus discos, ou que não estavam conservando suas memórias, e que, portanto, restava a um indivíduo estrangeiro vir e levar aqueles discos embora para que eles fossem “salvos”.

Obviamente que, vindo de países com indústrias de discos que tiveram muito mais investimentos, maiores tiragens e maior poder aquisitivo das pessoas para gastarem com discos, com melhores condições infraestruturais públicas e privadas para armazenamento desses discos e com políticas de musealização e salvaguarda de memórias definidas a partir de uma noção de conservação de objetos, torna-se muito mais fácil encontrar discos em grande quantidade e em boa conservação nesses países, o que justifica também a manutenção histórica do interesse por esses discos e a conservação de um público consumidor deles.

Tendo isso em vista, e se tratando de uma pluralidade de culturas tão heterogêneas, é razoável que as formas em que esses discos sejam encontrados e armazenados também sejam diversas. Desse modo, muitas dessas narrativas apresentadas por ou a partir dos *diggers* acabam apagando essas outras formas e possibilidades de se acessarem discos. Afinal,

existem muito mais variedades de arquivos públicos ou privados do que alguns sites e *diggers* costumam apresentar em suas narrativas.

5.1 ARQUIVOS INFORMAIS AFRICANOS: COMERCIANTES, PRODUTORES, CONSUMIDORES AFRICANOS E SEUS ARQUIVOS PESSOAIS

Os *diggers* ocidentais que frequentam lojas e vendedores informais de discos no continente africano não vão a esses lugares apenas para terem acesso a esses discos. Eles geralmente também vão até ali à procura de informações. Afinal, muito desses indivíduos não apenas vendem os discos, eles vivenciaram essas cenas musicais. Eles ouviram esses artistas no rádio, assistiram na TV, dançaram nas festas, foram nos shows, conheceram os artistas, produziram e venderam esses seus discos. Eles conhecem essas músicas de um jeito que os colecionadores não conhecem, muito de perto. Assim, os colecionadores também vão até eles em busca dessa conexão.

Esses indivíduos são verdadeiros repositórios de conhecimento, pois eles não só acompanharam o mercado, eles ajudaram a formatá-lo. Assim, quando um colecionador se depara com uma quantidade muito grande de discos e tem acesso a um indivíduo assim, sua tarefa pode se tornar mais fácil, através do papel deles enquanto mediadores culturais. Eles desempenham um papel crucial na formação das coleções de discos ocidentais e nos relançamentos e compilações dos selos, pois são eles que fornecem os discos que possibilitam esses empreendimentos, e muitas vezes também os contextos, contando essas histórias. Entretanto, os papéis desempenhados por eles na salvaguarda desses discos e memórias ainda é subestimado. Sob esta perspectiva, a seguir, apresentarei alguns casos de lojas, produtores, comerciantes de discos e os seus legados para a formação e manutenção dessas redes de colecionadores internacionais, que funcionam por intermédio destes.

Por mais que diversos *diggers* insistam em dizer que praticamente não existem mais lojas nem comerciantes de discos no continente africano, o que em geral se torna ainda mais verdade em determinados países, os que ainda estão em atividade têm exercido por muito tempo um papel crucial na manutenção desse mercado, por mais que com a alta demanda de colecionadores internacionais, esses estoques estejam cada vez mais desaparecendo. Assim, torna-se necessário saber onde procurar, afinal, muitos desses fornecedores de discos não

confiam tão facilmente nos clientes ocidentais, e mesmo costumam resguardar seus estoques até terem mais confiança neles.

Figura 35 - A loja Melodica, localizada na Rua Tom Mboya, em Nairobi, desde 1971



Fonte: <https://www.cachecds.com/blog/2019/4/25/melodica-music-release>

Uma das mais renomadas e mencionadas lojas de discos no continente africano é a loja Melodica, que está localizada no centro comercial de Nairobi, capital do Quênia, e é dirigida pelo comerciante Abdul Karim Rashid. Karim herdou a loja de seu pai, e junto com ela um importante acervo de discos de vinil que ajudam a contar a história da indústria musical do Quênia. Seu pai, Pravinlal Laljibhai Daudia, mais conhecido como PL Daudia, um apaixonado por música, começou vendendo discos como vendedor ambulante, até que abriu sua primeira loja de discos em 1952, na pequena cidade onde moravam. Após a independência do país, a família se mudou para Nairobi, tendo em 1968 começado a trabalhar com produção e distribuição de discos. Então em 1971 surgiu a Melodica, como uma loja de discos e editora. PL Daudia criou a Melodica com o intuito de dar vazão a uma crescente cena de música local. Porém, na época em que a Melodica foi criada, a gravadora internacional Polygram dominava a indústria de discos no país, e possuía a única planta de prensagem de discos disponível, o que tornava muito difícil conseguir lançar esse tipo de música. Assim, ele foi até a Inglaterra em busca de outro fabricante de discos para conseguir então lançar

essas músicas, tendo se tornando o maior produtor de discos da região. A gravadora, no entanto, não conseguiu sobreviver às mudanças na indústria nos anos 1980, mas a loja continuou suas atividades. Com a morte de seu pai em 1981, Abdul Karim herdou a loja e a comanda até hoje junto com a sua mãe, mantendo esse importante acervo de discos que ajudam a contar a história da indústria fonográfica em Nairobi e a própria história do Quênia. Além de comerciante de discos, Karim também é um colecionador, como o próprio afirma: “Eu tenho colecionado (álbuns) desde muitas luas atrás. Eu compro os álbuns aos pares, portanto, para tudo o que eu vender, eu guardo uma cópia para a minha biblioteca” (RUTHII, 2017). Sua loja continua sendo muito visitada por colecionadores e fãs de música do mundo todo, que fazem questão de realizar uma visita quando estão de passagem em Nairobi. Realizando sua primeira visita à loja, o Professor Ethan Zuckerman afirmou sobre sua relevância e a importância de Karim em preservar esse legado:

Visitar a Melodica dá uma certa perspectiva sobre a discussão entre procurar discos e preservação. Eu não tive exatamente que lutar contra um exército de DJs europeus e americanos desesperados para jogar um pouco de rumba congoleza vintage em seus sets. E Karim dificilmente é ingênuo, alheio aos tesouros de sua loja. Em vez disso, ele está perfeitamente ciente de que o trabalho que está fazendo para preservar a música com a qual cresceu exige que essa música encontre um público novo e mais amplo. (ZUCKERMAN, 2014, tradução minha)

Figura 36 - O comerciante Abdul Karim da loja Melodica



Fonte: <https://www.facebook.com/afro7.net/photos/abul-at-melodicas-nairobi-got-what-you-need-/2359377670775249>

Porém, mesmo que existam ao longo do continente algumas lojas como a Melodica, esse tipo de infraestrutura não é o costumeiro no mercado de discos de vinil de diversos países no continente. Ainda no Quênia, localizada em um mercado de carne no centro de Nairobi, a loja de James ‘Jimmy’ Rugami é outra referência quando se fala de discos de vinil na capital. A relação de Rugami com a música inicialmente foi à distância. Ele só viu o primeiro rádio tocando música quando estava no Ensino Médio e a sua família só veio a possuir um toca-discos em casa em 1979. Ele estava trabalhando no comércio de roupas quando ganhou um toca-discos quebrado de seu irmão, e, após conseguir consertá-lo, foi até Nairobi e comprou um monte de discos, passando então a ser convidado para trabalhar discotecando em festas. Foi então em 1989 que ele começou a vender discos no Box 570 do Kenyatta Market. Com a mudança de formatos na indústria fonográfica, os discos passaram a vender cada vez menos, mas Rugami continuou os colecionando: “Eu costumava ir de carro até Dar es Salaam, depois pegar um barco para Zanzibar e comprar fitas lá. É onde as pessoas forneciam o melhor, especialmente jazz, que em Nairóbi não estava disponível ou era muito caro” (FAZIO, 2016). Porém, depois de alguns anos o interesse no formato do vinil aumentou, e o seu box acabou virando uma grande referência para os amantes do vinil.

A loja concentra um público não só de estrangeiros, inclusive colecionadores e compiladores à procura de faixa para relançarem, como também um público local de pessoas quem consomem música em vinil, não só local como também estrangeira. Hoje, porém, ele tem mais dificuldade em encontrar esses discos, e tem de recorrer a uma rede de informantes para conseguir achá-los. Por mais que não tenha hoje tantos discos de artistas africanos disponíveis em sua loja, Rugami ainda permanece uma referência, tendo mudado a loja para um Box maior no mesmo mercado, passando a celebrar anualmente o evento mundial Record Store Day e recebendo em sua loja DJ's para tocarem músicas de artistas africanos, auxiliando assim a revitalizar o interesse dos jovens por essas músicas.

Figura 37 - A loja de James 'Jimmy' Rugami no Kenyatta Market



Fonte: <https://thevinylfactory.com/features/the-vinyl-man-of-kenyatta-market/>

Na República da Guiné havia a loja Mafa production, dirigida pelo colecionador Sr. Mafa, que utilizava um antigo *container* para alojar seus discos. Lá foi o primeiro lugar que Frank Gossner começou a procurar discos quando se mudou com sua esposa para a região em 2005. Como os discos localizados no *container* faziam parte da sua coleção pessoal, ao invés de vendê-los, o Sr. Mafa gravava fitas cassete com as músicas escolhidas pelos clientes. Era uma forma encontrada por ele de preservar essas músicas, fazer com que elas circulassem, e ainda conseguir se sustentar sem ter de abrir mão de seus discos. Sr. Mafa foi muito

importante para Frank Gossner pois, além de apresentá-lo a diversos artistas que Gosser ainda não conhecia, ele se demonstrou um importante informante, contextualizando as cenas musicais da África Ocidental nos anos 1970, falando sobre como alguns artistas e grupos fizeram sucesso no período, além também da loja ser um lugar onde Gossner pôde conhecer outros fãs de música que circulavam procurando essas músicas. Por volta de 2006, no entanto, a loja acabou sendo derrubada por autoridades do governo junto a outros diversos imóveis, estabelecimentos e barracas, por estar localizada ali ilegalmente, como conta Frank Gossner:

[...] a loja do Sr. Mafa encontrou um final triste, mas típico, apenas um ano após minha chegada a Conakry. Por algumas semanas, policiais especiais vestidos de preto saíram às ruas após o anoitecer e pintaram cruzes vermelhas nas casas e lojas que foram construídas ilegalmente e muito perto da estrada. Depois de uma ou duas semanas, eles voltaram com caminhões, armas automáticas, cassetetes, chicotes feitos de linhas de força e metralhadoras montadas em carros. Barracos, casas e negócios foram saqueados, demolidos [...] A loja do Sr. Mafa também recebeu um X vermelho-sangue. No caso dele, mesmo pagar as autoridades não teria sido uma opção - ele estava localizado em um dos pontos de acesso onde novas casas para negócios "reais" deveriam ser construídas e então ele mesmo destruiu seu lugar antes que qualquer outra pessoa pudesse. (GOSSNER, 2008b, tradução minha)

Após o ocorrido, Gossner continuou visitando o Sr. Mafa, e esse passou a procurar discos para ele, virando um importante fornecedor mesmo depois que Gossner se mudou para Nova Iorque. As informações fornecidas pelo Sr. Mafa foram importantes para que Gossner juntasse conteúdo para publicar em seu blog, e ele não deixou de reconhecer isso, visto que a primeira postagem realizada por ele no blog *Voodoo Funk* foi falando sobre a sua experiência com Mafa. Porém, ao mesmo tempo em que Gossner demonstra algum reconhecimento ao Sr. Mafa nessa história, este aparenta mais ser um interlocutor das narrativas, alguém que está mediando o seu acesso às informações, mas não um indivíduo responsável por salvaguardar essas culturas por meio de uma prática ativa. Ou seja, mesmo o Sr. Mafa sendo o responsável por ter guardado tanto essas gravações como essas histórias e as estar repassando para Gossner, ainda assim, ele não é apresentado enquanto um protagonista. O “protagonista” é Gossner, que está removendo aquelas memórias dali e transmitindo-as para outras pessoas que não as conhecem, mesmo que elas não lhe pertençam.

Figura 38 – Frank Gossner ao lado do Sr. Mafa na loja Mafa Production na República da Guiné



Fonte: <https://www.dazeddigital.com/music/article/1066/1/the-vooodoo-funk-chronicles>

Além de colecionadores que possuem lojas, existem também casos como os de alguns produtores de discos e donos de gravadora que mantiveram guardados seus arquivos. Lawani Affissoulayi dono do selo Aux Écoutes é um desses casos. Lawani começou a trabalhar com discos a partir de um emprego como técnico de reparos eletrônicos para a Radelec, uma loja que vendia equipamentos de áudio e discos. Ele começou então a organizar as prateleiras de discos que a loja comercializava de grandes companhias, e à medida que os negócios se expandiram, ele passou a trabalhar como engenheiro do equipamento de som que a loja montou para alugar para eventos. A partir dessas experiências ele decidiu montar seu próprio negócio em 1968, o selo Aux Écoutes. Depois de passar um tempo importando discos, ele resolveu utilizar as técnicas aprendidas e gravar seus próprios discos, gravando artistas como El Rego, Orchestre Poly-Rythmo, Avolonto Honore e Orchestre Black Santiago. Depois que deixou de trabalhar com discos, Lawani manteve o estoque não vendido guardado em sua casa, onde o colecionador Samy Ben Redjeb (2008a) acabou realizando várias visitas e incursões.

Figura 39 - Lawani Affissoulayi dono do selo Aux Écoutes em sua casa no Benim



Fonte: <http://afrosouldescarga.blogspot.com/2010/01/45t-du-poly-rythmo-de-cotonou-avec-pour.html>

Figura 40 - Loja Disques Gam em Casablanca, Marrocos

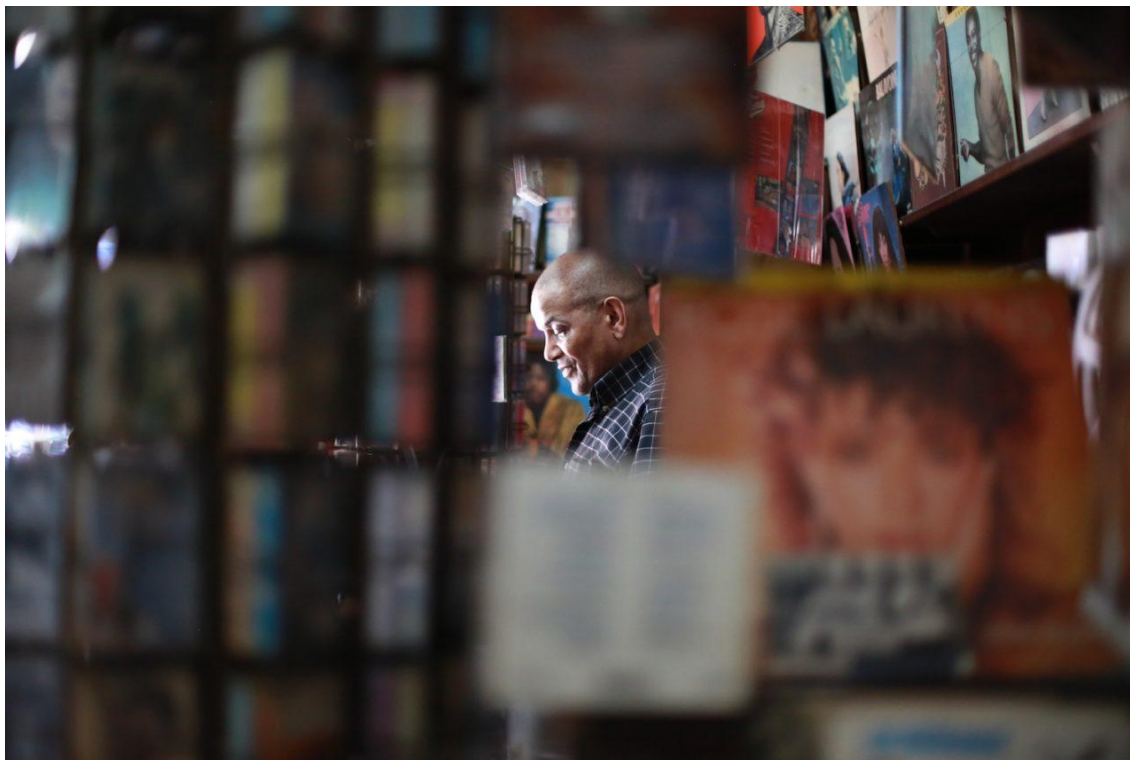


Fonte: <https://www.casa24.ma/culture/18346.html>

Outra importante loja no Norte da África é a Disques Gam, de Casablanca, Marrocos, fundada na metade da década de 1960. Seu dono, Gam Boujemaa, comandou a loja por aproximadamente 50 anos, tendo falecido em 2018. Boujemaa nasceu em Agadir em 1946 e se mudou ainda novo com sua família para Casablanca. Um fã de filmes e quadrinhos, acabou, a partir desses meios, sendo apresentado ao mundo da música. Ele trabalhou durante algum tempo como vendedor de jornais na rua e depois durante muitos anos como motorista de ônibus, até conseguir juntar bastante dinheiro e, aproveitando um período de prosperidade na indústria musical do Marrocos, abriu a sua própria loja de discos na metade dos anos 1960. Em 1970 ele transformou a Disques Gam também em uma gravadora, e foi responsável pelo lançamento de importantes artistas marroquinos da década de 1970 como Golden Hands, Jil Jilala, Naima Samih, Nass El Ghiwane, Lemchaheb e Abdou El Omari, se mantendo em atividade até o final da década de 1980, depois passando a atuar apenas como loja. Dirigindo-a desde sua fundação, Gam Boujemaa afirma que hoje poucos marroquinos estão interessados em discos de vinil, sendo que o público que frequenta o seu estabelecimento é quase todo de estrangeiros, como ele próprio afirma: “Primeiro, havia muitas lojas de discos e cinemas na Casa[blanca], mas agora muitos fecharam. Minha loja é uma das poucas lojas de discos que restam na cidade... A vida passa tão rápido” (CANTONE, 2013).

Em uma visita à loja em 2014, o cineasta e escritor John Horniblow, morador de Casablanca, ficou impressionado com o acervo do Sr. Gam, e ficou olhando a loja, tirando fotos e fazendo perguntas. Depois de um bom tempo sem mostrar interesse em nenhum disco, e como já se aproximava da hora do almoço, ele disse que o Sr. Gam se virou impientemente para ele e disse: “O que eu tenho a ganhar conversando com você? O que você é jornalista? Você não tem dinheiro para comprar um disco?” (HORNIBLOW, 2014), ao que ele acabou comprando dois discos e partindo. É interessante perceber como em várias narrativas de jornalistas e colecionadores sobre essas lojas esses indivíduos dedicam muito tempo a indagar os donos sobre suas histórias, ao que estes geralmente não têm respondido bem, pois, afinal, como comerciantes, eles precisam se manter financeiramente, e a desculpa de publicidade não tem atraído mais clientes às suas lojas. Ainda mais, boa parte desses estrangeiros que tentam conversas com os donos dessas lojas têm o intuito em geral de narrarem essas histórias em postagens de blogs e matérias de jornais, afirmando a “descoberta” dessas lojas por eles ou então reafirmando a sua posição enquanto *diggers* ao demonstrarem que conhecem os pontos onde encontrar discos nesses locais, ou mesmo apenas para render boas histórias.

Figura 41 – Gam Boujemaa da loja Disques Gam



Fonte: <https://thevinylfactory.com/features/worlds-best-record-shops-051-disques-gam-casablanca/>

A loja Le Comptoir Marocain de Distribution de Disques é muito procurada por estrangeiros, devido não só ao seu vasto catálogo, mas á organização da loja e dos discos. Estabelecida no final da década de 1970, a loja também foi casa do selo Tichkaphone, responsável por lançar discos de importantes artistas como Maleem Mahmoud Ghania, L'Hajja Lhamdawya, Rouicha Mohamed e a Orchestre Andalous de Tetouan, cujos discos eram distribuídos na França através do selo Sonodisc. A loja hoje é um ponto turístico para fãs de música que querem tirar fotos, e assim acaba não mantendo uma boa reputação por parte destes em relação à hospitalidade, como relata Leila Chick: “Os vendedores são hostis, as pessoas que não comprem discos são convidadas a deixar o local” (CHICK, 2017). Jannis Stürtz do Habibi Funk Records também relata algo similar sobre suas experiências:

[...] há uma loja de discos em Casablanca que adoro e que se chama Le Comptoir Général. Encontrei lá um número considerável de vinis excelentes. Eu sei que as pessoas que dirigem esta loja têm uma reputação engraçada: eles podem literalmente chutar sua bunda se acharem que você entrou na loja deles apenas por folclore ou para tirar fotos. (CHAPUS, 2018)

Figura 42 – A loja Comptoir Marocain de Distribution des Disques em Casablanca



Fonte: <https://thevinylfactory.com/features/the-worlds-best-record-shops-111-le-comptoir-marocain-de-distribution-de-disques-casablanca/>

É importante compreender que, para um comerciante, dedicar tempo a uma pessoa que não vai comprar ao invés de dispensar esse tempo a um cliente pode ser muito frustrante, além de ser necessário observar os hábitos culturais dos indivíduos, como observa Stürtz:

Para estabelecer uma verdadeira relação de confiança, é preciso tempo. Não hesite em voltar várias vezes. Às vezes, compre dezenas e dezenas de discos antes de pedir aos proprietários das lojas alguns conselhos que normalmente damos apenas a clientes habituais. E então, você tem que prestar atenção aos hábitos religiosos das pessoas, que estão nas paredes desses negócios. Entrar em uma loja de discos durante a hora das orações muçulmanas não é necessariamente a melhor ideia a ser aceita (CHAPUS, 2018).

Essas lojas e seus donos representam importantes repositórios de conhecimento sobre as cenas musicais desses locais, ainda mais por várias delas terem sido também selos fonográficos, responsáveis por fomentarem essas cenas. Além disso, eles foram testemunhas da formação dessas cenas e da ascensão da indústria musical, assim como de seu declínio. Eles conheceram os artistas e acompanharam suas trajetórias, além de estarem acompanhando o surgimento de um novo interesse pelo que eles produziram. Porém, esse interesse talvez resida para eles na mesma perspectiva de um interesse tardio do Ocidente, visto que agora eles não têm muito mais a ganhar com isso a não ser vender os cada vez mais escassos discos

que ainda lhes restam, como afirma o comerciante indiano Lachman Peswani, dono da loja Hemamusic, que realiza reparos em aparelhos eletrônicos e a venda de peças de toca-discos:

Em Paris ou Berlim, estamos testemunhando um verdadeiro retorno do disco negro. Em Casablanca, quando os proprietários da Gam e Le Comptoir se aposentarem, seus tesouros podem ser perdidos para sempre. (GUESSOUS, 2011)

5.2 VISIBILIZANDO PROJETOS DE MEMÓRIA E NARRATIVAS LOCAIS: A LUTA DOS SELOS E COLECIONADORESS AFRICANOS PELO CONTROLE DE SUAS MEMÓRIAS

É importante afirmar que existem também colecionadores, DJ's e empresários africanos envolvidos com essas questões, por mais que as estruturas de informação ocidentais acabem invisibilizando, apagando ou mesmo minimizando a sua atuação nesses projetos. Desses, os que mais costumam ter visibilidade são os que têm maior circulação por países ocidentais, como é o caso do professor e colecionador nigeriano-estadunidense Uchenna Ikonne. Ikonne mora nos Estados Unidos e é responsável pelo blog e selo musical *Comb & Razor*, além de ter se envolvido em vários relançamentos de música nigeriana nos últimos anos, em parcerias com selos como o Luaka Bop, do estadunidense David Byrne e o Soundway Records, do inglês Miles Cleret. Ele diz que é muito importante contextualizar as produções musicais que são objeto desses relançamentos, dando um maior sentido a elas, e também que há uma diferença de percepção entre indivíduos de origem africana e o público consumidor desses discos na contemporaneidade, em sua maioria ocidentais:

O público das reedições são pessoas do Ocidente, e é (risos), você vê que também tem a questão de gosto. A música que é valorizada pelas pessoas na Nigéria não é necessariamente a mesma que aquelas no Ocidente. Os entusiastas da música africana no Ocidente querem músicas que sejam funky e pensam que o que não é funky para eles na realidade é lixo. Mas, acredite ou não, esses discos que não são funky eram os lados que as pessoas na Nigéria adoravam. Então, quando eu ia começar uma gravadora, eu realmente queria representar o ponto de vista nigeriano e lançar a música que os nigerianos realmente valorizavam. Percebi que, você sabe, a maioria do meu público está no Ocidente, e eu tenho que fornecer eles. Eu tento encontrar o equilíbrio com isso, não fazendo coisas óbvias apenas lançando Funk, Funk, Funk e Afrobeat. Eu tentei encontrar algumas músicas que tinham sabores diferentes para eles e algumas dos lançamentos que estou impulsionando também refletem isso. (IKONNE apud AFRO POP WORLDWIDE PODCAST, 2020, tradução minha)

Figura 43 - O colecionador Uchenna Ikonne procurando discos



Fonte: <http://combandrazor.blogspot.com/2010/02/hi.html>

Os olhares endógenos lançados por colecionadores africanos proporcionam outras possibilidades de olhar e entender esses universos. E como a música vem sendo uma importante ferramenta para a construção das imagens sobre África fora do continente nos últimos anos, os discursos que a cercam são essenciais no desenvolvimento dessas representações. Além de outros fatores que abordarei mais à frente, a questão dos ritmos apontados por alguns colecionadores como mais representativos para eles acerca das culturas daqueles países acabam fazendo com que suas imagens fiquem associadas àqueles sons. Afinal, para uma parcela significativa do público ocidental que tem interesse nessas questões as informações têm chegado muito através do viés da produção cultural, especialmente da música, ocasionando com que as representações culturais produzidas por esses colecionadores sejam consideradas eficazmente significativas, dificultando assim o estabelecimento de outros olhares.

Esse é um problema amplamente enfrentado por colecionadores, DJ's e empresários de origem africana que, por sua inserção nesses universos e muitas vezes também pela conexão afetiva, apresentam outras concepções sobre a questão. Esses olhares frequentemente oportunizam uma visão mais ampla não só das cenas musicais desses países, mas do mercado consumidor africano de uma forma mais abrangente nos períodos em que essas músicas foram gravadas e comercializadas.

O jornalista nigeriano Ambrose Ehirim, criador do blog *Classic West African Artists and Music Bands*, é um desses que se encarregou de manter vivas essas memórias através do seu blog. Em uma postagem que realizou com algumas compilações de *Highlife*, e na qual Uchenna Ikonne fez uma pergunta na seção dos comentários sobre o que teria acontecido com um daqueles músicos, ele respondeu:

Agradeço o fato de que vocês se empenharam na promoção da herança musical africana, mantendo-nos informados com todas as vibrações da blogosfera, reminiscências da cultura pop e dos clássicos que vieram junto com a demografia da época. "Likembe" de John B, "Matsuli Music", "Voodoo Funk", "Ntwiga's Blog" e, especialmente o "Comb & Razor" está explodindo minha mente. Por outro lado, nada o impede de aprofundar em termos de pesquisa para nos manter informados sobre a maioria de nossos amados e perdidos artistas, cujos dados são difíceis de encontrar. (EHIRIM, 2008, tradução minha)

Nos últimos anos, além de uma maior visibilidade proporcionada pela presença de africanos nesse meio, também acabaram aparecendo nesta cena uma série de indivíduos jovens, africanos ou filhos de africanos, que tomaram conhecimento dessas músicas através de seus pais, mas também por meio dos empreendimentos feitos por estrangeiros. Foram jovens que não tinham tido pouco ou nenhum contato com essas músicas, e, que a partir das reedições em disco e da visibilidade adquirida pelos blogs, passaram a ter interesse por essas músicas, como relata o colecionador nigeriano Temi Kogbe, co-fundador do selo Odion Livingstone:

Eu entrei na música tarde. Eu costumava ler um blog de música chamado Voodoo Funk, de Frank Gossner. Ele escreveu sobre viagens incríveis pela África, sobre música africana o que me fez ficar interessado. Pensei: como posso morar aqui e nem tentar encontrar discos? Falei com Frank e ele me disse para nem tentar encontrar a música porque não havia mais nada, para nem me incomodar. Mas eu tropecei em algumas pessoas, encontrei algumas coisas e depois encontrei outras. *A Nigéria é um país grande, onde há muita música. Há músicas que não foram descobertas, há músicas que os ocidentais não estão procurando porque não é do gosto deles. Mas para mim ainda é relevante.* (KOGBE, 2020, tradução minha, grifos meus)

É possível perceber aqui, pela fala de Kogbe, que o olhar exógeno dos estrangeiros europeus e estadunidenses, que tem sido amplamente acusados de expropriação cultural, também tem oportunizado o interesse de jovens africanos, os quais não tinham conhecimento sobre aquelas produções musicais, até que elas saíram do continente e tiveram visibilidade internacional através do Ocidente. Assim, em seu caminho de volta, especialmente através da internet, essas músicas possibilitam a esses jovens novas conexões com suas culturas. E, através do seu envolvimento nesses empreendimentos, Kogbe tem proporcionado a produção de contranarrativas, somando ou indo contra as que têm sido produzidas pelos colecionadores

estrangeiros, lançando luz sobre outras histórias e sonoridades, as quais não têm recebido a devida atenção dos ocidentais. Além disso, no caso do selo Odion Livingstone, Temi Kogbe tem como parceiro o produtor nigeriano Odion Iruoje. Iruoje foi produtor da EMI na Nigéria nos anos 1980 e produziu diversos dos artistas que tiveram seus discos relançados pelo Odion Livingstone. Ele então não só presenciou aquela cena, mas atuou nela como peça fundamental, o que proporciona aos relançamentos um olhar de quem estava diretamente envolvido naquele processo.

Figura 44 - Odion Iruoje (esquerda) e Temi Kogbe (direita), fundadores do selo Odion Livingstone



Fonte: <https://music.britishcouncil.org/news-and-features/2016-08-31/gateways-nigeria-with-tony-allen-afrobeat-to-afrobeats>

A construção dessas contranarrativas é muito importante, ainda mais quando observamos um panorama do histórico de como essas construções foram estabelecidas. No passado recente colonial as representações feitas por vários etnógrafos através de fotos, vídeos, sons e relatos de campo de suas pesquisas, produzidas muitas vezes entre grupos mais distantes socialmente dos grandes centros urbanos e mais conectados a formas de vida rurais, bem distintas das vivências das grandes metrópoles africanas, as quais passaram a servir a um público ocidental como modelo de representações de uma realidade social mais ampla, ou seja, África é isso. Esses padrões estabelecidos como modelo de análise de uma “realidade africana”, através de uma leitura baseada em parâmetros analíticos ocidentais, correspondem à perspectiva de referencial do conceito de Biblioteca Colonial (MUDIMBE, 2019). Do mesmo modo, contemporaneamente, as representações arquitetadas por alguns empreendimentos

musicais têm servido também como parâmetros representacionais, alguns dos quais limitando o escopo de representações possíveis de serem produzidas.

Se para o tipo comum ocidental o padrão de representação do continente africano é associado ao subdesenvolvimento, às imagens de comunidades rurais, tribais e a um senso de tradicional conectado à noção de barbárie, afirmo com segurança que muitos empreendimentos musicais lançados nas últimas décadas, ainda hoje, constantemente, contribuem para esses tipos de representações. Isso reside desde a escolha das músicas que vão compor os repertórios dos discos até os textos de apresentação e as imagens que compõem as capas e encartes. A noção de modernidade estabelecida a partir do fenômeno do mundo atlântico passou bem distante de muitas produções.

Mesmo assim, esse panorama vem sendo modificado amplamente nos últimos anos com o surgimento de iniciativas que não apenas visam relançar os discos, mas contar histórias, trajetórias e preservar os legados dessas cenas musicais, promovendo a produção de contextos para aquelas músicas, as quais, antes, muitas vezes, ficavam à mercê da livre imaginação dos ouvintes. Agora é mais fácil conhecer os contextos históricos dos países, as lutas contra os poderes coloniais, os acontecimentos políticos que imprimiram suas marcas sobre essas cenas musicais, possibilitando-as, delimitando-as ou mesmo se envolvendo diretamente em suas criações. Como Uchenna Ikonne afirma:

Eu posso trazer um certo contexto que outras pessoas não tiveram. Você sabe, as pessoas estavam descobrindo essas gravações e ninguém sabia nada sobre eles ou o mundo em que surgiram. E você sabe, esse mundo era o mundo em que eu cresci. Então, o que eu estava sempre tentando fazer era divulgar a história dos discos para fazer as pessoas entenderem o ambiente e o contexto que os criou. (AFRO POP WORLDWIDE PODCAST, 2020, tradução minha)

Assim, a sua inserção cultural possibilitou que ele trouxesse outras perspectivas para dentro desse mercado, contextualizando a criação das músicas que, pelo desconhecimento dos idiomas em que eram cantadas e das próprias histórias, contextos políticos e culturais de suas sociedades, estavam sendo consumidas como artigos de entretenimento e por mais que tivessem importância significativa nos contextos culturais em que foram criadas, passaram a ser desprovidas de qualquer significado para seus novos ouvintes.

Existem ainda outros casos de colecionadores e selos que estão estabelecidos no continente africano, mas que ainda conseguem ter uma relativa visibilidade fora do continente, mesmo mantendo sua base em solo africano. É o caso do selo Mieruba, da região de Ségou no Mali, fundado pelo músico Mangala Camara (Mamoutou Camara) e o produtor Ardo Hanne (Salia Elimane Hanne) em 2008. A proposta do selo é de preservar a herança

cultural do Mali e salvaguardar a diversidade musical que é invisibilizada pela indústria, promovendo a gravação de antigos e novos artistas e o relançamento de antigas gravações, especialmente da região de Ségou. A gravadora realizou uma série de gravações de artistas locais, porém, em 2010, o seu idealizador Mangala Camara faleceu.

Foi o encontro com a Mangala Camara que me deu a ideia de montar este selo. Após sua morte, entendi que havia uma necessidade urgente de fazer algo para preservar os sons e melodias do Mali que estavam se perdendo. A música é a principal expressão da cultura no Mali e precisamos recuperar nossa herança. Isso estando vinculado ao objetivo de realocar a indústria da música. (NOAH, 2021, tradução minha)

Ardo Hanne então deu continuidade ao projeto e assim realizou no mesmo ano o primeiro lançamento do selo, o disco que Camara gravou antes de falecer. Depois de lançar 9 discos por uma série intitulada *The Lost Maestros*, em 2021 o selo fez um lançamento internacional intitulado *The Lost Maestros Collection Vol.1*, uma compilação com as gravações da série em parceria com o selo recém lançado selo inglês Deviation Records de Phil Margueron.

Figura 45 - Ardo Hanne no Mieruba Art Center em Ségou



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2749635488440609&set=a.112046185532899>

Como Jesús Herranz (2018) afirma, o projeto do Mieruba lembra o de outros selos europeus como World Circuit e Sterns de dar destaque a músicos africanos dos anos 1970,

porém com a diferença de que as gravações e a produção são todas locais, com ativa participação dos próprios músicos. Outro diferencial ainda é que além do selo fonográfico, o Mieruba também funciona como um centro de artes, onde acontecem shows, exposições, palestras, lançamentos e residências artísticas, se tornando um importante espaço de divulgação da música produzida em Ségou. Como é possível verificar, existem empreendimentos no continente africano dedicados a salvaguardar as heranças musicais de seus grupos, regiões e países, porém eles não possuem os mesmos recursos financeiros, infraestruturais, midiáticos e mercadológicos que os selos localizados na Europa e nos Estados Unidos possuem, fazendo com que não alcancem tanta visibilidade quanto esses. Inclusive os discursos utilizados por alguns colecionadores e *diggers* de que os “africanos” não têm interesse nessas músicas se demonstra mais uma vez fictício. Interesse as pessoas tem, o que muitas vezes lhes falta é uma infraestrutura que os proporcione a possibilidade de implementarem as suas iniciativas.

5.3 POSSUIR OS DISCOS PARA REPARAR OU CONTROLAR AS MEMÓRIAS? ENTRE APROPRIAÇÃO MATERIAL E REPATRIAÇÃO DIGITAL

Existe um culto à originalidade no universo do colecionismo em geral. No mundo das artes, as obras têm de ter uma certificação de autenticidade. Assim, o que separa uma obra original de sua cópia podem ser milhões de dólares. Desse modo, a obra original recebe o status de raridade e o colecionador ou instituição que a possui ganha prestígio. No caso do colecionismo de discos também existe um apelo às cópias originais, primeiras prensagens, edições limitadas e discos dos quais restaram poucas cópias. Os colecionadores não só anseiam por encontrarem esses discos, como se propõem a pagar quantias muito maiores por eles em relação a uma prensagem mais recente, que mesmo que venha a ter uma nova remasterização direto das fitas master, que seja fiel à arte original, mas tenha material extra e, afinal, esteja em perfeitas condições para tocar, sendo que muitos discos mais antigos não estão em tais condições, ainda assim, as primeiras prensagens continuam sendo vistas como um objeto de desejo.

Grande parte dos acervos de instituições ocidentais foram constituídos a partir dos espólios gerados através dos processos de conquistas, escravização e colonização. Assim, à medida que a opinião pública sobre essas questões vem mudando e que os grupos de onde

foram roubados esses objetos tomaram maior consciência, e junto com eles também alguns de nós pesquisadores acadêmicos, as questões sobre a propriedade desses itens vêm sendo debatidas. Meu foco aqui nesse momento não é nem sobre os objetos culturais confeccionados e pertencentes a esses grupos, mas os registros gerados através dos investigadores de instituições ocidentais, que produziram textos, fotografias e gravações em áudio e vídeo dessas culturas. Se quanto aos objetos pertencentes a essas culturas, para mim, não reste nem o que debater sobre quem são os seus verdadeiros proprietários, e quem deve decidir os seus destinos, a questão dos registros tem gerado muito mais dilemas.

Essas instituições ocidentais costumam afirmar que são as detentoras desses registros pois, afinal, os recursos através dos quais eles foram produzidos partiram delas, financiando os salários dos pesquisadores, as despesas com viagens e o custeio dos equipamentos, além de terem realizado a sua salvaguarda durante todos esses anos. Desse modo, dizem eles, em uma “prova” da manutenção de boas relações, se oferecem depois de muito debate para fornecerem cópias digitalizadas desses itens, assim os grupos terão acesso aos registros dessas memórias. Afinal, não fosse por sua intervenção (eles se vangloriam), esses pedaços de memória nem sequer existiriam.

Se enfim os arquivos digitalizados constituem cópias fieis desses registros, e a garantia da manutenção para a sua posteridade resistiria em sua digitalização, pergunto-me então: por que essas instituições não guardam para si as cópias digitais e entregam as cópias analógicas desses arquivos?

Estou agindo aqui mais em um ponto de provocação, mas é com o intuito de trazer para o debate a perspectiva de que se essas instituições não querem abrir mão de seus arquivos, por que esses grupos deveriam se resignar apenas com as cópias? O mesmo, para mim, se dá através das coleções de discos. Os discos possuem as características de serem tanto objetos físicos produzidos por meio desses indivíduos como serem itens voltados para o comércio. O problema é que se durante muito tempo as pessoas esperavam ávidas que esses discos fossem comprados em grandes quantidades pelos ocidentais, à medida em que vinham sendo lançados e que poderiam impulsionar suas carreiras e gerarem grandes lucros, hoje, depois de tantos anos que eles foram esquecidos pelo ocidente, a ideia não permanece a mesma.

Afinal, hoje esses discos possuem valor financeiro e simbólico muito maiores, e assim como grandes pintores do mundo das artes que tiveram de morrer para terem suas obras prestigiadas e vendidas a grandes somas, finalmente depois que esses discos assumiram o

status de raridades é que os ocidentais lançam suas atenções sobre eles. Por que então só agora? Serão processos de ambição, de conscientização, de acaso?

Alguns colecionadores têm se preocupado nos últimos anos que essa ampla disputa por discos de artistas africanos esteja fazendo com que esses bens culturais sumam do continente. E não apenas por preocupações de não restarem cópias de discos para adquirirem ou comercializarem, ou mesmo algo “inédito” para eles “descobrirem”, mas por uma preocupação que envolve a possibilidade de acesso e agência em relação a essas memórias por indivíduos africanos. Assim, o colecionador Vik Sohonie acredita que, dentro desse cenário de demandas por repatriação dos bens culturais expropriados historicamente pelo Ocidente, questão a qual tem sido direcionado a diversos governos europeus, torna-se necessário também que sejam reinvidicadas as cópias físicas dos discos produzidos em África:

[...] um dos artefatos mais poderosos do continente africano, que circula por meio de leilões online e forra as prateleiras de colecionadores particulares em países ricos, ainda não apareceu nas demandas: gravações físicas de música africana a partir da independência, cujos grandes catálogos não estão mais disponíveis no continente. Este poderia ser um momento oportuno para um movimento global de africanos e seus aliados para se reunir cuidadosamente, organizar e iniciar o processo de repatriar as trilhas sonoras imortalizadas de uma das eras mais orgulhosas da África de volta aos seus respectivos países. É muito simples, temos que devolver à África a sua música. (SOHONIE, 2019, tradução minha)

Sohonie, que é fundador do selo Ostinato Records, o qual tem feito parte desse movimento de relançamentos de discos de artistas africanos que se encontravam fora de catálogo, teve muita dificuldade em conseguir alguns discos originais para realizar um lançamento, tendo de recorrer a três diferentes negociantes europeus, pois os seus contatos em Dakar não tinham mais cópia alguma. Os altos valores atingidos por esses discos no mercado online têm feito com que os preços subam também nos países de origem, chegando a superarem as rendas locais. Além disso, ele diz que “Com exceção de um pequeno punhado de gravadoras que reciclam vendas lucrativas de discos em pagamentos a artistas, quase nada desse dinheiro é enviado para os músicos ou suas famílias” (SOHONIE, 2019, tradução minha). Ele afirma que sua autocrítica foi inspirada pelo dono de uma loja de fitas cassete em Djibuti, que após vender-lhe diversas fitas, o lembrou que ele estava “tirando toda aquela cultura do país” (SOHONIE, 2019, tradução minha).

Figura 46 - Vik Sohonie procurando discos em uma loja na cidade de N'Djamena, no Chade



Fonte: <https://daily.bandcamp.com/gallery/ostinato-records-photo-gallery>

Tendo essas questões em vista, Vik Sohonie acredita que deve existir um maior controle da saída de discos do continente e que os colecionadores e instituições ocidentais devem se empenhar em devolverem cópias extras desses discos a instituições públicas africanas, as quais ficariam responsáveis pela salvaguarda e o acesso dessas músicas às pessoas e instituições que tivessem interesse:

Argumenta-se que os discos ficam melhores acondicionados com colecionadores privados ou instituições no norte global, mais capazes de garantirem sua longevidade por meio de cuidados minuciosos. Embora isso não seja falso, por razões de infraestrutura e fundos públicos disponíveis, simplesmente não é para ninguém, exceto as vanguardas culturais dos países africanos decidirem isso. (SOHONIE, 2019, tradução minha)

As propostas apontadas por Vik Sohonie são bastante apropriadas. Afinal, através de depoimentos de diversos colecionadores é possível constatar que vários discos estão sumindo do mercado e sendo armazenados em coleções privadas de indivíduos em sua maioria europeus e estadunidenses, como ele próprio afirma:

Você não pode ter apenas um cara em Berlim com o legado histórico de um país inteiro estocado em seu apartamento. Temos que tratar os discos de vinil como artefatos musicais culturais e físicos da mesma forma que tratamos os artefatos que estão em museus britânicos e alemães. 95 por cento da riqueza cultural da África está fora do continente, e isso tem que incluir discos de vinil, fitas cassete e fitas VHS. (ELDER, 2021, tradução minha)

Estocadas nesses acervos, boa parte desses discos, alguns dos quais, como já apontei, com tiragens bem pequenas e tendo muitas de suas cópias existentes danificadas, acabam sendo privadas do acesso a um público mais amplo. É evidente que muitos colecionadores disponibilizam de alguma forma suas descobertas ao público. Seja nas formas de relançamentos, coletâneas, mixtapes, faixas ou discos completos disponíveis para ouvir ou baixar acessíveis em diversas plataformas na internet. Porém, se levarmos em conta o montante de discos que muitos desses colecionadores possuem, apenas uma pequena parcela disso é divulgada/disponibilizada publicamente, enquanto todo o restante continua inacessível nos arquivos privados.

Pensando nisso, Vik Sohonie estabeleceu como meta para o Ostinato Records digitalizar os registros sonoros encontrados em cada projeto do selo e manter as fitas e discos originais com os seus devidos donos. Assim, esses itens permanecem nas mãos de seus detentores originais e ainda ficam disponíveis para serem consultados. Além disso, entre os acordos firmados pelo selo está o de fornecer equipamentos para que as entidades que possuem essas gravações possam elas próprias seguirem realizando as digitalizações desses acervos:

Como parte do complexo acordo para acesso aos arquivos da rádio nacional de Djibouti, incluímos um reproduutor de bobinas Technics dos anos 1970, permitindo que a equipe, inteiramente mulheres jovens treinadas em tecnologia analógica em universidades na China, continuassem a preservação de alta resolução de um dos maiores arquivos da África. (OSTINATO RECORDS, 2021, tradução minha)

Figura 47 - Funcionária da Rádio Nacional do Djibouti ao lado do equipamento utilizado para a digitalização do acervo, como parte do acordo com o selo Ostinato Records



Fonte: <https://twitter.com/OSTLP/status/1433149112371847169?s=20>

No caso específico da Radiodiffusion-Television de Djibouti (RTD) existe um controle rigoroso sobre o acesso aos seus catálogos, sendo o Ostinato Records a primeira entidade estrangeira a conseguir acesso a esses arquivos, que são compostos de mais de 5.000 fitas master e cassetes com artistas do Djibouti e de outros países da África Oriental. Vik Sohonie chegou a esse acervo na tentativa de licenciar 2 faixas para uma compilação que iria lançar, mas o acesso aos arquivos e o acordo para a sua digitalização acabou durando quase 3 anos:

Eles determinam quem trabalhará com sua música e em que termos. Eles nos mantinham trancados a sete chaves. Eu tive um oficial cultural me dizendo o que iria acontecer e o que não era. Isso mostra como um arquivo descolonizado se parece. Os africanos estão em controle das suas próprias música e cultura. (DIWAKAR, 2021, tradução minha)

Essa parceria firmada entre o selo e os arquivos da Rádio acabou promovendo uma colaboração que beneficia ambos e que pode ser utilizada como exemplo para se pensar outras parcerias entre instituições africanas e ocidentais, podendo proporcionar às instituições locais um maior controle e responsabilidade sobre as suas produções e memórias, devendo ser procedimento delas a definição dos destinos desses arquivos.

Essas questões da restituição das heranças culturais africanas que estão espalhadas por países ocidentais têm rendido uma série de polêmicas nos últimos anos. O pesquisador Kwame Appiah (2009) afirmou em artigo que algumas nações não possuem condições infraestruturais para armazenarem os acervos que lhes forem repatriados, fazendo assim com que estes acabem se perdendo e dizendo então que a salvaguarda dos artefatos fica desse modo garantida através da continuidade da sua manutenção nos acervos ocidentais. Porém, esse tipo de premissa apenas serve para reafirmar uma hegemonia dos países do Norte Global sobre artefatos que são produtos de seus espólios.

O debate sobre a manutenção desses acervos nessas instituições costuma causar incômodo, pois ainda, como afirmam os pesquisadores Felwine Sarr e Bénédicte Savoy “as restituições abrem uma reflexão profunda sobre a história, as memórias e o passado colonial, tanto no que se refere à história quanto à formação e desenvolvimento das coleções de museus ocidentais” (SARR; SAVOY, 2018, p. 29, tradução minha), pois, como bem sabemos, costumam ser histórias envoltas em processos de violência.

Hoje, em vários desses países e regiões, existindo um interesse por parte das instituições públicas ou privadas em catalogar e tornar disponíveis as suas produções musicais das décadas 1960 e 1970, torna-se necessário recorrer a indivíduos e instituições ocidentais,

pois uma significativa parcela desses acervos não se encontra mais no interior de suas barreiras geográficas, uma vez que foram extraídos para integrarem coleções e arquivos ao redor do mundo. E, afinal, muitas dessas “aquisições” não costumam ser equânimes, dão-se a partir de proveitos de situações causadas pelos próprios países ocidentais cujos indivíduos e instituições agora surgem com o intuito de “salvaguardar” esses discos da “negligência” dos africanos para com as suas memórias.

Os modos como os negros costumam ser representados (e aí eu estendo também para os africanos), segundo bell hooks (2019a), fogem ao seu controle. Afinal, muitas das maneiras pelas quais esses indivíduos e grupos se posicionam acerca das narrativas do passado estão ligadas à experiência colonial, reiterando a existência de uma forte conexão entre dominação e representação (HALL, 1996), tornando o campo da representação um espaço de conflito. Assim, torna-se necessário o rompimento com esses modos hegemônicos de representação para que as estruturas de dominação possam ser quebradas (hooks, 2019a). Como é possível então que no intuito de romper com essas narrativas consinta-se que a possibilidade de promoção dessas mudanças esteja exclusivamente sob o controle de indivíduos e instituições dos mesmos países que promoveram essas experiências coloniais e estabeleceram esses modos hegemônicos de representação?

Deixar que esses mesmos países ocidentais mantenham controle sobre as representações contemporâneas dessas narrativas pode ocasionar com que não ocorram mudanças efetivas, pois os Projetos de Memória envolvidos em suas intenções podem não estar de acordo com o que essas nações pretendem realizar na reflexão sobre os seus passados e na construção de suas próprias metáforas do futuro (SARR, 2019).

Afinal, a partir das considerações que teci até aqui, podemos indagar: que tipos de Projeto de Memória têm sido propostos por indivíduos e instituições ocidentais? Essas músicas têm sido preservadas para quem? Ou como questiona Diane Thram (2012), quem tem se beneficiado com isso? Vários colecionadores podem até ter deixado as suas coleções para instituições, com intuitos educacionais, como afirma Roy Shuker (2004), mas que instituições são essas? Não seriam as mesmas instituições ocidentais das quais se cobra hoje a repatriação de bens culturais expropriados de África no período colonial? E quanto tempo será necessário que esperemos para que essas coleções estejam enfim acessíveis?

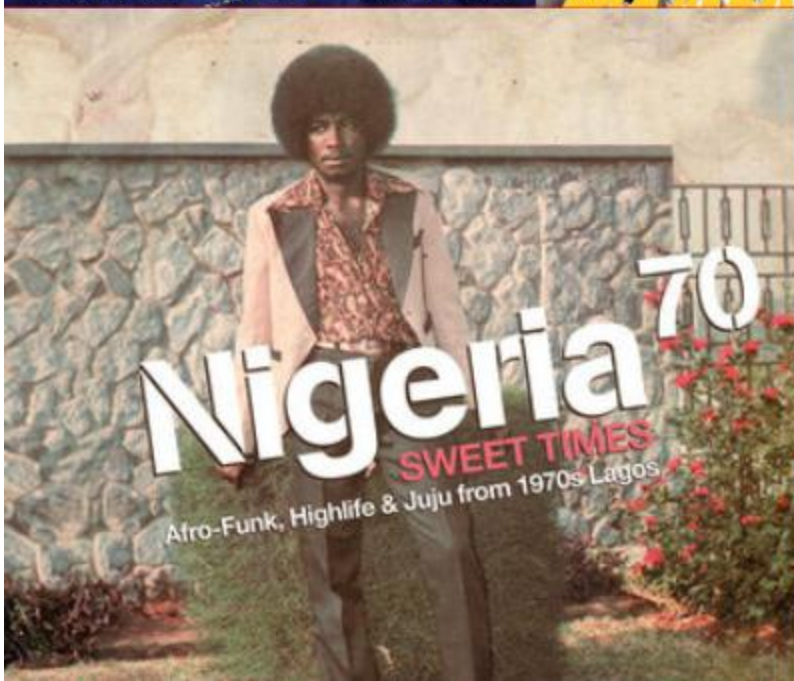
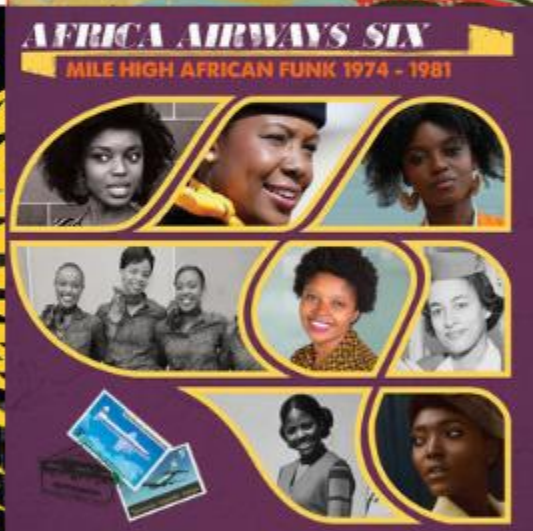
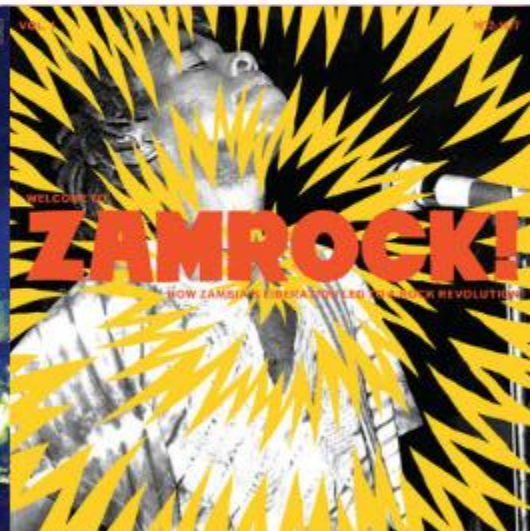
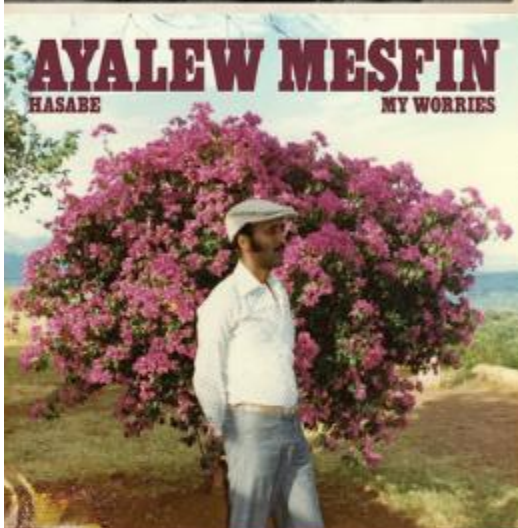
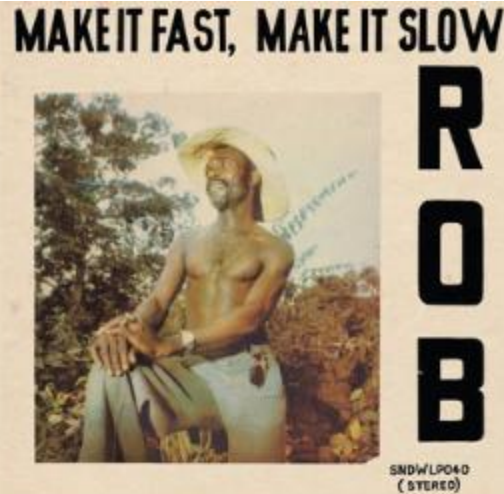
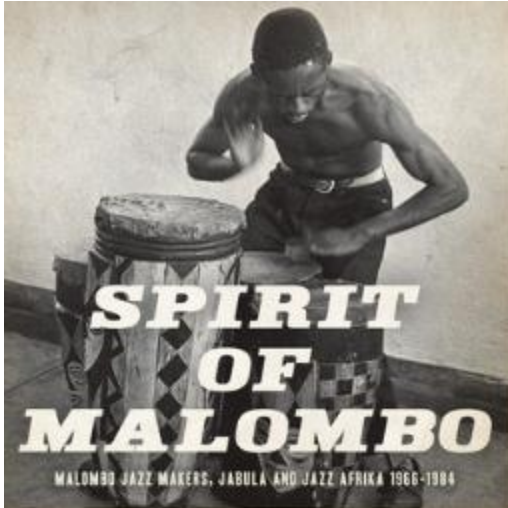
Nessa perspectiva, o protagonismo de indivíduos africanos no processo de manutenção das memórias sobre essas músicas é muito importante para diversos interlocutores, mas essencialmente para os que são africanos, descendentes de africanos ou que estão localizados no Sul Global e que tiveram de lidar em algum momento com o jugo colonial. Esses

indivíduos costumam demandar mais estas questões, pois eles já estão desassossegados com os indivíduos externos às suas culturas contando as suas histórias. Assim, eles acreditam que os africanos não podem ser destituídos de suas memórias e de seus bens culturais para que suas memórias sejam protagonizadas por estrangeiros os quais, inclusive, utilizam-se muitas vezes dos mesmos recursos narrativos dos colonizadores europeus do passado.

Quando lidamos com uma emergência do protagonismo de africanos na constituição de suas memórias temos de levar algumas questões em consideração. Primeiro, que perspectiva de memórias estamos lidando? Afinal, quando as críticas são evocadas, os conceitos utilizados para questionar os modelos de memória tendem a eleger categorias analíticas ocidentais, as quais não conseguem alcançar outras percepções de mundo que não as do próprio Ocidente (MBEMBE, 2001). É a partir dessa perspectiva que se estabelece um discurso de descuido ou desinteresse dos africanos pelas suas memórias (BARGNA, 2014), quando o que deveria estar sendo levado em conta são os métodos de erradicação dos seus passados através dos processos de colonização (DERY, 2020). Essas categorias também lidam com uma visão de África singularizada como um problema a ser resolvido (MACAMO, 2016), como algo incompleto, não acabado (MBEMBE, 2001) e que para que ocorra é necessário que haja uma intervenção externa (DIAWARA, 2010), ou seja, de indivíduos vindos do Ocidente dispostos a salvaguardar suas memórias.

Indivíduos não-africanos exerceram papéis muito importantes no acesso às informações sobre as histórias e culturas africanas, inclusive no processo de “descolonização das mentes”, mas também não sem, durante o processo, trazerem os holofotes para si e ignorarem diversos conhecimentos produzidos a partir de África (BARRY, 2000). São ignorâncias essas produzidas socialmente, que têm o poder de negar certos saberes como conhecimento, fazendo disso uma ideologia política (EL-MALIK, 2017).

Destituir os africanos de suas memórias torna possível que se estabeleçam novos modelos de acesso ao conhecimento que se distanciem dos praticados por suas culturas étnicas, religiosas, nacionais e locais, e que assim seja estabelecida uma dependência de conhecimento que oportuniza um novo comportamento imperialista (YA’U, 2004). São com essas questões em perspectiva que devemos ser cautelosos(as) para não acontecer de, ao invés de proporcionarmos a produção de contranarrativas e incentivarmos a agência dos indivíduos africanos, acabarmos por reproduzir os mesmos tipos de opressões e formas de representação problemáticas sucedidas historicamente, produzindo assim “novas” narrativas coloniais.



6 COMO DESLOGAR-SE DAS REDES DIGITAIS DO COLONIALISMO?

Mesmo com toda a problemática que existe hoje quando pensamos nas representações ocidentais sobre África, ainda assim, acredito que nunca tivemos acesso a tantas informações e narrativas quanto temos hoje, e ainda mediante um processo vantajoso, pois afinal as narrativas estão mais diversas, não só por meio de sentimentos de indignação de pessoas ocidentais que tentam desintoxicar-se do colonialismo, como também pela maior presença de percepções oriundas do continente africano de pessoas que tentam desprender-se das amarras coloniais.

Assim, esse grande inimigo, o colonialismo, que por tanto tempo vem subjugando tantas sociedades, culturas, corpos e mentes, vem tendo de lidar cada vez mais com caminhos que desviam das suas rotas de influência, com narrativas que contestam seus relatos de domínio, com movimentos que desmantelam suas relações de poder. Sua autoridade vem sendo minada, e por mais que ainda se tenha efetivamente feito pouco contra o seu real potencial de dano, as conquistas efetuadas nos campos do conhecimento e nos atos de mobilização têm gerado ganhos os quais, mesmo que sejam tomados, não serão renunciados.

O surgimento desses selos de música e blogs que analiso aqui se deu a partir dessa perspectiva, como causa e consequência dessas mudanças, eles próprios sendo autores de um movimento de mudança que foi gradualmente se insurgindo devido a um descontentamento geral com os dispositivos de manipulação do Ocidente, como também sendo beneficiários dessas transformações, como afirma Vik Sohonie:

Nas últimas duas décadas, o domínio do Ocidente sobre a cultura popular e o monopólio da informação diminuiu lenta, mas constantemente, e esse vácuo foi preenchido de várias maneiras - por meio do surgimento de redes de notícias dedicadas ao ponto de vista do Sul Global, e por meio de gravadoras. A mídia ocidental, a academia e suas empresas culturais nos ensinaram como ver o mundo, o que focar e o que ignorar, quem odiar e quem amar. Tudo isso está mudando [...]. Acho que está na hora de nossas histórias, cultura e música (africanas, asiáticas, latino-americanas, árabes) começarem a dominar as ondas do ar. (PG ADMIN, 2017, tradução minha)

Obviamente que essas mudanças de percepção vêm ocorrendo gradualmente, e, provavelmente, por falta de um maior diálogo com os grupos que mais foram afligidos historicamente por esses processos de opressão colonialista, elas estiveram continuamente suscetíveis a erros. Porém, ainda assim, acredito que os ganhos proporcionados por esses

processos de mudança ajudaram a remodelar significativamente as mentalidades que foram estreitadas por meio do campo de visão do colonialismo.

Afinal, antes África significava apenas um ponto geográfico que se estendia a partir das fronteiras do continente africano até as suas diásporas. Especialmente através dos africanismos teorizados por Melville Herskovitz na década de 1930, a partir dos quais as heranças africanas nas diásporas também se tornaram cada vez mais a “própria” África. Antes ainda eram utilizados argumentos pela inacessibilidade de informações, os quais serviam como desculpa para justificar produções ideológicas, porém, agora, essas desculpas não têm mais como se fundamentarem.

O que já recebeu o rótulo genérico de “música africana” hoje vai um pouco mais além. Existem classificações sonoras por países ou regiões, ou nesses países de estilos que ainda dominam os modos de percepção ocidentais. Assim como a Salsa, que mais do que um gênero foi um movimento musical de congregação de diversos estilos musicais caribenhos em Nova Iorque, existem gêneros que também se sobressaem como classificatórios para as sonoridades de alguns países, como o *Afrobeat* para a Nigéria, o *Highlife* para o Gana, o *Soukouss* ou Rumba congoleza para a República Democrática do Congo, o *Ethio-Jazz* para a Etiópia, e denominações ainda mais genéricas e até de características coloniais como a Salsa para o Mali, Senegal e República da Guiné e o *African Blues* ou *Desert Blues* para o Mali, Niger, Argélia, Mauritânia e diversos outros países. Várias dessas designações genéricas também têm sido aprofundadas nos últimos anos, de modo que, por mais que o elemento de classificação colonial ainda exerça grande influência, seu poder aos poucos vem sendo restringido.

Essas mudanças de caráter geográfico e sonoro vêm somando-se a outras de viéses linguístico, cultural, religioso, histórico, etc., as quais têm possibilitado a circulação dessas músicas com uma menor influência das categorias de mediação coloniais. Além disso, a menor quantidade de amarras tem viabilizado um fluxo mais livre dessas músicas, oportunizando com que medidas históricas de circulação possam ser corrigidas. Não que eu acredite que apenas circular nos mercados internacionais para além do continente africano possa ser visto com uma medida de reparação, mas o seu acesso a esses mercados, ao mesmo tempo, possibilita uma tentativa de tentar reduzir os impedimentos históricos que levaram ao desconhecimento, subestimação e menosprezo dessas músicas para além das fronteiras do continente africano.

Assim, por mais que eu ache necessário analisar esses selos por meios de pontos de percepção críticos, também consegui vislumbrar nos Projetos de Memória que analisei

propostos por um número significativo de colecionadores uma constante busca por aperfeiçoamento. Obviamente nem todos empreenderam desse modo, e, em alguns casos, a apresentação de elementos discursivos é suplantada por suas práticas. Ou seja, o que eles estão dizendo que fazem não é o que eles efetivamente estão fazendo.

Além disso, em alguns casos, o pretexto da salvaguarda serve como desculpa para pilhar esses discos, pois seria um modo de se eximir da acusação que pode surgir por parte da opinião pública. Assim, essa seria a desculpa “perfeita” para eles: argumentar que estão salvando algo o qual os africanos não deram importância. E para isso servem as constantes representações imagéticas de armazéns abandonados, locais sujos, discos e capas danificados, que são somadas às narrativas dos *diggers* exaltando a sua árdua busca por esses discos.

Figura 48 – Foto de um rato morto em cima de uma pilha de discos divulgada pelo blog Voodoo Funk



Fonte: <http://voodoofunk.blogspot.com.br/>

Essas formas de representação acabam reforçando estereótipos produzidos historicamente e endossados pelas políticas colonialistas como forma de validar a concepção de que os africanos não possuem apreço por suas memórias. E isso se dá em grande parte por uma falta de controle dos indivíduos africanos sobre as suas representações, afinal, manipular representações é uma forma de exercer poder, e essas representações controladas pelo

Ocidente acabam revelando informações mais sobre o próprio ponto de vista colonialista do que sobre os grupos os quais elas pretendem se expressar. Ou seja, são as instituições de ocidentais que mantem um caráter colonialista que não têm interesse no que as memórias desses grupos podem vir a representar: o advento das suas capacidades e o controle dos seus próprios destinos.

Ao falarem em relação às violências praticadas pelas instituições colonialistas do Ocidente contra os povos negros e racializados, Achille Mbembe (2018), Elsa Dorlin (2020) e Françoise Vergès (2020) refletem sobre como, a partir de um ponto de vista dos projetos ocidentais de "civilização", existem vidas que são consideradas dignas e outras que são consideradas supérfluas. Sendo as dignas os corpos brancos, especialmente os que estão no poder, e as supérfluas os “outros” negros e racializados, o seu “oposto”. Assim, se nem mesmo esses corpos são considerados por essas instituições como dignos de cuidado ou mesmo do direito à vida, como esperar que elas tenham qualquer apreço por suas memórias ou percepções de mundo?

Desse modo, não se pode deixar que apenas indivíduos e instituições ocidentais tenham o controle sobre os destinos dessas memórias, sobre os modos como serão rememoradas e restituídas, sobre por quais caminhos as narrativas devem ser guiadas. Tem um caso ocorrido com Samy Ben Redjeb que acho bem emblemático. Quando Redjeb estava reunindo as faixas para lançar uma compilação da Orchestre Poly-Rythmo, ele apresentou uma dessas músicas para Melomé Clement, chefe da orquestra, ao que este ficou meio espantado, e questionou Redjeb porque ele queria exatamente aquela música, um Lado B³⁵ do grupo, já que haviam outras faixas que tinham tocado no rádio e feito sucesso, e que ele acreditava serem muito mais expressivas da produção do grupo para comporem uma compilação. Acredito que esse caso ilustra significativamente as diferentes noções de Projetos de Memória apresentadas por esses colecionadores; por mais que admire o trabalho desenvolvido por Redjeb e não o considere problemático, ainda mais em comparação a outros casos. Pois, além de uma noção estética que distingue esses colecionadores por meio de suas formações ocidentais, forjando os gostos musicais deles, existe também nos projetos de seus

³⁵ O termo Lado B refere-se na indústria fonográfica às faixas menos conhecidas dos artistas. Muitas faixas de discos geralmente eram lançadas em compactos, em que só cabiam duas músicas. A música escolhida para integrar o Lado A do compacto seria a música de trabalho, que a gravadora e os produtores acreditavam que tinha mais chance de fazer sucesso e tocar no rádio, levando as pessoas a comprarem os discos. No Lado B geralmente era colocada uma música considerada de menor impacto comercial, às vezes sendo músicas em que os artistas tinham mais chance de realizar experimentações musicais ou mesmo uma música qualquer composta apenas para integrar o compacto.

selos uma questão de relevância mercadológica, afinal, esses empreendimentos têm como objetivo os públicos ocidentais e não os africanos.

Assim, avaliando diversos selos ocidentais de indivíduos pertencentes a essas redes de colecionadores, pude perceber que muitos dos seus Projetos de Memória estão baseados a partir de noções de memória que são constituídas por meio de referenciais ocidentais e mercadológicos. O processo de atribuir maior relevo a determinados estilos e artistas ao invés de outros, especialmente os de maiores influências ocidentais, proporcionam uma demonstração de como esses ideais funcionam. Afinal, uma significativa parte das músicas que eles estão lançando não é necessariamente os tipos de músicas ou artistas que podem ser considerados mais representativos daqueles países ou culturas, muitas vezes mesmo chegando a serem artistas que não tiveram reconhecimento no período em que estavam ativos gravando discos, acontecendo com eles assim como sucedeu em diversos casos ao redor do globo: artistas que tiveram reconhecimento tardio de suas obras.

Nos selos que trabalham com relançamentos e compilações de gravações antigas isso é um acontecimento comum, conectar artistas de maior impacto histórico com outros de menor representação histórica, mas nem por isso de menor significação. E ao mesmo tempo também é importante reconhecer que essas perspectivas ajudam a revisar algumas narrativas históricas que podem não ser as mais justas, visto que alguns artistas podem ter tido menos evidência não só por não estarem de acordo com os gostos do público, mas também por questões políticas e estéticas que podiam confrontar com os interesses dos estados ou das gravadoras.

Mesmo assim, ainda resiste uma perspectiva muito profunda, que é o poder que esses selos possuem sobre o controle dessas representações. Para o público consumidor de música que acessa as informações fornecidas por esses selos, esses dados se apresentam como fatos. Através de um interesse desses colecionadores por esses artistas e suas músicas, os quais vejo como legítimo, também acrescentado pelas necessidades mercadológicas de fazerem com que esses discos vendam, obviamente que as narrativas vão privilegiar esses artistas e suas músicas como mais representativos dessas culturas, e obviamente que eles não deixam de ser. Porém, comparando um selo com outro acabam havendo disputas de narrativas, não só pelos artistas, discos e gravações mais autênticos, como também os mais significativos para essas cenas musicais e culturas locais.

Assim, ao abordarem essas músicas, esses colecionadores têm de levar em consideração que existe uma desigualdade muito grande no poder sobre essas memórias, e que eles não só estão rememorando um passado cultural desses grupos como também estão recordando e, de certa forma, até revivendo relações coloniais. Além desses cuidados, eles

também têm de se lembrar o tempo todo que essas culturas não lhes pertencem, e por isso mesmo eles não podem ter o controle sobre essas narrativas, eles podem ser partícipes, ou no máximo transmissores delas, mas em nenhuma circunstância seus protagonistas.

Mesmo questionando os Projetos de Memória de alguns empreendimentos ocidentais, o fato é que hoje um pequeno grupo de indivíduos ao longo do Norte Global possui em suas mãos uma parte significativa das produções sonoras realizadas pelo Sul Global. E mesmo com toda a problemática envolvida, uma parte desses acervos vem sendo disponibilizado ao público através de blogs, sites, plataformas e redes sociais, como afirma o escritor Ross Simoni:

Em um tempo relativamente curto, o blogueiro absorveu uma série de funções ocupacionais, de jornalista a romancista, de escritor de diário a professor; a recente onda de blogs internacionais de música introduziu as funções de etnomusicólogo e arqueólogo. Em circunstâncias diferentes e mais acadêmicas, as descobertas de [Frank] Gossner poderiam permanecer nas profundezas da biblioteca de uma universidade. Mas blogs comunitários gratuitos oferecem uma alternativa real a esse cenário. Cada blog pode ter uma abordagem especializada para um nicho musical misterioso, de modo que, mesmo na região da África Ocidental, existe uma vasta cornucópia de variedade. John Beadle, um maquinista da Harley-Davidson, cuida do blog Likembe (likembe.blogspot.com) porque “quer trazer à luz alguns sons nigerianos pouco conhecidos, especialmente música Igbo, que é quase inédita fora da Nigéria”. E Brian Shimkovitz, um “etnomusicólogo treinado” que viajou pelo Gana com uma bolsa da Fulbright, e estoca Fitas Maravilhosas da África [Awesome Tapes from Africa] (awesometapesfromafrica.blogspot.com) com as gravações lo-fi que pegou ao longo do caminho. (SIMONI, 2008, tradução minha)

Não fosse esse desejo dos colecionadores em procurarem essas músicas e as disponibilizarem, é possível que uma parte significativa desses acervos não teriam sido apresentados ao grande público. E, afinal, já que eles possuem o conhecimento, tempo e recursos para adquirirem os discos, que ao menos algo seja feito com eles, que possam ser disponibilizados para as pessoas acessarem de alguma forma, ao invés de ficarem apenas armazenados em arquivos que só serão acessados por uns poucos privilegiados, ou mesmo por ninguém.

Também não acho necessariamente que a disponibilização desses acervos online é uma forma de democratização do acesso. Afinal, para haver democracia teria de haver a participação e a possibilidade de escolha por parte dos indivíduos envolvidos com essas músicas. E nos casos dos blogs isso não costuma ocorrer. Porém, existem alguns projetos em que há alguma participação de instituições africanas, como no caso da digitalização do arquivo da gravadora guineense Syliphone Records.

O pesquisador e colecionador australiano Graeme Counsel, especialista na música da República da Guiné, teve acesso aos arquivos da Radio Télévision Guinée, responsável por armazenar as fitas master produzidas pela gravadora estatal Syliphone Records, que atuou gravando e lançando artistas da Guiné durante o governo de Sékou Touré, de 1967 até 1984. Lá, além dos discos produzidos pela gravadora, ele localizou ainda mais 50 fitas de rolo contendo gravações inéditas de grupos locais. Ele então submeteu um projeto ao Endangered Archives Programme da British Library de Londres, por meio do qual, em um convênio com o governo da República da Guiné, digitalizou esses arquivos e os disponibilizou online³⁶.

Afinal, também é importante saber aproveitar o envolvimento de indivíduos e instituições ocidentais, pois eles possuem os recursos e a expertise necessários para a digitalização e o armazenamento mais eficiente desses arquivos. Porém, é importante que as decisões não sejam tomadas apenas por eles, e sim de forma conjunta e equânime, posto que, mesmo que os recursos sejam estrangeiros, os patrimônios culturais são locais, e o interesse maior deve ser dessas instituições ligadas aos grupos detentores desses patriomônios.

Nos casos em que não há uma escolha nem participação dos que deveriam ser os principais interessados na salvaguarda desses patrimônios, mesmo assim, ainda acho válida a preocupação em tornar disponíveis essas gravações para um público interessado ao invés de apenas eles, os colecionadores, terem o controle sobre os seus destinos. Pois estando salvaguardados e disponíveis de algum modo, eventualmente, esses discos ainda podem ser acessados, e ocasionalmente têm sido, por indivíduos oriundos desses países, por mais que em vários dos casos que consegui identificar, os indivíduos que acessaram esses blogs haviam em sua maioria migrado para algum país do Norte Global, só tendo acessado essas músicas a partir dessa condição de migrantes, por meio da mediação de suas vivências ocidentais.

Porém, enquanto essas questões ainda não se tornaram práticas mais efetivas, existem pelo menos pessoas no meio preocupadas em salvaguardar e promover significação para as músicas, compreendendo que a assimilação delas pelo mercado, por em geral não se encaixarem nos padrões sonoros e estéticos que a indústria fonográfica ocidental estabelece, necessitam também da promoção de seus contextos, como afirma Alice Whittington do Soundway Records:

Queremos preservar o máximo possível da história em torno do lançamento. É importante garantir a longevidade da música, e parte disso é garantir que as pessoas entendam que essa música não é importante apenas por causa de como ela soa. (THOMAS, 2021, tradução minha)

³⁶ O site do projeto no qual podem ser ouvidos os fonogramas pode ser acessado no seguinte link: https://sounds.bl.uk/World-and-traditional-music/Syliphone-record-label-collection?_ga=2.208167890.1921416352.1636497605-1529631778.1636497605

E aí reside uma questão elementar quanto à presença dessas músicas em alguns espaços, ferramentas e plataformas da internet nos quais, pela maneira que elas são configuradas, pensando na imediatez dos acessos e muitas vezes para serem utilizadas como som de fundo enquanto os usuários navegam por redes sociais e sites ou executam tarefas do seu cotidiano, acaba não havendo espaço para a contextualização, para contar essas histórias, como questiona Katie Thomas em uma matéria escrita por ela para o site DJ MAG:

Quando uma gravadora [...] funciona como guardiã das histórias desses artistas, como isso é sustentável à medida que a sociedade se afasta cada vez mais das capas de vinil com encarte e rumo a listas de reprodução e algoritmos? Claro, os colecionadores de discos de vinil são a exceção a essa regra, mas as tecnologias de streaming que escolhem seus hábitos de escuta para você são cada vez mais a norma - e realmente, qual é a probabilidade de você procurar a história de fundo da música quando perguntar a Alexa “tocar música para um jantar”? (THOMAS, 2021, tradução minha)

Porém, mesmo não havendo tanto espaço para a contextualização em algumas plataformas e sites, ainda assim, há uma preocupação de que as músicas circulem, pois a probabilidade maior de acessar os contextos reside em que pelo menos as pessoas consigam acessar as músicas. Assim, vários colecionadores eventualmente se preocuparam com essas questões de não apenas salvar e relançar, mas também tornar os fonogramas disponíveis, visto que, existindo poucas cópias daquelas gravações, boa parte delas estava sob o controle deles, como podemos ler no depoimento de Brian Shimkovitz:

Eu não estou arquivando coisas além do que você vê no blog. O plano de longo prazo é fazer algum tipo de arquivo - talvez uma parceria com um museu ou algum tipo de instituto, mas os direitos autorais são um problema e eu estou distribuindo a música das pessoas de graça, o que é uma coisa complexa. Então o que eu sinto no mínimo é que o que você vê no blog está sendo “salvo” de uma certa maneira. Não quero dizer: “Sou um cara estrangeiro que está agregando valor a essa música ao salvá-la”. A realidade é que muitas dessas gravações, especialmente aquelas que as pessoas me deram e compraram nos anos 80 ou início dos anos 90, você não consegue mais encontrá-las naquele lugar, algumas delas são bem raras lá. Acho que é uma boa ideia digitalizá-las e colocá-las online. (ICRATES, 2012)

Como já comentei anteriormente, essa estratégia de disponibilizar arquivos online para que outras pessoas possam baixar e assim garantir que existam outras cópias desses arquivos circulando na internet foi uma tática empreendida por colecionadores e fãs de música a partir do início dos anos 2000. Como podemos ver no depoimento de Shimkovitz, uma preocupação dos colecionadores que possuem blogs é não só o acesso dessas músicas pelas comunidades de fãs, mas a sua manutenção digital, de modo que quando esses blogs forem descontinuados e os links expirarem, esses arquivos possam continuar circulando de alguma forma.

Esses procedimentos têm acabado ocasionando com que através do volume de informações disponibilizadas, mesmo com várias contextualizações polêmicas e com o foco de diversos empreendimentos nos próprios colecionadores, que as pessoas tenham acesso a informações sobre as músicas que permitam desestruturar as narrativas exotizantes, fazendo com que elas compreendam um pouco mais as singularidades de cada sonoridade e cultura, e que as narrativas acabem se tornando mais diversas, como afirma Samy Ben Redjeb:

Acho que chegamos a um ponto em que as pessoas entendem a diversidade de ritmos e batidas que vêm de diferentes cantos da África. Talvez devido à internet, as pessoas tenham acesso a muito mais informações, então você não pode simplesmente enganá-las com um termo como "world music". Para eles "engolirem a isca", você precisará ser um pouco mais criativo do que isso. As pessoas estão curiosas e com fome de aprender sobre os vários sons e gêneros que existem e, portanto, a cada ano ou mais, há uma nova tendência; anos atrás era Cumbia, depois Compa, agora é Funaná, ano que vem vai ser o Forró ... e assim por diante. [...] A internet, por mais que tenha apagado a indústria da música como a conhecíamos, criou outras formas de promover e comercializar a música. (BLOG SUPERFLY RECORDS, 2016c, tradução minha)

Por mais que alguns colecionadores que possuem selos ainda critiquem o papel da internet na desestruturação da indústria fonográfica, especialmente pelo fato de que os discos compilados por eles, os quais recebem muito investimento financeiro, acabam sendo distribuídos gratuitamente nos espaços digitais, eles também entendem as oportunidades que podem ser geradas a partir dessas ferramentas, como compreende Samy Ben Redjeb:

Administrar uma gravadora hoje em dia é uma faca de dois gumes. Na verdade, muitas pessoas baixam música hoje, então você não pode vender muito. Ao mesmo tempo, sua música atinge públicos que você não seria capaz de alcançar se usasse canais tradicionais e também pode promovê-la de diferentes maneiras. Então, há uma espécie de equilíbrio porque você pode vender usando plataformas digitais e as informações viajam muito mais rápido. Claro, existem muitos aspectos negativos também. Eu venderia cada vez mais discos físicos sem internet. Acho que, há 20 anos, teria vendido duas ou até três vezes mais álbuns do que vendo hoje. Por outro lado, poucas pessoas saberiam sobre o selo e se relacionariam com as músicas que eu lanço. (CAPENARU, 2017, tradução minha)

Para diversos desses colecionadores, além dos relançamentos, os blogs se apresentaram como uma ferramenta ideal para fazer com que essas músicas e memórias circulassem, como também afirma o colecionador Matt Temple, do blog e selo *Matsuli*: “A internet e, especificamente, os blogs possibilitaram uma forma de compartilhar e arquivar informações, músicas e histórias do passado. Minha motivação tem muito a ver com a luta contra o esquecimento” (GEDYE, 2010). E é esse esquecimento que alguns deles temem que

aconteça, quando por acaso essas músicas que tanto têm circulado na internet nos últimos anos deixarem de ser tendência entre os fãs de música.

Além disso, nunca devemos deixar de ter em perspectiva o fato de que, por meio da mediação desses colecionadores, muitas sonoridades que não são dos seus interesses podem ficar de fora desses espaços digitais, afinal, como afirma Tim Sherrat (2020), a pretensa “democratização” do acesso não ocorre, pois a tomada de decisão sobre o que será acessível ou não através da internet é feita por esses indivíduos, gerando ainda uma falsa noção de que todas essas sonoridades estão sendo efetivamente salvaguardadas, constituindo o que ele categoriza de “dimensionar as ausências”:

A digitalização molda nossas percepções da realidade. Quanto mais temos em formato digital, e mais fácil é encontrar e usar as coleções do patrimônio cultural, mais provavelmente assumiremos que tudo (ou pelo menos tudo o que é importante) está online. (SHERRAT, 2020, p. 123, tradução minha)

Volto assim então ao ponto de qual seria a mudança efetiva que o arquivamento dessas memórias na internet pode promover nas comunidades de onde se originam essas músicas, tendo em perspectiva ainda uma ausência de infraestruturas adequadas em diversas localidades e um impelimento estrutural que parte do ocidente e promove determinados tipos de uso das ferramentas digitais que privilegiam os interesses da indústria capitalista. Essas ações acabam modelando as mentalidades de um modo que desviem os pretensos interesses que possam surgir sobre essas memórias, encaminhando-os para outras atividades por meio de redes sociais, jogos e sites que gerem engajamento.

Não levar essas questões em consideração, para mim, é não se importar com a real mudança que o arquivamento dessas memórias pode proporcionar em relação às mentalidades sobre África a partir do próprio continente, ao desconsiderar os indivíduos de origem africana enquanto protagonistas desse processo de mudança, como se eles fossem indiferentes às suas heranças culturais.

Em uma matéria sobre uma viagem que fez ao Gana acompanhando Frank Gossner em sua jornada em busca de discos, o fotógrafo Eilon Paz contou um relato sobre Philip Osei Kojo, um senhor ganense com seus 90 anos que possuía uma coleção de discos e os convidou para irem à sua casa. Chegando lá no dia seguinte, eles verificaram que a maior parte dos discos já não se encontrava em tão bom estado de conservação, muitos estando sem capa. Enquanto eles olhavam em meio aos discos, Philip disse que gostava muito de música e que sempre conservou bem os seus discos e que constantemente trocava a agulha para que eles não ficassem riscados, porém com o tempo seu equipamento foi tendo outros problemas, e como não havia uma loja de reparos ele acabou tendo de aposentar seu toca-discos, afirmando

que faziam 30 anos que não ouvia os seus discos. Eilon Paz acabou conversando com Gossner depois da visita e alguns dias depois pegou o seu toca-discos portátil emprestado e o levou até a casa de Phillip, para que ele pudesse escutar novamente os seus discos ao menos durante algumas horas. A reação de felicidade de Phillip após ouvir algumas de suas músicas preferidas acabou sendo registrada em uma sessão de fotos por Eilon Paz as quais postou em seu blog *Dust and Grooves* e depois vieram a integrar o seu livro *Dust & Grooves: Adventures in Record Collecting*.

Figura 49 – O colecionador ganês Philip Osei Kojo ouvindo pela primeira vez seus discos após 30 anos



Fonte: <https://dustandgrooves.com/digging-in-ghana-with-frank-gossner/>

O caso de Philip Osei Kojo é um desses que serve para corroborar a questão de que essas memórias não foram negligenciadas por indivíduos africanos como alguns colecionadores ocidentais querem fazer acreditar, mas que foi o conjunto de diversas questões, as quais já apresentei ao longo da pesquisa, que se somaram para que isso ocorresse, e que muitos desses que se oferecem para venderem os seus discos ainda se importam com essas músicas, mas por falta de terem como escutar ou como armazenar apropriadamente acabam abrindo mão delas para esses estrangeiros que eles acham que podem cuidar melhor desses discos, fazendo assim com que essas memórias se perpetuem.

Afinal, se houver uma narrativa dominante de que os colecionadores africanos têm interesse por essas memórias sim, mas os que não possuem uma condição financeira estável

estão tendo de se deparar com problemas como não ter como escutar seus discos, pois não possuem mais equipamentos funcionando ou peças sobressalentes; ou que estão enfrentando dificuldade em adquirirem novos itens para as suas coleções, pois além dos discos estarem sendo todos levados para países ocidentais, eles não têm condições de competirem com os preços que esses estrangeiros podem pagar; ou até que estão tendo de se desfazer de seus discos por questões financeiras, essas narrativas complicariam muito as imagens desses colecionadores que se denominam “salvadores” dessas músicas, passando a serem vistos então como colonizadores.

É interessante perceber que ocorreu uma inversão de dependência nesse processo de relançamentos entre os empreendimentos do Norte Global e os do Sul Global. Para que houvesse a formação e manutenção de mercados de discos locais no continente africano, os selos tiveram de recorrer a uma indústria ocidental já consolidada, fosse para ter acesso a discos e fonogramas dessas gravadoras, para realizar as gravações de seus artistas em estúdios fora do continente, ou localizados em seus países, mas pertencentes a conglomerados internacionais e mesmo para realizar a prensagem dos discos gravados. Em alguns países, inclusive, houve uma consolidação desses mercados, os quais se tornaram mais auto-suficientes, em outros casos não, as amarras do colonialismo continuaram manipulando os mercados internos. Porém hoje, após o declínio desses selos africanos, os colecionadores e compiladores ocidentais tornaram-se dependentes desses legados, buscando o que restou em seus arquivos para poderem manufaturar novos produtos a partir dessas produções históricas.

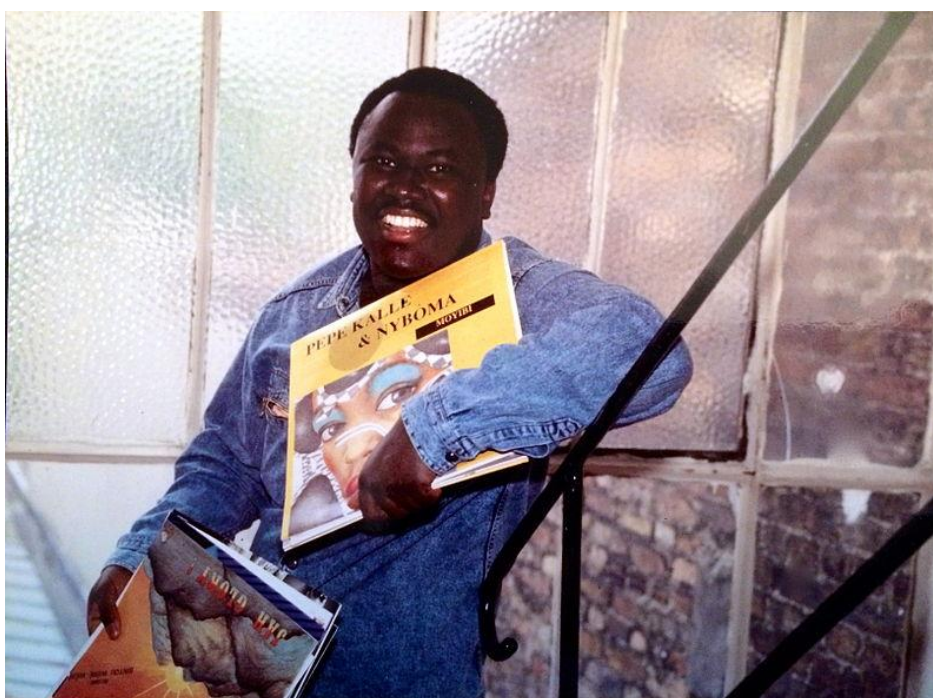
Assim, mesmo a indústria fonográfica ocidental tendo perdido durante um período de tempo a hegemonia sobre essas cenas musicais, através de um maior domínio dos selos, produtores e artistas locais sobre as suas próprias produções, hoje há uma mudança de poder, em que os colecionadores/produtores/compiladores ocidentais voltam a ter um controle sobre essas músicas e os seus destinos. Mesmo que não intencionalmente, existe um mercado que vêm lucrando com a queda desses selos.

Talvez não coincidentemente, o mercado da World Music tenha se estruturado no final da década de 1980 exatamente quando diversos selos africanos que trabalhavam com esses tipos de música estavam em declínio. Diversos selos ocidentais se firmaram a partir daí aproveitando uma série de cenas musicais que estavam passando por constante transição e modernização, conquistando contrato com os artistas que estavam se firmando a partir dali e deixando uma série de outros que haviam aberto esses caminhos para trás. Por mais que essas sejam práticas costumeiras da indústria fonográfica, esse é um modelo de mercado ocidental,

e é a partir da imposição dele que outros indivíduos ocidentais fazem a crítica do descaso com esses artistas, sendo que foi o próprio Ocidente que causou isso.

Entre os poucos casos que conseguiram resistir às práticas desse sistema está o colecionador e produtor senegalês Ibrahima Sylla, que fundou o selo Syllart Records em 1978 em Paris, o qual além de produzir novas gravações com artistas emergentes e outros já estabelecidos, também adquiriu catálogos e foi responsável por relançar discos de diversos artistas e grupos por conta própria ou licenciando os direitos para outros selos, além de ter lançado importantes séries de compilações como *African Pearls* e *Belle Epoque*, com artistas incônicos de países como Senegal, Mali, República da Guiné e República Democrática do Congo. Por mais que tenha iniciado suas primeiras gravações no Senegal, mas foi em Paris que ele se estabeleceu e foi a partir de onde conseguiu obter bastante visibilidade e sucesso com o seu selo.

Figura 50 - O produtor senegalês Hibrahima Sylla do Syllart Records



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Ibrahima_Sylla

Porém, no caso de Hibrahima Sylla, mesmo ele sendo um importantíssimo produtor africano e tendo produzindo diversos dos mais importantes artistas da África Ocidental como Salif Keita, Youssou N'Dour, Baaaba Maal, Orchestra Baobab, Alpha Blondy, Kassé Mady Diabaté entre vários outros, e ter criado o super grupo Africando, ainda assim ele não teve o reconhecimento que outros produtores ocidentais do ramo da World Music tiveram. E

provavelmente o seu selo só atingiu um maior sucesso por sua localização estratégica operando a partir de Paris, no meio de onde estava acontecendo a movimentação em torno do interesse por artistas africanos.

Como é possível perceber, as memórias do Ocidente operam de formas diferentes quando falamos das músicas produzidas a partir do continente africano por indivíduos africanos e das músicas de África produzidas ou compiladas por estrangeiros. Caso similar aconteceu, a meu ver, com o disco *Buena Vista Social Club*. Enquanto o músico cubano Juan de Marcos Gonzalez exerceu um papel crucial reunindo os músicos e tecendo a proposta sonora inicial, que rendeu o disco do grupo Afro Cuban All-Stars idealizado por ele e gravado antes das sessões do *Buena Vista Social Club*, foi o produtor estadunidense Ry Cooder que levou todos os créditos como um “descobridor” desses músicos cubanos mais velhos, sendo que ele apenas auxiliou a moldar a sonoridade durante as gravações e a forma que foi apresentada, pois o projeto foi idealizado pelo produtor inglês Nick Gold do selo World Circuit Records junto a Juan de Marcos Gonzalez, que foi quem dirigiu as sessões de gravação.

Nos Projetos de Memória de diversos selos ocidentais especializados nas músicas produzidas no continente africanos entre as décadas de 1960 e início da década de 1980, o papel exercido pelos produtores e selos africanos acaba ficando em segundo plano, e algumas vezes isso acontece até mesmo com os artistas. Afinal, muitos indivíduos ocidentais ainda insistem em centralizarem essas narrativas a partir do envolvimento deles: quando eles conheceram essas músicas, quando eles “descobriram”, quando eles relançaram. E para que essas narrativas funcionem, para que eles possam ser os “salvadores”, os “heróis”, essas histórias também têm de ter um “vilão”, e nas narrativas ocidentais o vilão sempre foi o “outro”, ou seja, nesse caso específico, o “vilão” tem de ser o “africano”.

Mas se, enfim, como alguns colecionadores costumam afirmar, os indivíduos africanos não preservaram suas memórias e não guardaram seus discos, como afinal eles ainda conseguem encontrar discos em boas condições para colecionar e comercializar no continente africano? Por mais que exista um mercado ocidental que valoriza essas produções africanas e tenta fazer com que elas ainda possam receber o devido reconhecimento, enquanto outros tipos de colecionadores não forem honestos o bastante e insuspeitamente críticos quanto às heranças coloniais das quais eles também são herdeiros, torna-se difícil não uniformizar suas experiências em relação ao colecionismo de discos do continente africano.

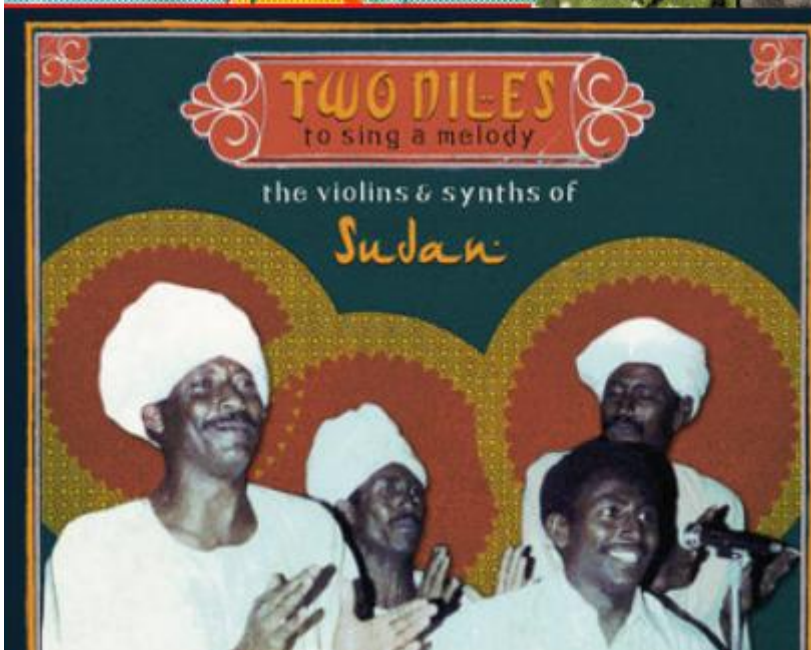
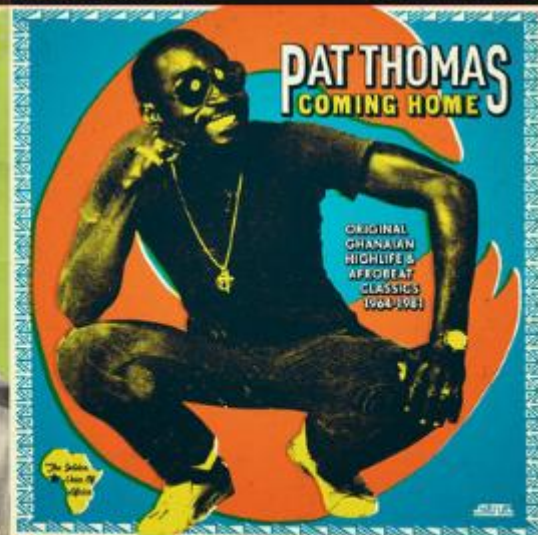
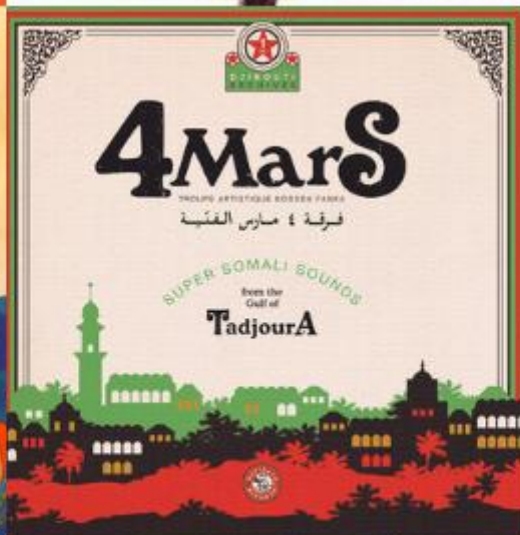
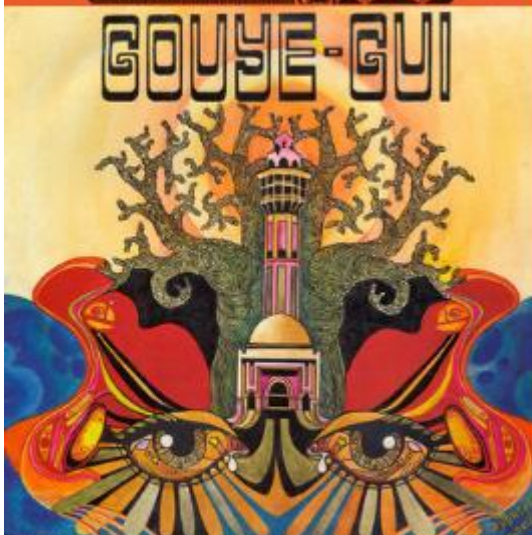
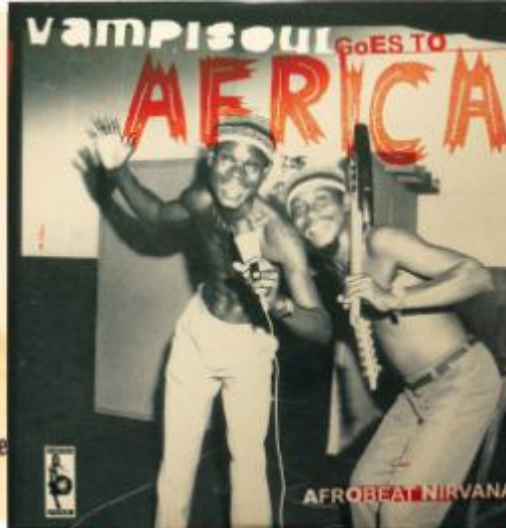
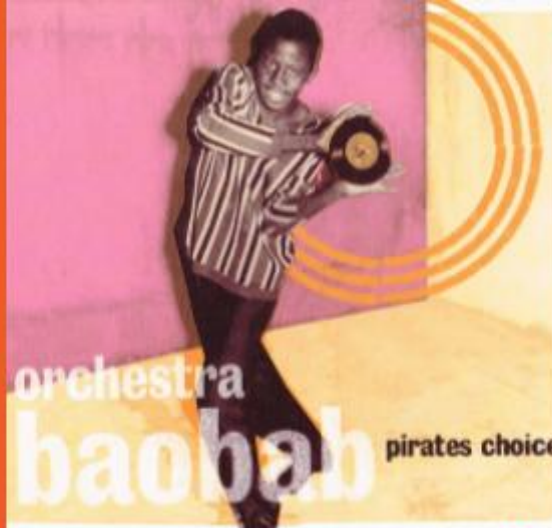
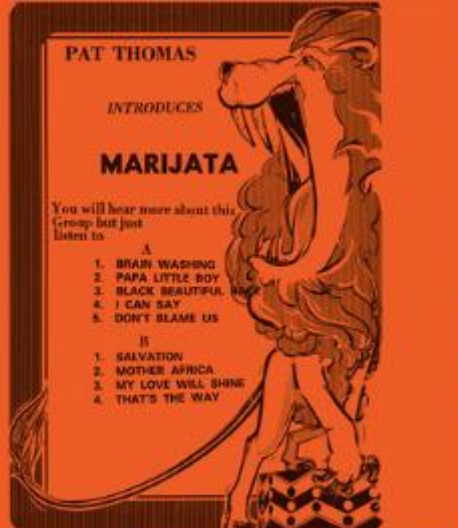
Se como afirmam bell hooks (2019a), Stuart Hall (1996), Patricia Hill-Collins (2019), Robin R. Means Coleman (2019), entre outros, estabelecer o controle sobre as representações

de um grupo é uma forma de assegurar poder, por isso é importante que os grupos tenham controle sobre as suas próprias representações, para que desse modo possam assegurar suas autonomias, então é crucial que os indivíduos africanos exerçam protagonismo nas narrativas sobre eles próprios, para que seus Projetos de Memória não sejam submissos às validações ocidentais e/ou coloniais. Assim, não basta apenas construir novas narrativas que proporcionem essas mudanças de percepção, é necessário também implementar o que Ella Tsitsi Jaji denomina de lógicas de pirataria e hacking:

Proponho que vários textos expressivos africanos recentes revelem uma lógica pirata em ação. Nesses textos, piratear o passado desfaz a função autorizadora de arquivos oficiais que, de outro modo, monopolizam a narração e a documentação da história. Se os arquivos estatais privilegiam as atividades nacionais e, de maneira inerente, enfatizam as atividades nos níveis supra, trans e subnacional, esses textos piratas propõem futuros alternativos, arquivando contra-histórias. A pirataria é, na sua forma mais básica, uma prática de cópia não autorizada e redes de distribuição alternativas que prosperam nas economias informais e, como tal, pode ser não apenas ilegível, mas também perturbadora e imprevisível para sistemas centralizados. (JAJI, 2014)

Estas seriam formas de reprogramar os sistemas para que possam gerar novos resultados possíveis, para piratear as narrativas de forma a deslegitimar as ideologias coloniais, assegurando o descentramento das categorias ocidentais de memória e a utilização de outros modelos de percepção que possam garantir uma maior equidade entre as relações de poder.

Mesmo com uma relativa presença de mulheres e homens negra(o)-diaspóricas(os) e africanas(os) no mundo do colecionismo, ainda têm sido difícil subverter as narrativas das redes de colecionadores que centralizam os papéis exercidos pelos homens brancos ocidentais nesses processos, por mais que eu acredite que com o tempo essa perspectiva venha se transformando, como espero que tenha ficado perceptível ao longo da leitura desses textos. E, de todo modo, como são esses homens brancos ainda que possuem o poder sobre os discos, os recursos financeiros e os capitais simbólicos, creio que é necessária uma atuação por parte deles também para que essas mudanças sejam efetivadas. Afinal, de que adiantam elaborações discursivas rebuscadas se as aplicações desses discursos não são praticadas?



REFERÊNCIAS

AALTONEN, Lari. Crate-Digging Columbuses and Vinyl Vespuccis. 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.

ABREU, Rui Miguel. A nova velha África musical. **Público**, Lisboa, 17 out. 2008. Ípsilon. Disponível em: <http://24thebass.blogspot.com/2009/03/nova-velha-africa-musical.html>. Acesso em: 9 nov. 2021.

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

ACHEBE, Chinua. **A educação de uma criança sob o protetorado britânico**: Ensaios. Traduzido por Esa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ACID JAZZ. Ipa-Boogie. **Bandcamp**, 2020. Disponível em: <https://acidjazz.bandcamp.com/album/ipa-boogie>. Acesso em:

ACID JAZZ. Vol. 4 – Yehouessi Leopold Batteur. **Bandcamp**, 2021. Disponível em: <https://acidjazz.bandcamp.com/album/vol-4-yehouessi-leopold-batteur>. Acesso em:

ADDIS RUMBLE. **Rediscovering The Lijadu Sisters!** 2013. Disponível em: <https://afrobeat-music.blogspot.com/2014/01/rediscovering-lijadu-sisters.html>. Acesso em: 17 out. 2021.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Traduzido por Goreti Araújo. Video (18min33s) TEDGlobal, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?~&language=pt.

ADNANE, Mahfouz Ag. **Ichúmar**: da errância à música como resistência cultural Kel Tamacheque (1980-2010). Raízes histórica e produção contemporânea. (Dissertação em História). São Paulo: Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2014.

AFRO POP WORLDWIDE PODCAST — Reissued — African Vinyl in the 21st Century. Produtores: Morgan Greenstreet e Alejandro Van Zandt-Escobar. [S.l.]. **Afropop Worldwide**, 9 jan. 2020. Podcast. Disponível em: <https://afropop.org/audio-programs/reissued-african-vinyl-in-the-21st-century>. Acesso em: 5 jun. 2020.

AFRO POP WORLDWIDE PODCAST — Reissued — African Vinyl in the 21st Century. Produtores: Morgan Greenstreet e Alejandro Van Zandt-Escobar. Entrevistado: Uchenna Ikonne. [S.l.]. **Afropop Worldwide**, 9 jan. 2020. Podcast. Disponível em: <https://afropop.org/audio-programs/reissued-african-vinyl-in-the-21st-century>. Acesso em: 5 jun 2020.

AGBASAGA. **Chief Adetula Kayode Samuel - Founder and Team Lead**. 2020. Disponível em: <https://agbasaga.com/founder>. Acesso em: 6 out. 2021.

ALZOUMA, Gado. Young People, Computers and the Internet in Niger. **Journal of African Media Studies**. Vol 3, Issue 2, 2011.

APPADURAI, Arjun. Museums and the Savage Sublime. In: MARGARETA, von Oswald; JONAS, Tinius (editors). *Across Anthropology: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*. Leuven: Leuven University Press, 2020.

APPADURAI, Arjun; ALEXANDER, Neta. **Failure**. Cambridge: Polity Press, 2020.

APPIAH, Kwame Anthony. Whose culture is it? In: CUNO, James. **Whose Culture?: The Promise of Museums and the Debate over Antiquities**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

ASSANGE, Julian; APPELBAUM, Jacob; MULLER-MAGUHN, Andy; ZUMMERMAN, Jérémie. **Cypherpunks: liberdade e o futuro da internet**. São Paulo: Boitempo, 2013.

BÂ, Amadou Hampâté. **Amkoullel**, o Menino Fula. 3. ed. Traduzido por Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo: Palas Athena, 2003 [1991].

BAGULA, Antoine; ZENNARO, Marco; NUNGU, Amos; NKOLOMA, Mayamiko. Bridging the Digital Divide in Africa: A Technology Perspective. **Wireless Communication and Information Conference**, 2011.

BARBOSA, Muryatan S. **A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2020.

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.

BARGNA, Leopoldo Ivan. Traditional african art in biography, collection and archive. An ethno-anthropological approach. In: NICOLETTI, Luca Pietro (Org.). **The Primitive Avant-Garde**. The Alessandro Passaré Collection. Milano: Scalpendi editore, 2014.

BARRY, Boubacar. Escrevendo História na África depois da Independência: o caso da escola de Dakar. In: BARRY, Boubacar. **Senegâmbia: o desafio da história regional**. Rio de Janeiro: SEPHIS/UCAM, 2000.

BEARMAN, David. Electronic Record-keeping, Social Memory and Democracy. In: HAMILTON, Carolyn et al. **Refiguring the Archive**. London: Kluwer Academic Publishers, 2002.

BELINGA, Martial Ze. Descolonizar a história: epistemologia disruptiva. Traduzido por Luana Ribeiro da Trindade. **Contemporânea**, v. 10, n. 3, set./dez., 2020.

BELL, Joshua; CHRISTEN, Kimberly; TURIN, Mark. After the Return: Digital Repatriation and the Circulation of Indigenous Knowledge. **Museum Worlds: Advances in Research**. Berghahn Journals, v. 1, n. 1, 2013.

BENJAMIN, Ruha. Discriminatory Design, Liberating Imagination. In: BENJAMIN, Ruha (Ed.). **Captivating Technology: Race, Carceral Technoscience, and Liberatory Imagination in Everyday Life**. London: Duke University Press, 2019.

BENJAMIN, Ruha. Retomando nosso fôlego: Estudos de Ciência e Tecnologia, Teoria Racial Crítica e a imaginação carcerária. Traduzido por Vinícius Silva e Tarcízio Silva. In: SILVA, Tarcízio (org.). **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiaspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2020.

BESSER, Howard. Longevidade Digital. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 23, no 2, jul/dez 2010.

BETA, Andy. African Music Is 'Awesome' To Collector. **The Wall Street Journal**, 2011. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204346104576635931629344232>. Acesso em: 19 jun. 2021.

BIRHANE, Abeba. Colonização algorítmica da África. In: SILVA, Tarcízio (org.). **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiaspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2020.

BLOG SUPERFLY RECORDS. **Mr Bongo : Quality & Originality**. 2014. Disponível em: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/mr-bongo-quality-originality/>. Acesso em: 14 out. 2021.

BLOG SUPERFLY RECORDS. **Quinton Scott (Strut): No Limit For The Dancefloor**. 2015. Disponível em: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/quinton-scott-strut-no-limit-for-the-dancefloor/>. Acesso em: 10 out. 2021.

BLOG SUPERFLY RECORDS. **Julien Lebrun (Hot Casa): Afro Soul & Tropical Funk**. 2016a. Disponível em: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/julien-lebrun-hot-casa-afro-soul-tropical-funk/>. Acesso em: 10 out. 2021.

BLOG SUPERFLY RECORDS. **Miles Cleret (Soundway): Past, Present, Future**. 2016b. Disponível em: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/miles-cleret-soundway-past-present-future/>. Acesso em: 10. out. 2021.

BLOG SUPERFLY RECORDS. **Samy Ben Redjeb (Analog Africa): «music from past that will influence the future»**. 2016c. Disponível em: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/samy-ben-redjeb-analog-africa-music-from-past-that-will-influence-the-future/>. Acesso em: 9 out. 2021.

BLOG SUPERFLY RECORDS. **Fredrik Lavik: an ongoing story of east african grooves excavation**. 2017. Disponível em: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/fredrik-lavik-an-ongoing-story-of-east-african-grooves-excavation/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BLUVŠTEINAS, Dovydas. Lithuanian Underground Heroes to Conquer the World?: An Interview with Quinton Scott, the Head of Strut Records. **Music Information Centre Lithuania**, 2020. Disponível em: <https://www.mic.lt/en/discourses/lithuanian-music-link/no-23-january-december-2020/dovydas-bluvsteinas-lithuanian-underground-heroes-conquer-the-world/>. Acesso em: 13 out. 2021.

BOJKO, Tom. Kona Records: 'Deep Funk Africa'. **Japan Times**, 2002. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2002/06/12/music/kona-records-deep-funk-africa/>. Acesso em: 18 out. 2021.

BOLLES, Lynn. Telling the story straight: Black feminist intellectual thought in Anthropology. **Transforming Anthropology**, Vol.21, Nº1, 2013.

BONIFÁCIO, João. Miles Cleret deu bom nome ao Panamá e à Colômbia. **Público**, 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/07/08/culturaipsilon/noticia/miles-cleret-deu-bom-nome-ao-panama-e-a-colombia-260783>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BOTHMER, Eleonore von. “Cada música é um tempero próprio” - Samy Ben Redjeb. **Goethe Institut**, 2018. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/21442148.html>. Acesso em: 9 out. 2021.

BOUAICI, Smaël. Ils sont diggers de vinyles à l'autre bout du monde, et ont des histoires de dingue à raconter. **Trax Mag**, 2017. Disponível em: <https://www.traxmag.com/ils-sont-diggers-de-vinyles-a-lautre-bout-du-monde-et-ont-des-histoires-de-dingue-a-raconter/>. Acesso em: 18 out. 2021.

BOUKARI-YABARA, Amzat. **Africa Unite!** Une histoire du panafricanisme. Paris: Éditions La Découverte, 2014.

BRIDLE, James. **A nova idade das trevas**: a tecnologia e o fim do futuro. Traduzido por Érico Assis. São Paulo: Todavia, 2019.

BROOKER, Duncan. A vinyl treasure hunter in Africa. **The Irish Times**, 2001. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/news/a-vinyl-treasure-hunter-in-africa-1.324338>. Acesso em: 17 out. 2021.

BROOKER, Duncan. The man Who saved African funk. **The Guardian**, 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2001/jul/27/artsfeatures>. Acesso em: 18 set. 2015.

BUSSEY, Marcus. #HackFutures: Futurist As Hacker. **Journal of Futures Studies**, Vol.22, nº1, 2017.

CACHE CDS TEAM. How a Series of Unfortunate Events Unlocked East Africa's Largest Music Catalog Release. **Cache CDS**, 2019. Disponível em: <https://www.cachecds.com/blog/2019/4/25/melodica-music-release>. Acesso em: 18 out. 2021.

CAIN, Rosie. **Label Spotlight: Mr Bongo**. Stamp The Wax, 2016. Disponível em: <https://www.stampthewax.com/2016/08/04/label-spotlight-mrbongo/>. Acesso em: 14 out. 2021.

CANCLINI, Néstor García. **A globalização imaginada**. Traduzido por Sérgio Molina. 2ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.

CANTONE, Helena. Letter from Morocco: play it again. **The Guardian**, 2013. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/may/14/letter-from-morocco-casablanca-records>. Acesso em: 26 out. 2021.

CAPENARU, Marco. Interview: Samy Ben Redjeb – Analog Africa (March 2017). **Rhythm Passport**, 2017. Disponível em: <http://www.rhythmpassport.com/articles-and-reviews/interview/interview-samy-ben-redjeb-analog-africa-may-2017/>. Acesso em: 9 out. 2021.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Traduzido por Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CESAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Traduzido por Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.

CHAPUS, Jean-Vic. Habibi Funk construit le futur du monde arabe en dénichant ses disques du passé. **Green Room**, 2018. Disponível em: <https://www.greenroom.fr/120799-habibi-funk-construit-futur-monde-arabe-denichant-disques-passe/>. Acesso em: 26 out. 2021.

CHENEY-LIPPOLD, John. **We Are Data** - Algorithms And The Making Of Our Digital Selves. New York: New York University Press, 2017.

CHICK, Leila. A Casablanca, les disquaires n'ont pas encore fait leur deuil du passé. **Green Room**, 2017. Disponível em: <https://www.greenroom.fr/120042-a-casablanca-les-disquaires-nont-pas-encore-fait-leur-deuil-du-passe/>. Acesso em: 26 out. 2021.

CHUTEL, Lynsey. Crate-digging millennials are seeking out classic East African music. **Quartz**, 2018. Disponível em: <https://qz.com/africa/1236337/east-africas-crate-digging-millennials-discover-classic-vinyl-at-nairobis-real-vinyl-guru/>. Acesso em: 17 out. 2021.

CLARKE, Thomas. Strut Records: The Story So Far. **Red Bull Music Academy**, 2015. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2015/06/strut-records-feature>. Acesso em: 13 out. 2021.

CLAYTON, Jace. Search and Rescue. **Freeze**, 2008. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/search-and-rescue>. Disponível em: 23 dez. 2017.

CLAYTON. Jace. Beyond Digital: Old Vinyl and New Pop in Casablanca. **The Fader**, 2011. Disponível em: <https://www.thefader.com/2011/06/03/beyond-digital-old-vinyl-and-new-pop-in-casablanca>. Acesso em: 26 out. 2021.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: a representação negra no cinema de terror. Traduzido por Jim Anotsu. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Traduzido por Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COUNSEL, Graeme. Digitising and Archiving Syliphone Recordings in Guinea. **Australasian Review of African Studies**, v. 30, n. 1, 2009.

CRAWFORD, Nicole M.; JACKSON, Darrell D. Stealing Culture: Digital Repatriation (A Case Study). **University Museums And Collections Journal**. Vol. 12 No.2, 2020.

DAHIR, Abdi Latif. Vik Sohonie of Ostinato Records is on a mission to find and release lost... **Quartz**, 2017. Disponível em: <https://qz.com/africa/970117/one-mans-mission-to-unearth-africas-lost-treasure-trove-of-music/>. Acesso em: 13 out. 2021.

DAILY, Andrew. An Interview with David Buttle of Mr. Bongo. **Vinyl Writter Music**, 2021. Disponível em: <https://vinylwrittermusic.com/an-interview-with-david-buttle-of-mr-bongo/>. Acesso em: 14 out. 2021.

DERY, Mark. De volta para o afrofuturo: entrevistas com Samuel R. Delany, Greg Tate e Tricia Rose. Traduzido por Tomaz Amorim. **Revista Ponto Virgulina**, Edição Temática n.1, 2020.

DESTA, Tedla. Comments on the Digitalization and Digital Divide in the Horn of Africa (HoA), Kenya and Ethiopia: The Media Perspective. **Global Media Journal**, v.16, n.30, ed. 92, 2018.

DIAWARA, Mamadou. Remembering the past, reaching for the future: Aspects of African historical memory in an international context. In: DIAWARA, Mamadou; LATEGAN, Bernard; RÜSEN, Jörn. **Historical Memory in Africa: Dealing with the Past, Reaching for the Future in an Intercultural Context**. Berghahn Books, 2010.

DIWAKAR, Amar. How Djibouti's once hidden music archive compels us to decolonise history. **TRT World**, 2021. Disponível em: <https://www.trtworld.com/magazine/how-djibouti-s-once-hidden-music-archive-compels-us-to-decolonise-history-47733>. Acesso em: 15 out. 2021.

DORLIN, Elsa. **Autodefesa** - uma filosofia da violência. Traduzido por Jamile Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editora e Crocodilo, 2020.

DRIOUICH, Sofia. For Habibi Funk Records, the music never dies. **Sleek Mag**, 2021. Disponível em: <https://www.sleek-mag.com/article/for-habibi-funk-records-the-music-never-dies/>. Acesso em: 10 out. 2021.

DURE VIE. **Interview - À la découverte du label Hot Casa Records avec Julien Lebrun**. 2017. <http://durevie.paris/interview-julien-lebrun-hot-casa-records/>. Acesso em: : 10 out. 2021.

EBO, Bosah. Internet or outernet? In: EBO, Bosah (Ed.). **Cyberghetto or Cybertopia? Race, class and gender on the internet**. Westport: Praeger, 1998.

EHIRIM, Ambrose. Highlife Compilations: 'Egwu Agba Ochie' (oldies but goodies) 2. **Classic West African Artists and Music Bands**, 2008. Disponível em: https://www.adudumusic.com/2008/01/highlife-compilations-egwu-agba-ochie_21.html. Acesso em:

EL-MALIK, Shiera S. Curating and Politics: Searching for coherency in african anticolonial archive. In: EL-MALIK, Shiera S.; KAMOLA, Isaac A. **Politics of African Anticolonial Archive**. London: Rowman and Littlefield, 2017.

ELDER, Sajae. Ostinato Records - What the truth sounds like. **We Present**, 2021. Disponível em: <https://wepresent.wetransfer.com/story/ostinato-records-what-the-truth-sounds-like/>. Acesso em: 13 out. 2021.

EMBLEY, Jochan. Habibi Funk: The label dedicated to reissuing stereotype-busting sounds from the Arab world. **Independent**, 2018. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/habibi-funk-interview-london-jazz-cafe-007-bandcamp-a8234976.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

EVERETT, Anna. **Digital diaspora**: a race for cyberspace. Albany: New York Press, 2009.

EVELEV, Yale; WELLES-NYSTROM, Eric. **Is this an interview...?**. Luaka Bop, 2013. Disponível em: <https://luakabop.com/bloggo/is-this-an-interview/>. Acesso em:

FALOLA, Toyin. Nacionalizar a África, culturalizar o ocidente e reformular as humanidades na África. **Afro-Ásia**, n.36, 2007.

FANON, Frantz. **Por uma revolução africana**: textos políticos. Traduzido por Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021a.

FANON, Frantz. **Escritos políticos**. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Boitempo, 2021b.

FAZIO, Megan Iacobini de. The vinyl man of Kenyatta market. **The Vinyl Factory**, 2016. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/the-vinyl-man-of-kenyatta-market/>. Acesso em: 17 out. 2021.

FAZIO, Megan Iacobini de. Record Store Day at Jimmy's, the vinyl man of Kenyatta Market. **The Vinyl Factory**, 2017. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/record-store-day-jimmys-kenyatta-market/>. Acesso em: 19 out. 2021.

FEPULEA'I, Keegan. Miles Cleret [Soundway Records]. **Post Mag**, 2019. Disponível em: <https://postmag.nz/miles-cleret-soundway/>. Acesso em: 10. out. 2021.

FRADEN. Angel E. You Need This 'Original Sound of Mali' Compilation In Your Life. **OkayAfrica**, 2017. Disponível em: <https://www.okayafrica.com/mali-original-sound-compilation-mr-bongo/>. Acesso em: 14 out. 2021.

FUCHS, Christian; HORAK, Eva. Africa and the digital divide. **Telematics and Informatics**, v. 25, n. 2, 2008.

FUNK, Frank. Interview to a Blogger. Welcome to Vooddo Funk World. **Select Magazine**, Issue 34, Jan 26, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/adrianaventura/docs/selectmagazine>. Acesso em: 12 nov. 2021.

GALEANO, Subcomandante Insurgente. **Contra a Hidra Capitalista**. Traduzido por Camila Moura. São Paulo: n-1 edições, 2021.

GARCÍA, Amaya. The Significant Storytelling of Analog Africa. **Red Bull Music Academy**, 2017. Disponível em: <https://daily.redbullmusicacademy.com/2017/07/analog-africa>. Acesso em: 9 out. 2021.

GARDNER, Abigail. What it means when white guys are “crate digging” through Africa’s pop music archives. **Quartz Africa**, 9 set. 2017. Disponível em: <https://qz.com/africa/1073483/fela-kuti-william-onyeabor-thomas-mapfumo-are-reissued-by-labels-like-strut-sterns-and-luaka-bop/>. Acesso em: 11 jun. 2020.

GARRATT, Rob. Analog Africa: Digging Deeper Into Forgotten Corners Of Global Groove. **All About Jazz**, 2020. Disponível em: <https://www.allaboutjazz.com/analog-africa-digging-deeper-into-forgotten-corners-of-global-groove>. Acesso em: 9 out. 2021.

GATES, Kenny. ‘I don’t really see a distinction between this label and my life’. **PIAS**, 2017. Disponível em: <https://www.piasgroup.net/blog/dont-really-see-distinction-label-life/>. Acesso em: 17 out. 2021.

GEDYE, Lloyd. The fight against forgetting. **Mail & Guardian**, 2010. Disponível em: <https://mg.co.za/article/2010-12-07-the-fight-against-forgetting/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Traduzido por Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOSSNER, Frank. African Scream Contest. **Soul Strut Community**. 2008a. Fórum de discussão. Disponível em: <https://community.soulstrut.com/discussion/comment/707449/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

GOSSNER, Frank. The Voodoo Funk Chronicles. **Dazed Digital**, 2008b. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/music/article/1066/1/the-voodoo-funk-chronicles>. Acesso em: 8 out. 2021.

GOSSNER, Frank. BBE — British Bootlegging Enterprises. **Soul Strut Community**. 2010. Fórum de discussão. Disponível em: <http://www.soulstrut.com/forums/viewthread/64091/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

GOSSNER, Frank. Voodoo Funk. **Soul Strut Community**. 2013. Fórum de discussão. Disponível em: <https://community.soulstrut.com/discussion/66230/voodoo-funk>. Acesso em: 5 jun. 2020.

GOSSNER, Frank. Label feature: Voodoo Funk. **World Treasures Music**, 2015. Disponível em: <https://worldtreasuresmusic.com/2015/07/21/label-feature-voodoo-funk/>. Acesso em:

GREENSTREET, Morgan. Nicolas Moncadas: Orogod, Vodun and Sagbohan Danialou. **Public Radio International**, 2014. Disponível em: <https://www.pri.org/stories/2014-02-12/nicolas-moncadas-orogod-vodun-and-sagbohan-danialou>. Acesso em: 23 ago. 2019.

GUESSOUS, Sana. Vinyles perdus. La Vie Éco, 2011. Disponível em: <https://www.lavieeco.com/culture/vinyles-perdus-20047/>. Acesso em: 26 out. 2021.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.24, 1996.

HAMILTON, Carolyn. 'Living by Fluidity': Oral Histories, Material Custodies and the Politics of Archiving. In: HAMILTON, Carolyn et al. **Refiguring the Archive**. London: Kluwer Academic Publishers, 2002.

HAN, Byung-Chul. **No enxame**: perspectivas do digital. Traduzido por Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

HANCHARD, Michael. Black Memory versus State Memory: Notes toward a Method. **Small Axe**, n. 26, v. 12, n. 2, Duke University Press, June, 2008.

HANSCOMB, Rich. Album Review: Various - Afro Rock Volume 1. **Drowned in Sound**, 2010. Disponível em: <https://drownedinsound.com/releases/15147/reviews/4139189>. Acesso em: 9 out. 2021.

HARRIS, Verne. The archival sliver: Power, memory, and archives in South Africa. **Archival Science**, v.2, n. 1-2, Kluwer Academic Publishers, 2002.

HENDERSON, Patrick. Voodoo Funk: An Exotic Creature in West Africa. **Hyponik**, 2015. . Disponível em: <https://hyponik.com/features/voodoo-funk-an-exotic-creature-in-west-africa/>. Acesso em: 8 out. 2021.

HERNANDEZ-REGUANT, Ariana. World Music producers and the cuban frontier. In. WHITE, Bob W. **Music and Globalization**: Critical Encounters. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

HERRANZ, Jesús. En busca de los maestros perdidos de Mali. **Gladys Palmera**, 2018. Disponível em: <https://gladyspalmera.com/actualidad/en-busca-de-los-maestros-perdidos-de-mali/>. Acesso em: 8 out. 2021.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Traduzido por Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019a.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Traduzido por Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019b.

HORNIBLOW, John. What's on the Menu? Tagine or Goats Head Soup? - Disques Gam, Vinyl Record shop, Casablanca. **The View from Fez**, 2014. Disponível em: <http://riadzany.blogspot.com/2014/01/whats-on-menu-tagine-or-goats-head-soup.html>. Acesso em: 26 out. 2021.

HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Traduzido por Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ICRATES. **Cassette Culture** - an interview with Awesome Tapes From Africa's Brian Shimkovitz. 2012. Disponível em: <http://www.icrates.org/cassette-culture-an-interview-with-awesome-tapes-from-africas-brian-shimkovitz/>. Acesso em: 12 out. 2016.

IGADWAH, Lynet. Oldies turn out to be goodies. **Nairobi News**, 2014. Disponível em: <https://nairobi.news.nation.co.ke/oldies-turn-out-to-be-goodies/>. Acesso em: 18 out. 2021.

INDEPENDENT LABEL MARKET. In Interview: Strut with Quinton Scott. **Facebook**, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/independentlabelmarket/posts/2312017298825618>. Acesso em: 13 out. 2021.

JAJI, Tsitsi Ella. **Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

JÕELA, Martin. Interview with Fredrik Lavik, a specialist in east african music. **Epifanio**, n. 17, 2019. Disponível em: <http://www.epifanio.eu/nr17/eng/fredrik-lavik.html>. Acesso em: 2 nov. 2021.

KAABI, Amina. The Record Label Unearthing the Arab World's Rarest Records. **Mille World**, 2018. Disponível em: <https://www.milleworld.com/habibi-funk/>. Acesso em: 10 out. 2021.

KHALILOV, Bulat. Vik Sohonie on Music as an Instrument for Changing Historical Narratives. **East East**, 2021. Disponível em: <https://easteast.world/en/posts/172>. Acesso em: 13 out. 2021.

KIRKLEY, Christopher. Music from Cellphones - West Africa. In: MAIGRET, Nicolas; ROSZKOWSKA, Maria. **The Pirate Book**. Ljubljana: Aksioma – Institute for Contemporary Art, 2015.

KOGBE, Tomi. WFMH interviews Temi Kogbe, co-founder of Odion Livingstone Records. [Entrevista cedida a]: Karen Lee. **Freeform Portland**, [S. l.], 17 fev. 2020. Disponível em: <https://blog.freeformportland.org/2020/02/17/wfmh-interviews-temi-kogbe-co-founder-of-odion-livingstone-records/>. Acesso em: 22 abr. 2020.

KRAEMER, Kenneth L.; DEDRICK, Jason; SHARMA, Prakul. One Laptop Per Child: Vision vs. Reality. **Communications of the ACM**, v. 52, n. 6, jun, 2009.

KRZYWDZINSKI, Martin; GERBER, Christine; EVERS, Maren. The Social Consequences of the Digital Revolution. *Le grandi questioni sociali del nostro tempo*: a partire da Luciano Gallino. Società e trasformazioni sociali, 6, Veneza, 2018.

LAKSHMANAN, Julien. The influence of Soundway Records on the Afro revival & diggin' scene. **Paris DJs**, 2012. Disponível em: <http://www.parisdjs.com/index.php/post/The-influence-of-Soundway-Records-on-the-Afro-revival-and-diggin-scene>. Acesso em:

LANIER, Jaron. **Dez argumentos para você deletar agora suas redes sociais**. Traduzido por Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

LARKIN, Brian. Nigerian Video: the Infrastructure of Piracy. **Politique africaine**, 4, n. 100, Editions Karthala, 2005.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Traduzido por Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEMOS, Ronaldo. Contra o derrotismo em face da tecnologia. In: HUI, Yuk. **Tecnodiversidade**. Traduzido por Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LEONARD, Charles. Diggers and dreamers: Vinyl collectors in Africa's city of gold. **Al Jazeera**, 2021. Disponível em: <https://www.aljazeera.com/features/2021/2/8/diggers-and-dreamers-vinyl-collectors-in-africas-city-of-gold>. Acesso em: 17 out. 2021.

LEVITT, Aaron. **Diggers Directory: Gareth Stephens**. Stamp The Wax, 2018. Disponível em: <https://www.stampthewax.com/2018/10/24/diggers-directory-gareth-stephens/>. Acesso em: 14 out. 2021.

LIEN, Marius. Afrika tømmer for vinyl. **Morgenbladet**, 23, juni 2011. Disponível em: <https://afro7.net/wp-content/uploads/media/morgenbladet17.06.11.pdf>. Acesso em: 6 out. 2018.

LOVELUCK, Benjamin. **Redes, Liberdades e Controle**: uma genealogia política da internet. Traduzido por Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2018.

LUNNY, Oisin. Magnificent Obsession: Author Marcus Barnes Explains The Enduring Global Appeal Of Vinyl Records. **Forbes**, 2018. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/oisintlunny/2018/10/13/magnificent-obsession-author-marcus-barnes-explains-the-enduring-global-appeal-of-vinyl-records/>. Acesso em: 17 out. 2021.

LUNTUMBUE, Toma Muteba; MARGARETA, von Oswald; JONAS, Tinius. "Finding Means to Cannibalise the Anthropological Museum": A Conversation with Toma Muteba Luntumbue. In: MARGARETA, von Oswald; JONAS, Tinius (editors). **Across Anthropology**: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial. Leuven: Leuven University Press, 2020.

MACAMO, Elisio. O padrão pérola indiano. **Facebook**. 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2206310122713353&id=100000031601552. Acesso em: 21 nov. 2018.

MACAMO, Elísio. Respostas sem perguntas, ou: porque a África não é um problema por resolver. In: ÉVORA, Iolanda; FRIAS, Sónia. **_ in progress**: 2º Seminário sobre Ciências Sociais e Desenvolvimento em África. Lisboa: CEsa, 2016.

MARCUS, George. Ethnography In-Off World System - The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, Vol. 24, 1995.

MARKLE, Seth M. The Hip-Hop DJ as Black Archaeologist: Madlib's Beat Konducta in Africa and the Politics of Memory. In: EL-MALIK, Shiera S.; KAMOLA, Isaac A. **Politics of African Anticolonial Archive**. New York: Rowman & Littlefield International, 2017.

MARSHALL, Wayne. Gam and Sam. **Wayne & Wax**, 2010. Disponível em: <https://wayneandwax.com/?p=4229>. Acesso em: 26 out. 2021.

MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. Berkley: University of California Press, 2001.

MBEMBE, Achille. The Power of the Archive and its Limits. In: HAMILTON, Carolyn et al. **Refiguring the Archive**. London: Kluwer Academic Publishers, 2002.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Traduzido por Marta Lança. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2017.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite**: Ensaio sobre a África descolonizada. Traduzido por Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

MCCALLUM, Rob. The Sound Of: Mr Bongo. **DJ Mag**, 2018. Disponível em: <https://djmag.com/content/sound-mr-bongo>. Acesso em: 14 out. 2021.

MCGONIGAL, Mike. Hiding in Plain Sight. **Seattle Weekly**, 2006. Disponível em: <https://www.seattleweekly.com/music/hiding-in-plain-sight/>. Acesso em:

MCQUAID, Ian. The Original Sound Of Mali: Mr Bongo Talk. **The Ransome Note**, 2017. Disponível em: <https://www.theransomnote.com/music/interviews/the-original-sound-of-mali-mr-bongo-take-us-through-their-new-comp/>. Acesso em: 14 out. 2021.

MCQUAID, Ian. Syllart Records: an interview with The 'Motown Of African Music. **The Ransome Note**, 2021. Disponível em: <https://www.theransomnote.com/music/interviews/syllart-the-motown-of-african-music-heading-into-the-future/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

MEYERSON-KNOX, Saul. **African Blues**: the Sound and History of a Transatlantic Discourse. Dissertação de Mestrado. University of Cincinnati, 2007.

MICHAELSON, Ruth. Sudan's accidental megastar who came back from the dead. **The Guardian**, 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/global-development/2020/feb/18/how-sudans-star-of-the-tambour-defied-death-and-dictatorship>. Acesso em: 13 out. 2021.

MITTA, Yashas. Frank Gossner - Black Forest, Germany. **Mukha**, 2016. Disponível em: <https://mukha.co/interview/frank-gossner/>. Acesso em: 8 out. 2021.

MNJAMA, Nathan. The records management paradigm shift: problems and prospects in East and Southern Africa. In: BWALYA, Kelvin Joseph; MNJAMA, Nathan Mwakoshi; SEBINA, Peter Mazebe II Mothataesi. **Concepts and Advances in Information Knowledge**

Management: Studies from Developing and Emerging Economies. Amsterdam: Chandos Publishing, 2014.

MOIST, Kevin M.; BANASH, David. **Contemporary Collecting** - Objects, Practices, and the Fate of Things. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.

MOIST, Kevin M. Record Collecting as cultural Anthropology. In: MOIST, Kevin M.; BANASH, David. **Contemporary Collecting** - Objects, Practices, and the Fate of Things. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.

MOLINARI, Aleph. Bridging the Digital Divide (Vídeo). San Miguel de Allende: **TEDx Talk**, 2011. 10min. Disponível em: encurtador.com.br/fqLPZ. Acesso em: 22 jul 2019.

MONTEIRO, Marcelo. Com acervo pouco explorado, Costa Oeste da África vira lugar de garimpo para gravadoras independentes dos EUA e da Europa. **O Globo**, 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/com-acervo-pouco-explorado-costa-oeste-da-africa-vira-lugar-de-garimpo-para-gravadoras-independentes-dos-eua-da-europa-2720885>. Acesso em: 8 out. 2021.

MOROZOV, Evgeny. **Big Tech:** a ascensão dos dados e a morte da política. Traduzido por Claudio Marcondes. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MUDIMBE, Valentin-Yves. **The idea of Africa**. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

MUDIMBE, Valentin-Yves. **A invenção da África**. Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Traduzido por Fábio Ribeiro. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MWIHIA, Joseph. 'Mr. Records' keeps Kenya's last vinyl music shop alive. **CityNews Toronto**, 2018. Disponível em: <https://toronto.citynews.ca/2018/03/11/mr-records-keeps-kenyas-last-vinyl-music-shop-alive/>. Acesso em: 18 out. 2021.

NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia; WEINTRAUB, Andrew N. The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda. **Ethnomusicology**, v. 56, n. 2, 2012.

NAZIF, Perwana. Habibi Funk: Tales from digging in North Africa. **The Vinyl Factory**, 2017. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/habibi-funk-digging-north-africa-interview/>. Acesso em: 10 out. 2021.

NDAGO, Abenea. Melodica: 47 years of whispering music into Kenyans' ears. **The Standard Media**, 2015. Disponível em: <https://www.standardmedia.co.ke/arts%20&%20culture/article/2000149049/melodica-47-years-of-whispering-music-into-kenyans-ears>. Acesso em: 18 out. 2021.

NEEDHAM, Jack. The world's best record shops #111: Le Comptoir Marocain de Distribution de Disques, Casablanca. **The Vinyl Factory**, 2018. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/the-worlds-best-record-shops-111-le-comptoir-marocain-de-distribution-de-disques-casablanca/>. Acesso em: 26 out. 2021.

NEEDHAM, Jack. The world's best record shops #130: Melodica Music Stores, Nairobi. **The Vinyl Factory**, 2018. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/the-worlds-best-record-shops-130-melodica-music-stores-nairobi/>. Acesso em: 18 out. 2021.

NELSON, Alondra. Introduction. **FUTURE TEXTS. Social Text** 71, v. 20, n. 2. Duke University Press, 2002.

NOAH, Boris. ARDO HANNE: "la musique est l'expression majeure de la culture au Mali". **Lakalita Magazine**, 2021. Disponível em: <https://www.lakalitamagazine.com/post/ardo-hanne-la-musique-est-l-expression-majeure-de-la-culture-au-mali>. Acesso em: 8 out. 2021.

NOBLE, Safiya Umoja. **Algorithms of Oppression**. How Search Engines Reinforce Racism. New York: New York University Press, 2018.

NOVAK, David. The Sublime Frequencies of New Old Media. **Public Culture** 23, no. 3, 2011.

OCCII. Experiential Viewing: An Interview with Hisham Mayet. **Onafhankelijk Cultureel Centrum InIt**, 2013. Disponível em: <https://occii.org/experiential-viewing-an-interview-with-hisham-mayet/> conceitos como "possessão" de sua realidade vivida. Acesso em: 13 out. 2021.

OLANIYAN, Tejumola. **Arrest The Music!**: Fela and His Rebel Art and Politics. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

O'NEIL, Cathy. **Algoritmos de destruição em massa**: como o Big Data aumenta a desigualdade e ameaça a democracia. Traduzido por Rafael Abraham. Santo André: Editora Rua do Sabão, 2020.

ONEILL, Danielle. Jannis of Jakarta Records Shares Vintage Arabic Vinyl 'Habibi Funk 003 Mix'. **OkayAfrica**, 2015. Disponível em: <https://www.okayafrica.com/habibi-funk-jakarta-records-vintage-arabic-vinyl/>. Acesso em: 10 out. 2021.

ORLOV, Piotr. We don't need no water - Long may the Lagos Disco Inferno burn, Piotr Orlov meets Frank Gossner, the blogosphere's most intrepid adventurer. **The National News**, 2010. Disponível em: <https://www.thenationalnews.com/arts/we-don-t-need-no-water-1.512539>. Acesso em: 06 out. 2021.

OSTINATO RECORDS. **Postagem do selo Ostinato Records**. Twitter, 2021. Disponível em: <https://mobile.twitter.com/OSTLP/status/1433149112371847169/photo/1>. Acesso em: 10 out. 2021.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PAVIS, Mathilde; WALLACE, Andrea. Response to the 2018 Sarr-Savoy Report: Statement on Intellectual Property Rights and Open Access relevant to the digitization and restitution of African Cultural Heritage and associated materials. **Journal of Intellectual Property**, 10, 2019. Disponível em: <https://www.jipitec.eu/issues/jipitec-10-2->

2019/4910/JIPITEC_10_2_2019_115_Pavis_and_Wallace_Statement. Acesso em: 22 out. 2021.

PETRIDIS, Alexis. Interview - 'Right now I'm into Libyan reggae': the music label delving into the Arab world's back catalogue. **The Guardian**, 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2021/feb/22/right-now-im-into-libyan-reggae-the-music-label-delving-into-the-arab-worlds-back-catalogue>. Acesso em: 9 out. 2021.

PHILIP, Sulaiman. Voodoo Funk: Ambassador of Afrobeat. **Brand South Africa**, 2014. Disponível em: <https://www.brandsouthafrica.com/people-culture/arts-culture/voodoo-funk-ambassador-of-afrobeat>. Acesso em:

PHILLIPS, Jeremy. Crate Diggin: Morroco. **Psych Funk**, 2014. Disponível em: <http://18.191.174.99/features/crate-digging-morocco-fes-casablanca/>. Acesso em: 18 abr. 2020.

PIZÁ, Frankie. La cuestión de reeditar a África en Occidente. **TIUmag**, 2016. Disponível em: <https://www.tiumag.com/features/columns/la-cuestion-reeditar-africa-occidente/>. Acesso em: 4 ago. 2017.

PG ADMIN. Exclusive Interview: 5 Mins With... Vik Sohonie. **The Playground**, 2017. Disponível em: <https://www.theplayground.co.uk/exclusive-interview-5-mins-with-vik-sohonia/>. Acesso em: 13 out. 2021.

POLLAIR. Label(le) Interview #12 I Hot Casa Records w/ Julien Lebrun. **Limonadier**, 2019. Disponível em: <https://limonadier.net/labelle-interview-12-i-hot-casa-records-julien-lebrun/>. Acesso em: : 10 out. 2021.

PROPERGANDA ONLINE. **Waking the Muse**. 2012. Disponível em: <http://waxtreatment.de/analog-africa/>. Acesso em: 25 out. 2021.

REDJEB, Samy. **African Scream Contest**: Raw & Psychedelic Afro Sounds From Benin & Togo 70s. Analog Africa, 2008a.

REDJEB, Samy Ben. African Scream Contest. **Soul Strut Community**. 2008b. Fórum de discussão. Disponível em: <https://community.soulstrut.com/discussion/comment/707449/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

REEG, Caitlin. Flight attendant turned record label owner spins songs of 1970s Ghana. **Public Radio International**, 2013. Disponível em: <https://www.pri.org/stories/2013-10-03/flight-attendant-turned-record-label-owner-spins-songs-1970s-ghana>. Acesso em: 9 out. 2021.

RENAUD, Philippe. Samy Ben Redjeb, archéologue musical. **Le Devoir**, 2020. Disponível em: <https://www.ledevoir.com/culture/musique/573914/musique-samy-ben-redjeb-archeologue-musical>. Acesso em: 9 out. 2021.

RENONCOURT, François. Habibi Funk, the label playing hide and seek in Medina. **Pan African Music**, 2019. Disponível em: <https://pan-african-music.com/en/habibi-funk-the-label-playing-hide-and-seek-in-medina/>. Acesso em: 10 out. 2021.

REVISTA NOIZE. Analog Africa e suas raridades. **Noize**, 2014. Disponível em: <https://noize.com.br/entrevista-analog-africa-com-samy-ben-redjeb/>. Acesso em: 9 out. 2021.

ROB. Dr. Voodoo Funk - Test Pressing. **Test Pressing**, 2013. Disponível em: <https://www.testpressing.org/mix/308voodoo-funkslow-down>. Acesso em: 8 out. 2021.

ROSE, Tricia. **Black noise**: rap music and black culture in contemporary America. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

RUTHII, Wlliam. Melodica: The shop ‘bringing back music’. **Nation**, 2017. Disponível em: <https://nation.africa/kenya/life-and-style/weekend/melodica-the-shop-bringing-back-music--359600?view=htmlamp>. Acesso em: 18 out. 2021.

SAEED, Saeed. Samy Ben Redjeb's goal to change perceptions of African music. **The National News**, 2018. Disponível em: <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/music/samy-ben-redjeb-s-goal-to-change-perceptions-of-african-music-1.755937>. Acesso em: 9 out. 2021.

SARKAR, Avijit; PICK, James B. **The Global Digital Divides**: Explaining Change. New York: Springer, 2015.

SARR, Felwine. **Afrotopia**. Traduzido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SARR, Felwine; SAVOY, Bénédicte. The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics. Translated by Drew S. Burk. **Restitution Report**, 2018. Disponível em: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf. Acesso em: 22 out. 2021.

SHAIN, Richard M. Roots in Reverse: Cubanismo in Twentieth-Century Senegalese. **The International Journal of African Historical Studies**. Vol. 35, N.1, Special Issue: Leisure in African History, 2002.

SCHMIDT, Eric James. **Rhythms of Value**: Tuareg Music and Capitalist Reckonings in Niger. Dissertation for the degree Doctor of Philosophy in Ethnomusicology. Los Angeles: University of California, 2018.

SCHNEE, Stephen Spaz. Strut Records' QUINTON SCOTT: An EXCLUSIVE interview!. **Alliance Entertainment Blog**, 2015. Disponível em: <https://blog.aent.com/2019/11/05/strut-records-quinton-scott-an-exclusive-interview/>. Acesso em: 13 out. 2021.

SCHWARTZ, Joan M.; COOK, Terry. Records, and Power: The Making of Modern Memory. **Archival Science**, v.2, n. 1-2, Kluwer Academic Publishers, 2002.

SCOTT, David. The Archaeology of Black Memory: an interview with Robert A. Hill. In: **Small Axe**, 5 march, 1999.

SCOTT, David. Introduction: on the archaeologies of black memory. **Antharium: A caribbean Studies Journal**: V. 6, Issue 1, 2008.

SHERAT, Tim. Hacking heritage: Understanding the limits of online access. In: LEWI, Hannah; SMITH, Wally; LEHN, Dirk vom; COOKE, Steven. **The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites**. New York: Routledge, 2020.

SHUKER, Roy. Beyond the 'High Fidelity' stereotype: defining the (contemporary) record collector. **Popular Music**, v. 23, n. 3, 2004.

SILVA, Jamile Borges da. Museus on-line: longevidade e conservação digital da memória. In: SANSONE, Livio (Org.). **A política do intangível: museus e patrimônios em nova perspectiva**. Salvador: Edufba, 2012.

SILVA, Tarcízio. Racismo algorítmico em plataformas digitais: microagressões e discriminação em código. In: SILVA, Tarcízio (org.). **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: olhares afrodiaspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2020.

SILVER, Chris. Record Digging, Cassette Collecting, and Musical Memory in Jewish Morocco. **Jewish Maghrib Jukebox**, 2012. Disponível em: <http://jewishmorocco.blogspot.com/2012/11/record-digging-cassette-collecting-and.html>. Acesso em: 26 out. 2021.

SIMONI, Ross. International crate digging gets new life online. **SF Weekly**, 2008. Disponível em: <https://www.sfweekly.com/music/international-crate-digging-gets-new-life-online/>. Acesso em: 16 out. 2021.

SOHONIE, Vik; SHIMKOVITZ, Brian. Facebook Post: Uncovering Sudan's lost music heritage. **Facebook**, 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/vik.sohonie/posts/10104463290197479?__tn__=-R. Acesso em: 11 set. 2018.

SOHONIE, Vik. The Indian-African alliance. **Africa is a Country**, 2017. Disponível em: <https://africasacountry.com/2017/05/the-indian-african-alliance/>. Acesso em: 2 mai. 2017.

SOHONIE, Vik. After the scramble. **Africa is a Country**, [S. l.], 18 jun. 2019. Disponível em: <https://africasacountry.com/2019/06/after-the-scramble>. Acesso em: 2 fev. 2020.

SOUSA, Kino. Label focus: Hot Casa Records. **Pan African Music**, 2017. Disponível em: <https://pan-african-music.com/en/we-talked-to-one-of-the-hot-casa-recordss-two-founder-julien-lebrun-the-label-mainly-offers-1970s-afro-funk-reissues-and-also-welcomes-todays-productions-of-artists-who-pick-up-the-funk-torch/>. Acesso em: 10 out. 2021.

SOUSA, Kino. Ostinato Records: musical storytelling to rebuild ruined countries. **Pan African Music**, 2018. Disponível em: <https://pan-african-music.com/en/ostinato-records-musical-storytelling-to-rebuild-ruined-countries/>. Acesso em: 13 out. 2021.

SPICE, Anton. 7 x 7: The 7 best Kenyan 7"s with Soundway Records. **The Vinyl Factory**, 2013. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/7-x-7-the-7-best-kenyan-7inches-with-soundway-records/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

SPICE, Anton. The world's best record shops #051: Disques Gam, Casablanca. **The Vinyl Factory**, 2017. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/worlds-best-record-shops-051-disques-gam-casablanca/>. Acesso em: 26 out. 2021.

SPYER, Juliano. **Social Media in Emergent Brazil**: How the Internet Affects Social Change. London: UCL Press, 2017.

SRINUAN, Chalita; BOHLIN, Erik. Understanding the digital divide: a literature survey and ways forward. **22nd European Regional Conference of the International Telecommunications Society (ITS2011)**, Budapest, 2011.

STAFF WRITTER. The German Crate Digging Dj Reinvigorating Vintage Funk & Rock N Roll Gems Of The Arab World. **Scene Arabia**, 2018. Disponível em: <https://scenearabia.com/Noise/Habibi-Funk-German-Crate-Digger-DJ-Funk-Rock-N-Roll-Vintage-Records-Arab-Worl>. Acesso em: 10 out. 2021.

STATISTA. **Global digital population as of January 2021**. 2021. Disponível em: <https://www.statista.com/statistics/617136/digital-population-worldwide/>. Acesso em: 4 nov. 2021.

STRAW, Will. Sizing Up Record Collections: Gender and connoisseurship in rock music culture. In: WHITELEY, Sheila (ed.). **Sexing the groove**: Popular music and gender. New York: Routledge, 1997. p.3-16.

SUMPTER, David. **Dominados pelos números**: do Facebook e Google às fake news, os algoritmos que controlam nossas vidas. Traduzido por Anna Maria Sotero e Marcello Neto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

SUPREME STANDARDS. **Brighton label Mr Bongo ahead of their Love Supreme set**. 2019. Disponível em: <https://supremestandards.com/music/supreme-standards-006-brighton-label-mr-bongo-ahead-of-their-love-supreme-set/>. Acesso em: 14 out. 2021.

SWEENEY, Phillip. Ibrahima Sylla obituary. **The Guardian**, 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/music/2014/jan/30/ibrahima-sylla>. Acesso em: 11 nov. 2021.

TAKE me away fast. Depoimento de Frank Gossner. Direção de Leigh Iacobucci. [S. l.]: Leigh Iacobucci, 2011. AVI (47 min).

TAYLOR, Anne-Christine; MARGARETA, von Oswald; JONAS, Tinius. "On Decolonising Anthropological Museums: Curators Need to Take 'Indigenous' Forms of Knowledge More Seriously": A conversation with Anne-Christine Taylor. In: MARGARETA, von Oswald; JONAS, Tinius (editors). **Across Anthropology**: Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial. Leuven: Leuven University Press, 2020.

THE INDEPENDENT MUSIC INSIDER. **'Indie labels need to be more professional than ever to thrive'**. 2021. Disponível em: <https://independentmusicinsider.com/editorial-articles/indie-labels-need-to-be-more-professional-than-ever-to-thrive/>. Acesso em: 13 out. 2021.

THE RANSOME NOTE. **Next Stop Soweto**: Strut compiler Duncan Brooker Talks. 2015. Disponível em: <https://www.theransomnote.com/music/interviews/duncan-brooker-talks/>. Acesso em: 9 out. 2021.

THE VINYL FACTORY. **Herstorical perspective: Why are there so few women in reissues?**. 2019. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/herstorical-perspective-women-in-reissues/>. Acesso em: 9 out. 2021.

THOMAS, Andy. Celebrating 20 Years of Strut, Whose Compilations Span the Globe. **Bandcamp**, 2019. Disponível em: <https://daily.bandcamp.com/label-profile/strut-records-20th-anniversary-profile>. Acesso em: 13 out. 2021.

THOMAS, Katie. Inside the fascinating world of reissue labels. **DJ MAG**, 2021. Disponível em: <https://djmag.com/longreads/inside-fascinating-world-reissue-labels>. Acesso em: 9 out. 2021.

THRAM, Diane. Performing the archive: The ILAM For Future Generations exhibit, Music Heritage Project SA and Red Location Music History Project. In: MONTANO, Ed; NARDI, Carlo (Eds.). **Situating popular musics**: IASPM 16th International Conference Proceedings. Granhamstwon: IASPM, 2012.

TOENES, Chris. Hisham Mayet travels the world seeking ecstasy in sound. **Indy Week**, 2007. Disponível em: <https://indyweek.com/music/features/hisham-mayet-travels-world-seeking-ecstasy-sound/>. Acesso em:

TOWLER, Charlie. Diggers Directory: Matt Temple. **Stamp The Wax**, 2016. Disponível em: <https://www.stampthewax.com/2016/06/14/diggers-directory-matt-temple/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado**: poder e a produção da história. Traduzido por Sebastião Nascimento. Curitiba: huya, 2016.

TSOU, Judy; VALLIER, John. Ether Today, Gone Tomorrow: 21st Century Sound Recording. **Notes**, v. 72, n. 3, mar, 2016.

TUCKER, Boima. The Scramble for Vinyl. **Africa is a Country**, [S. l.], 14 set. 2010. Disponível em: <https://africasacountry.wordpress.com/2010/09/14/collection-cultures>. Acesso em: 15 jun. 2020.

USEN, Jayne. Uchenna Ikonne, Renaissance Man. **The Ambrose Ehirim Files**, 2010. Disponível em: <https://www.ambroseehirim.com/2010/10/uchenna-ikonne-renaissance-man.html>. Acesso em: 12 mar. 2021.

VAIDHYANATHAN, Siva. **A googlização de tudo**: (e por que devemos nos preocupar): a ameaça do controle total da informação por meio da maior e mais bem-sucedida empresa do mundo virtual. Traduzido por Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Cultrix, 2011.

VEAL, Michael E. **Fela**: the life and times of an African musical icon. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Traduzido por Jamile Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: UBU Editor, 2020.

VF TEAM. The world's best record shops #080: Jimmy's, Nairobi. **The Vinyl Factory**, 2017. Disponível em: <https://thevinylfactory.com/features/worlds-best-record-shops-080-jimmys-nairobi/>. Acesso em: 17 out. 2021.

VICE STAFF. Vinyl Anthropology. Depoimento de Miles Cleret. **Vice**, 25 jun. 2010. Disponível em: https://www.vice.com/en_us/article/8gmw8a/vinyl-anthropology. Acesso em: 17 mai. 2020.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O universalismo europeu**: a retórica do poder. Traduzido por Beatriz Medina. 1ª edição revista, 1ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2016.

WILSON, Rebecca. Latin American Women in the music industry at London's FLAWA festival. **BristoLatino**, 2019. Disponível em: <https://bristolatino.co.uk/latin-american-women-in-the-music-industry-at-londons-flawa-festival/>. Acesso em 9 out. 2021.

WITT, Stephen. **Como a música ficou grátis**: o fim de uma indústria, a virada do século e o paciente zero da pirataria. Traduzido por Andrea Gottlieb de Castro Neves. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

WORLD TREASURES MUSIC. Voodoo Funk feature and interview. 2015. Disponível em: <https://worldtreasuresmusic.com/about/>. Acesso em: 8 out. 2021.

WORLD TREASURES MUSIC. **Label Feature: Ostinato Records** – founder Vik Sohonie discusses latest Groupe RTD project and the challenges and rewards of running a label on a global mission. 2020. Disponível em: <https://worldtreasuresmusic.com/2020/07/08/label-feature-ostinato-records-founder-vik-sohonie-discusses-latest-groupe-rtd-project-and-the-challenges-and-rewards-of-running-a-label/>. Acesso em: 13 out. 2021.

Y'AU, Yunusa Zakari. The new imperialism & Africa in the global electronic village. **Review of African Political Economy**, v. 31, n. 99. 2004.

ZANDT-ESCOBAR, Alejandro Van. The Fight Against Forgetting: A Conversation with Matt Temple from Matsuli Music. **Afropop Worldwide**, 2017. Disponível em: <https://afropop.org/articles/matsuli-music-interview>. Acesso em: 9 nov. 2021.

ZERO. Duncan Brooker. **Zero**, Ottava Edizione, Milano, NovaraJazz 2011. 2011. Disponível em: https://issuu.com/novarajazz/docs/zero_nj2011. Acesso em:

ZUBOFF, Shoshana. Big Other: capitalismo de vigilância e perspectivas para uma civilização de informação. Traduzido por Antonio Holzmeister Oswaldo Cruz e Bruno Cardoso. In: BRUNO, Fernanda et al (org.). **Tecnopolíticas da vigilância**: perspectivas da margem. São Paulo: Boitempo, 2018.

ZUBOFF, Shoshana. **The age of surveillance capitalism**: the fight for a human future at the new frontier of power. New York: PublicAffairs, 2019.

ZUCKERMAN, Ethan. Melodica Music: stepping back in time in downtown Nairobi. **Ethan Zuckerman**, 2014. Disponível em: <https://ethanzuckerman.com/2014/05/30/melodica-music-stepping-back-in-time-in-downtown-nairobi/>. Acesso em: 18 out. 2021.

APÊNDICE A – Lista das capas de discos nas colagens

Lista das capas de discos contidos nas colagens realizadas por mim as quais precedem os capítulos da tese. As capas contidas nas colagens são de compilações ou relançamentos realizados pelos selos abordados na tese.

Capítulo 1:

- 1-Various Artists - Legends Of Benin - Afro Funk, Cavacha, Agbadja, Afro-Beat (Analog Africa, 2009)
- 2-Various Artists - Doing it in Lagos: Boogie, Pop & Disco in 1980s Nigeria (Soundway, 2016)
- 3-Afro-Rock Volume One: A Collection of Rare & Unreleased Afro-Beat Quarried From Across The Continent (Kona Records, 2001)
- 4-Wake Up You!: The Rise and Fall of Nigerian Rock 1972-1977 Vol.2 (Now-Again Records, 2016)
- 5-C.K. Mann & His Carousel 7 – Funky Highlife (Mr Bongo, 2012)
- 6-Gyedu-Blay Ambolley – Simigwa (VoodooFunk/Academy LPs, 2012)
- 7-Sory Bamba Du Mali – Sory Bamba Du Mali (Africa Seven, 2016)
- 8-Orchestre Poly-Rythmo - The 1st Album (1973) (Limited Dance Edition)(Analog Africa, 2011)
- 9-Edzayawa – Projection One (Soundway, 2012)
- 10-Various Artists - Ivory Coast Soul 2 - Afro Soul In Abidjan From 1976 To 1981 (Hot Casa, 2012)
- 11-Roger Damawuzan & Les As Du Bénin – Wait For Me (Hot Casa, 2015)

Capítulo 2:

- 1-Various Artists - Ghana Special: Modern Highlife, Afro-Sounds & Ghanaian Blues 1968-81 (Soundway, 2009)
- 2-Various Artists - African Scream Contest: Raw & Psychedelic Afro Sounds from Benin & Togo 70s (Analog Africa, 2008)
- 3-Salah Ragab & The Cairo Jazz Band – Egypt Strut (Strut, 2021)
- 4-Verckys et l'Orchestre Vévé - Congolese Funk, Afrobeat & Psychedelic Rumba 1969-1978s (Analog Africa, 2014)
- 5-K Frimpong - Backed By Vis-A-Vis (Hot Casa, 2020)
- 6-Various Artists - The Original Sound Of Mali (Mr Bongo, 2017)
- 7-Various Artists - Ghana Funk From The 70s (Hippo Records, 2010)
- 8-Various Artists - Various – Afro Baby (The Evolution Of The Afro-Sound In Nigeria 1970-79)(Soundway, 2004)
- 9-Various Artists - Kenya Special: Selected East African Recordings From The 1970s & '80s (Soundway, 2013)
- 10-Various Artists - Cameroon Garage Funk 1964 - 1979 (Analog Africa, 2021)
- 11-The Green Arrows - 4-Track Recording Session (Analog Africa, 2007)

Capítulo 3:

- 1-Kiki Gyan – 24 Hours In A Disco 1978-82 (Soundway, 2012)
- 2-Various Artists - Angola Soundtrack - The Unique Sound Of Luanda 1968-1976 (Analog Africa, 2010)
- 3-Sweet Talks – The Kusum Beat (Soundway, 2010)
- 4-Various Artists - Sweet As Broken Dates: Lost Somali Tapes From The Horn Of Africa (Ostinato, 2017)
- 5-Pierre Antoine – Kalabuley Woman (Hot Casa, 2014)
- 6-T.P. Orchestre Poly-Rythmo – The Kings Of Benin Urban Groove 1972-80 (Soundway, 2004)
- 7-Ebo Taylor – Life Stories (Highlife & Afrobeat Classics 1973-1980)(Strut, 2011)
- 8-Various Artists - Highlife On The Move (Selected Nigerian & Ghanaian Recordings From London & Lagos - 1954-66)(Soundway, 2015)
- 9-Various Artists - Nigeria 70 (No Wahala: Highlife, Afro-Funk & Juju 1973-1987)(Strut, 2019)
- 10-Various Artists - Nigeria 70 Box (Strut, 2019)
- 11-Various Artists - Angola Soundtrack 2 - Hypnosis, Distorsions & Other Sonic Innovations 1969-1978 (Analog Africa, 2013)

Capítulo 4:

- 1-Hallelujah Chicken Run Band - Take One (Analog Africa, 2007)
- 2-Various Artists - Ghana Soundz: Afro-Beat, Funk and Fusion in 70's Ghana (Soundway, 2002)
- 3-Various Artists - Afrobeat Airways 2 - Return Flight To Ghana 1974-1983 (Analog Africa, 2013)
- 4-Abu Obaida Hassan & His Tambour - The Shaigiya Sound Of Sudan (Ostinato, 2018)
- 5-Various Artists - Pop Makossa - The Invasive Dance Beat of Cameroon 1976-1984 (Analog Africa, 2017)
- 6-Sir Victor Uwaifo – Guitar-Boy Superstar 1970-76 (Soundway, 2008)
- 7-Various Artists - Mogadisco (Dancing Mogadishu - Somalia 1972-1991)(Analog Africa, 2019)
- 8-Ebo Taylor – Twer Nyame (Superfly, 2012)
- 9-Various Artists - Space Echo - The Mystery Behind the Cosmic Sound of Cabo Verde Finally Revealed!(Analog Africa, 2016)
- 10-Marijata – This Is Marijata (Academy LPs, 2011)
- 11-Various Artists - Senegal 70 - Sonic Gems & Previously Unreleased Recordings from the 70s (Analog Africa, 2015)

Capítulo 5:

- 1-Star Band De Dakar – Star Band De Dakar (Ostinato, 2019)
- 2-Mulatu Astatke – New York - Addis - London - The Story Of Ethio Jazz 1965-1975 (Strut, 2019)
- 3-Various Artists - Bambara Mystic Soul - The Raw Sound Of Burkina Faso 1974-1979 (Analog Africa, 2011)
- 4-Various Artists - Nigeria Disco Funk Special: The Sound Of The Underground Lagos Dancefloor 1974-79 (Soundway, 2008)

- 5-Various Artists - Essiebons Special 1973 - 1984 // Ghana Music Power House (Analog Africa, 2021)
- 6-Various Artists - Oté Maloya (The Birth Of Electric Maloya On Reunion Island 1975-1986) (Strut, 2017)
- 7-Vincent Ahehehinnou - Best Woman (Limited Dance Edition) (Analog Africa, 2017)
- 8-Various Artists - Edo Funk Explosion Vol.1 (Analog Africa, 2021)
- 9-Witch – Lazy Bones!! (Now-Again Records, 2013)
- 10-Boncana Maïga - Koyma Hondo (Hot Casa,)
- 11-King Bucknor Jr. & Afrodisk Beat 79 – African Woman (Hot Casa, 2017)

Capítulo 6:

- 1-Various Artists - Spirit Of Malombo (Malombo Jazz Makers, Jabula and Jazz Afrika 1966–1984)(Strut, 2014)
- 2-Rob - Make It Fast, Make It Slow (Soundway, 2012)
- 3-Hedzoleh – Hedzoleh (Soundway, 2010)
- 4-Ayalew Mesfin – Hasabe - My Worries (Now-Again Records, 2018)
- 5-Fadoul - Habibi Funk 002: Al Zman Saib (Habibi Funk, 2015)
- 6-Various Artists - Synthesize the Soul: Astro-Atlantic Hypnotica from the Cape Verde Islands (Ostinato, 2017)
- 7-Various Artists - Rebita - 1st Long Play recorded and pressed in Angola - 1973 (Limited Dance Edition)(Analog Africa, 2013)
- 8-Various Artists - Welcome To Zamrock! Vol. 1: How Zambia's Liberation Led To a Rock Revolution, Vol. 1 (1972-1977)(Now-Again Records, 2017)
- 9-Various Artists - Africa Airways Six (Mile High African Funk 1974-1981)(Africa Seven, 2020)
- 10-Various Artists - Nigeria 70 (Sweet Times: Afro-Funk, Highlife & Juju From 1970s Lagos)(Strut, 2011)
- 11-Dur Band - Dur Dur of Somalia - Volume 1, Volume 2 & Previously Unreleased Tracks (Analog Africa, 2018)

Referências:

- 1-Pat Thomas - Introduces Marijata (VoodooFunk/Academy LPs, 2016)
- 2-Orchestra Baobab – Pirates Choice (World Circuit, 2001)
- 3-Various Artists - Vampisoul Goes To Africa: Afrobeat Nirvana (Vampisoul, 2008)
- 4-Baobab-Gouye-Gui De Dakar – Mouhamadou Bamba (Syllart Records, 2020)
- 5-4 Mars - (Djibouti Archives Vol. 1) Super Somali Sounds from the Gulf of Tadjoura (Ostinato, 2021)
- 6-Hamad Kalkaba - Hamad Kalkaba and The Golden Sounds 1974-1975 (Analog Africa, 2017)
- 7-Various Artists - World Psychedelic Classics, Vol. 3: Love's A Real Thing: The Funky Fuzzy Sounds of West Africa (Luaka Bop, 2004)
- 8-Orchestre Poly Rythmo de Cotonou - Echos Hypnotiques - From the Vaults of Albarika Store 1969-1979 (Analog Africa, 2009)
- 9-Pat Thomas – Coming Home (Original Ghanaian Highlife & Afrobeat Classics 1967-1981)(Strut, 2016)
- 10-Various Artists - Two Niles to Sing a Melody: The Violins & Synths of Sudan (Ostinato, 2018)
- 11-Various Artists - Togo Soul 70 (Hot Casa, 2016)

APÊNDICE B - Lista de gravadoras

Lista de gravadoras especializadas em relançamentos de músicas produzidas no continente africano

Esta lista possui algumas gravadoras cujos trabalhos tenho acompanhado nos últimos anos e que possuem no seu catálogo alguns poucos ou vários lançamentos e relançamentos de artistas de origem africana em seus catálogos.

- Academy LPs - Mike Davis (Brooklyn, USA) - <http://academylps.bigcartel.com/>
- Africa Seven - John Bryan (London, UK/ Paris, FR)
- Afro Comet - <http://afrocomet.blogspot.fr/>
- Afro7 Records – Fredrik Lavik (FI) - <https://afro7.net/>
- Akwaaba Music - Benjamin Lebrave (Ghana - FR/UK)
- Analog Africa - Samy Ben Redjeb (Música africana e latino-americana) (Tunisia/Alemanha) - <https://analogafrica.bandcamp.com/>
- Awesome Tapes From Africa - (Brian Shimkovitz - US)
- Barbès Records - Olivier Conan (Música do Leste Europeu, França e Peru) NY) - <http://barbesrecords.com>
- BBE Records - Pete Adarkwah e Ben Jolly (UK) - <http://www.bbemusic.com/>
- Brownswood Recordings - Gilles Peterson (UK) www.gillespetersonworldwide.com/brownswood-recordings
- Budha Musique – Francis Falceto (Angola, Ethiopiques, Zanzibara, Africavision)(FR) - <http://www.budamusique.com/>
- Clermont Music - <https://www.clermontmusic.com/>
- Comb & Razor Sound - Uchenna Ikonne (Nigéria/ Boston, USA) - <http://combandrazor.blogspot.com.br/>
- Comet - Eric Trosset (FR) - <http://cometrec.fr/>
- Crammed Discs - www.crammed.be (Marc Hollander, Hanna Gorjaczowska and Vincent Kenis (Congotronics - BE)
- Cultures Of Soul Records - Deano Sounds (2010 – Boston, USA) <https://www.culturesofsoul.com>
- Daptone Records - Gabriel Roth e Neal Sugarman (Soul e Funk estadunidense e música africana)(NY)
- Desco Records - Gabriel Roth (NY)
- Durnham Records - Gabriel Roth e Leon Michels (NY)
- Goma Gringa - Frederich Thipagne (Música africana e afro-brasileira) (FR) - <http://www.gomagringa.com/>
- Habibi Funk Records - Jannis Stürtz (Germany) - <https://habibifunkrecords.bandcamp.com>
- Honest John's Records - Damon Albarn, Mark Ainley e Alan Scholefield (UK) - honestjons.com

- Hot Casa - Djamel Hammadi e Julien Lebrun (FR) - hotcasarecords.com
- Jakarta Records - www.jakartarecords.de (2005 - Berlin, Alemanha)
- Kindred Spirits ? - KC the Funkaholic (NL)
- Knitting Factory Records - Michael Dorf (US) - <http://www.knittingfactoryrecords.com/>
- Latitude - Matthew Lavoie (US)
- Light in the Attic Records - Matt Sullivan & Josh Wright
- Luaka Bop - David Byrne (US) - <http://luakabop.com>
- Lusafrica - José da Silva (1988, Paris - FR)
- Matsuli Music - Matthew Temple
- Mieruba - Mangala Camara e Ardo Hanne (2008, Ségou – ML) - <https://www.mieruba.com/>
- Mississippi Records - Alex Yusimov and Eric Isaacson (Portland, Oregon e Warren Hill in Montreal, Canada)
- Mr. Bongo - <http://www.mrbongo.com/> (David 'Mr Bongo' Buttle - UK)
- Music With Soul Records - Alex Figueira and André Nóvoa (Amsterdam) - <http://musicwithsoulrecords.com/>
- Ngola Music Produções, Poeira no Quintal e Radio Nacional de Angola - (PT/AO)
- Nonesuch Records - <http://www.nonesuch.com/> (Jac Holzman - US)
- Nubiphone - <http://nubiphone.com/v1/category/news/> (Guizo Zykey & Armand de Preseau - FR)
- Numero Group - Tom Lunt, Rob Sevier & Ken Shipley (Chicago - US)
- Oríkì Music - Diaspora Records - Greg de Villanova (2005 - FR)
- Ostinato Records - Vik Sohonie (India - US) - <https://ostinatorecords.bandcamp.com>
- Out Here Records (Germany)
- Palmwine Records - Jean Toussaint
- Paris DJ's - Julien Lakshmanan (FR) - <http://www.parisdjs.com/> ou <http://parisdjs.bandcamp.com>
- Popular African Music - Günter Gretz (DE)
- Presch Media GmbH - PMG Audio - <http://www.audio.cd/> (Austria) - Landesgericht Salzburg - Markus Presch
- Putumayo World Music - Dan Storper e Nicola Heindl (US) - <http://www.putumayo.com/>
- Reaktion (FR) <https://reaktionrecords.bandcamp.com>
- Retroafric - Ronnie Graham, Graeme Ewens e Charles Easmon (1986, Londres, UK)
- Sahel Sounds - Christopher Kirkley (Portland, US) - <http://sahelsounds.com/>
- Sans Commentaire (FR) - <https://sanscommentaire.bandcamp.com>
- Savannahphone
- Six Degrees Records - Pat Berry e Bob Duskis (1996, California, US) - <http://www.sixdegreesrecords.com/>
- Sofa Records - (FR) - <http://www.sofarecords.fr/>
- Sofrito Records - Hugo Mendez, Frankie Francis e Lewis Heriz (UK) - <http://sofrito.co.uk/>
- Soul Fire Records - Gabriel Roth e Leon Michels (Nova Yorque - US)
- Soul Jazz Records - Stuart Baker (UK) - <http://www.souljazzrecords.co.uk/>
- Soundway Records - soundwayrecords.com (Música africana e afro-latina) (Miles Cleret - UK)

- Stern's Music - Don Bayramia, Robert Urbanus e Charles Easmon (Armenia - Holanda - Ghana - Inglaterra) - <http://www.sternsmusic.com/>
- Stones Throw Records - Chris Manak - DJ Peanut Butter Wolf (LA, US) - <http://www.stonesthrow.com/>
- Strut - Quinton Scott e Duncan Brooker (UK) - <http://www.strut-records.com/>
- Sublime Frequencies - <http://www.sublimefrequencies.com/> (Alan Bishop e Hisham Mayet (Libya – Estados Unidos) - <http://www.sublimefrequencies.com/>
- Syllart Records/Syllart Productions - Ibrahima Sylla (1981 – Senegal/França)
- Teranga Beat - Adamantios Kafetzis (Renaud Babaliah)(Grécia) - <http://www.terangabeat.com/> e <http://babaliah.blogspot.com.br/>
- Tru Thoughts - Robert Luis e Paul Jonas (UK) - <http://www.tru-thoughts.co.uk/>
- Truth and Soul Records - Leon Michels e Jeff Silverman (US) - www.truthandsoulrecords.com
- Ubiquity Records - Michael McFadin and Jody McFadin (US) - <http://www.ubiquityrecords.com>
- Vampisoul - Iñigo Pastor e Gorka Pastor (Espanha) - <http://munster-records.com/en/label/vampisoul>
- Vintage Voudou - Alex Filthguera e Radio Martiko (Amsterdam, Holanda) - <http://www.vintagevoudou.com/>
- World Circuit - Nick Gold (UK) - <http://www.worldcircuit.co.uk/>

APÊNDICE C – Lista de site e blogs

Lista de sites e blogs especializados em discos de músicas produzidas no continente africano

- #AfroCubanLatinJazz - <http://afrocubanlatinjazz.com>
- #Ghost-Capital - <http://ghostcapital.blogspot.de/>
- #Les Mains Noires - <http://lesmainsnoires.blogspot.de/>
- Aduna Blog - <http://adunablog.blogspot.com.br/>
- African Music Home Page - <http://biochem.chem.nagoya-u.ac.jp/~endo/africa.html>
- AfricOriginal - <http://africoriginal.blogspot.com.br/>
- Afrikali - <http://psychedelicbaby13.blogspot.com.br/> - psychedelicbaby13@gmail.com
/ https://www.facebook.com/pg/Afrikali-258649460833868/about/?ref=page_internal
- Afro Pop Worldwide (US) - Sean Barlow and Georges Collinet (CM/FR) - <https://afropop.org/>
- Afro Soul Descarga - <http://afrosouldescarga.blogspot.nl/> (Programa de Radio)
- Afro7 - Fred Lavik - <http://afro7.net/>
- Afrodisc – (Flemming Harrev – Dinamrca) <http://afrodisc.com/>
- Afrobeat Music - <http://afrobeat-music.blogspot.com.br/>
- Afropop Worldwide - <http://www.afropop.org/wp/> - <http://blog.afropop.org/>
- Afro-Synth - <http://afrosynth.blogspot.com.br/> (DJ Okapi)
- Akabola Music- <http://akabolamusic.blogspot.com.br/>
- Akwasi Beats - <https://akwasibeats.wordpress.com/>
- Ambience Congo - <http://ambiancecongo.blogspot.nl/> (Programa de Radio)
- Angola45 - <http://angola45.wordpress.com/>
- Awesome Tapes From Africa - www.awesometapes.com (Brian Shimkovitz - US)
- Black Man Land - <http://black-man-land.livejournal.com/> (Soul, Funk, Jazz, Blues...)
- Bolingo - <http://bolingo.org/audio/africa/congo/disco/>
- Comb & Razor - Uchenna Ikonne - <http://combandrazor.blogspot.com.br/>
- Classic West African Artists and Music Bands - Ambrose Ehirim - <https://www.adudumusic.com/>
- Daily Left Over - <http://dailyleftover.blogspot.com.br/>
- Dailyleftover - <http://dailyleftover.blogspot.com.br/>
- Dancing Cheetah - <http://dancingcheetah.wordpress.com/>
- Danialou Sagbohan – Nicolas Moncadas - <http://danialousagbohan.blogspot.com.br/>
- Dial Africa - <http://dial-africa.blogspot.com.br/>
- Dikanza - Música Angolana - <http://dikanza.blogspot.com.br/>
- Dusty African Grooves - Armand de Pressau - <http://africangrooves.blogspot.com> - www.africangrooves.fr
- East African Music - Douglas Paterson - <http://www.eastafricanmusic.com/>
- El Baul Africano - <http://elbaulafricano.blogspot.nl/>
- Electric Jive - <http://electricjive.blogspot.com.br/> (Especializado na África do Sul)
- Expresso Ritmico - Cuban album design of the '60s, '70s, '80s and '90s - <http://www.expresoritmico.com>
- Fidels Eyeglass - <http://fidelseyeglasses.blogspot.com/> (Música cubana)
- Flatint - <http://flatint.blogspot.com.br/> (Especializado em música da África do Sul)

- Found Tapes - <http://foundtapes.blogspot.com.br/>
- Global Groovers – DJ Moos - Preserving grooves from around the World - <http://www.globalgroovers.com/> (Especialista em música do Congo e Nigéria, mas com músicas de boa parte da África e da América Latina)
- grooVemonzter - <http://groovemonzter.blogspot.com.br/>
- GROOVEMONZTER - <http://groovemonzter.blogspot.com.br/>
- Highlife Haven - <http://highlifelifehaven.blogspot.com.br/>
- Highlife Turntable - <http://highlifeturntable.blogspot.com/> (Especializado em Highlife do Gana e Nigéria)
- Jam Magica - Pierre Kahane - <http://jammagica.blogspot.com/> (Especialista na Orchestre Poly-Rythmo)
- Jewish Morocco - <http://jewishmorocco.blogspot.com.br/>
- KentTanza Vinyl - Tim Clifford - http://www.kentanzaviny.com/Kentanzaviny/HOME_PAGE.html
- Kêtu Records - <http://ketu-records.blogspot.com.br/>
- Les Disques Africains - <http://lesdisquesafricains.blogspot.com.br/>
- Likembe – (John Beadle - EUA) likembe.blogspot.com/
- Makossa Original - <http://makossaoriginal.blogspot.com.br/>
- Matsuli Music - Mzansi Afrojazz Soundz – (Matt Temple) <http://matsuli.blogspot.com.br/>
- MBOKAMOSIKA - <http://www.mbokamosika.com/>
- Moroccan Tape Stash - <http://moroccantapestash.blogspot.nl/> (Cassetes do Marrocos) - Tim Abdellah Fuson
- Music Ntwiga - <http://music.ntwiga.net/>
- Music Time in Africa - <http://blogs.voanews.com/music-time-in-africa/>
- Música Subsahariana - <http://musicasubsahariana.blogspot.com.br/>
- Muzikifan - Alastair Johnston - <http://www.muzikifan.com/>
- My Passion for Ethiopian Music - <http://ethio-pain-music.blogspot.com.br/> (Especializado em música etíope)(Sérvia)2b0rn0t0b@gmail.com
- Orogod - <http://orogod.blogspot.com.br> (Especializado em música do Benim, mas com música também de vários países vizinhos)(Nicolas Moncadas)
- Osibisaba - <http://osibisaba.blogspot.com.br/>
- Osibisaba - <http://osibisaba.blogspot.fr/>
- Podomatic - <http://ethnomusic.podomatic.com/>
- Radio Africa – Graeme Counsel - <https://www.radioafrica.com.au/>
- Rhythm Connection - <http://rhythmconnection.blogspot.com.br/>
- Satta Massagana - <http://www.sattamassagana.net/>
- Si se Rompe Si compone - <http://www.siserompesecompone.blogspot.com/> (Música cubana)
- Soul Safari - <http://soulsafari.wordpress.com/>
- Tambour d'Afrique - <http://tambourdafrique.blogspot.com.br/>
- The Audiotopia - <http://theaudiotopia.blogspot.com.br/>
- The Silence has a Voice... - <http://folkmusicmb.blogspot.com.br/>
- The Spear - <http://freedomsphear.blogspot.com.br/> (nauma)
- Tix iyo Tiraab (Poetry and Prose) - <https://tix-iyotiraab.blogspot.com.br/> - (Música da Somália por Sanaag)(Holanda)
- Voodoo Funk - <http://voodooofunk.blogspot.com.br/>
- Wanamuziki Tanzania - <http://mwakitime.blogspot.com.br/>

- Wealth of the Wise - Matthew Lavoie - <https://thewealthofthewise.blogspot.com/>
- World Service - African & Latin Music - <http://wrldsrv.blogspot.com.br/>
(Especializado em música do Mali e Congo)(Stefan Werdekker - Holanda)
- Zambian Rock - <http://zambianrock.blogspot.com/>
- Zamrock - <http://www.zamrock.org/>

ANEXO A - Figuras 51-69

Fotografias retratando alguns colecionadores durante os seus processos de buscas de discos pelo continente africano, dos acervos coletados por eles nessas viagens e alguns registros feitos por eles de colecionadores e comerciantes africanos com seus acervos de discos e fitas.

Figura 51 – Frank Gossner “caçando” discos



Fonte: <http://voodooofunk.blogspot.com.br/>

Figura 52 – Samy Bem Redjeb verificando alguns compactos



Fonte: <https://twitter.com/amynomvula/status/610013922901553152>

Figura 53 – Uchenna Ikonne procurando discos



Fonte: <http://combandrazor.blogspot.com/2010/02/hi.html>

Figura 54 - Julien Lebrun com Gam Boujemaa em gente à Disques Gam



Fonte: <https://pt-br.facebook.com/habibifunk/photos/disque-gam-in-casablanca-was-maybe-the-first-store-in-the-arab-world-i-ever-sat-/2020401994845123/>

Figura 55 –Jeremy Philips do site Psychfunk em uma loja em Fez, Marrocos



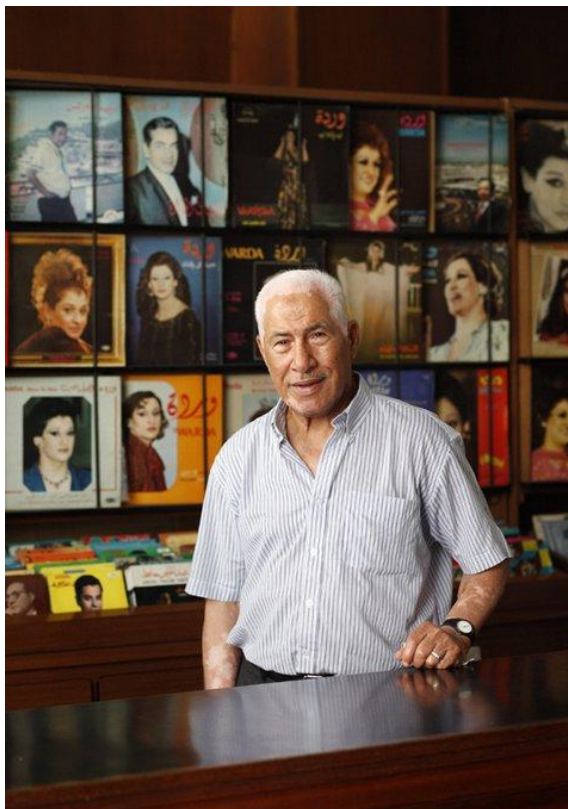
Fonte: <http://18.191.174.99/features/crate-digging-morocco-fes-casablanca/>

Figura 56 – Loja Le Comptoir Marocain de Distribution de Disque



Fonte: <https://www.thefader.com/2011/06/03/beyond-digital-old-vinyl-and-new-pop-in-casablanca/>

Figura 57 – O funcionário M'hamed Tijdity da loja Le Comptoir Marocain de Distribution de Disque



Fonte: <https://www.negrophonic.com/2011/beyond-digital-old-vinyl-and-new-pop-in-casablanca/>

Figura 58 – Vendedor de discos em Benin City, Nigeria



Fonte: <https://soundcloud.com/tropical-timewarp/frequent-flyers-12-w-tropical-timewarp-edo-funk-special>

Figura 59 – Filho do dono da loja Studio Al Noujoum, N'Djamena, Chad



Fonte: <https://daily.bandcamp.com/gallery/ostinato-records-photo-gallery>

Figura 60 – Loja Musique mondiale em Abidjan



Fonte: <https://hotcasarecords.com/gallery/>

Figura 61 – Vendedor de discos em Lomé, do acervo do Hot Casa Records



Fonte: <https://pan-african-music.com/en/we-talked-to-one-of-the-hot-casa-recordss-two-founder-julien-lebrun-the-label-mainly-offers-1970s-afro-funk-reissues-and-also-welcomes-todays-productions-of-artists-who-pick-up-the-funk-torch/>

Figura 62 – Comerciante com seu acervo, do acervo do Hot Casa Records



Fonte: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/julien-lebrun-hot-casa-afro-soul-tropical-funk/>

Figura 63 – Algumas fitas-cassete adquiridas por Vik Sohonie durante suas viagens



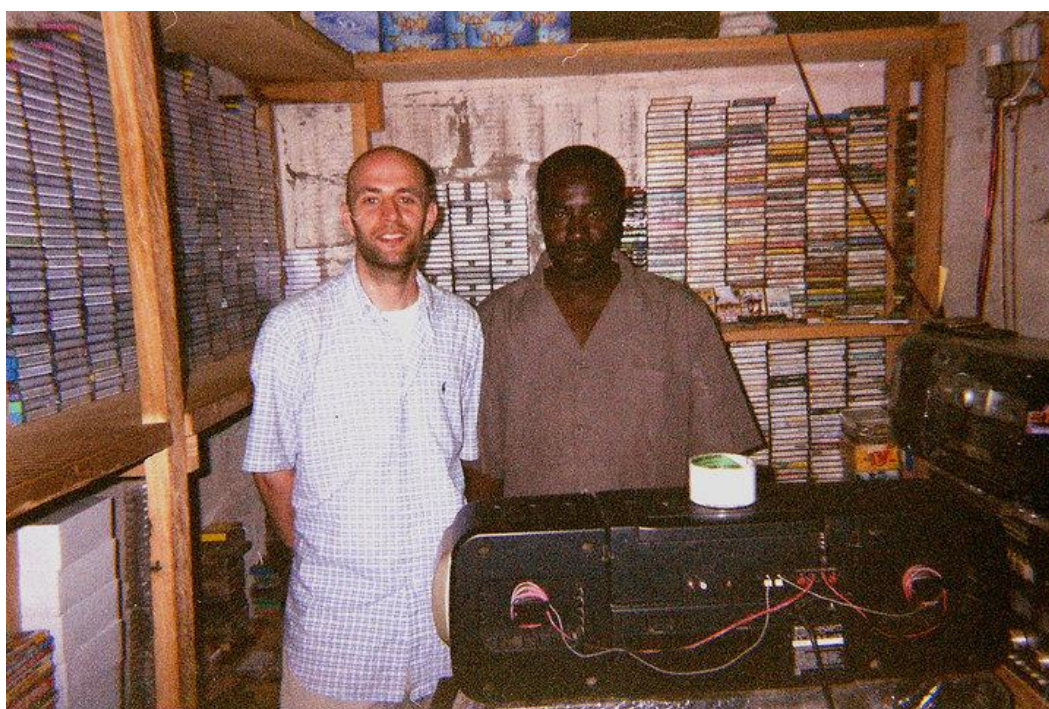
Fonte: <https://www.facebook.com/vik.sohonie>

Figura 64 – Samy Bem Redjeb procurando discos



Fonte: <https://716lavie.com/716-exclusive-mix-vik-sohonie-aperitif-rythmique-mix/>

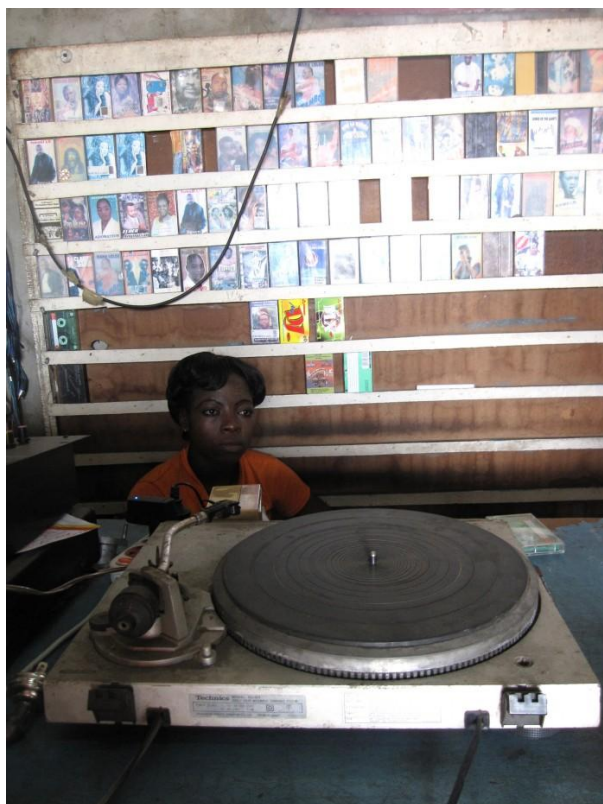
Figura 65– Matthew Lavoie e o comerciante Djadje Kortey, de Niamey



Fonte:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=105197969537652&set=a.105197852870997.2883.100001423486959&type=3&theater>

Figura 66 – Vendedora de fitas e discos em Cotonou, Benim



Fonte: <https://hotcasarecords.com/gallery/>

Figura 67 – Foto de um comerciante de discos, acervo do Hot Casa Records



Fonte: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/julien-lebrun-hot-casa-afro-soul-tropical-funk/>

Figura 68 — Juliene Lebrun procurando discos no Marrocos



Fonte: <https://fabianbrennecke.squarespace.com/moroccodiggin/qc2bbnjc2pxcw1fezbcmavpkypjkv>

Figura 69 – Foto de um disco estragado tirada por Julien Lebrun



Fonte: <https://blog.superflyrecords.com/storyboard/julien-lebrun-hot-casa-afro-soul-tropical-funk/>