

“Não podemos ser todos Jimi Hendrix do deserto”: ¹ crítica musical e autenticidade na percepção de músicos contemporâneos na África

Thiago Pereira ALBERTO (UFF)²

Melina Aparecida dos Santos SILVA (UFF)³

Thiago PIMENTEL (UFBA)⁴

Resumo

A partir de uma declaração do guitarrista do Níger Mdou Moctar, onde ele parece apontar uma constante naturalização comparativa entre músicos africanos e o ícone Jimi Hendrix por parte da crítica musical dita ocidental, propomos um exame sobre como tais instâncias de recepção frequentemente ecoam um pensamento essencialista, determinista e objetificante em relação à produção artística cultural não anglô-saxônica, especialmente as africanas. Apresentamos no artigo um debate inicial sobre o caso, articulando noções como alteridade e autenticidade à luz de conceitos como afrocentrismo, no sentido de sublinhar a urgência e as possibilidades de se estabelecer um diálogo mais amplo com o ‘outro’, entendendo isso como um modo possível de ampliar visibilidades e possibilidades de percepção musical.

Palavras-chave

Autenticidade. Alteridade. Afrocentrismo. Crítica musical. Mdou Moctar.

INTRODUÇÃO

Em entrevista ao site de cultura pop *Scream and Yell*⁵, publicada em função de sua vinda ao Brasil para o festival C6, realizado em maio de 2023 em São Paulo, o guitarrista nigerense Mdou Moctar foi questionado sobre ser chamado pela imprensa ocidental de “o Jimi Hendrix do deserto” – chancela que ele recebeu primeiramente em uma matéria do jornal britânico *The Economist*. A resposta do músico foi elucidativa: “É sempre assim. Ali Farka Touré é o Hendrix do deserto, seu filho Vieux Farka Touré é o Hendrix do deserto, Bombino é o Hendrix do deserto, Mdou Moctar é o Hendrix do

¹Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Música e Entretenimento do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado de 4 a 8 de setembro de 2023.

²Pós-doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense -PPGCOM. E-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

³Pós-doutoranda em Cultura e Territorialidades - Universidade Federal Fluminense. E-mail: melsantos1985@gmail.com

⁴Doutorando em Comunicação na Universidade Federal da Bahia - PosCom UFBA. E-mail: thiagopimentelbl@gmail.com

⁵ Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2023/05/15/entrevista-nao-podemos-todos-ser-o-jimi-hendrix-do-deserto-adoro-a-musica-dele-mas-sou-mdou-mohtar-diz-o-guitarrista-nigerense/>> Acesso em: 10/07/2023.

deserto... Não podemos todos ser o Jimi Hendrix do deserto” (MOCTAR, 2022, online).

A opinião de Moctar – artista que ganhou repercussão global de certos setores do público e da crítica especializada com os álbuns “*Ilana: The Creator*” (2019) e “*Afrique Victime*” (2021) – para o veículo brasileiro parece revelar alguns aspectos relativos tanto à certas dinâmicas da percepção, consumo e referenciamento da música pop produzida fora das perspectivas do chamado ‘sul global’ quanto ao lugar redutor e essencialista aplicado na ‘etiquetagem’ de músicos africanos – que estende à própria percepção de seus lugares de origem. Como ilustração de tais questões, está a baliza comparativa com Jimi Hendrix, em seus aspectos técnicos, sônicos, imagéticos e materiais, mas também em sua dimensão racial, que de certa maneira articula ambas as percepções anteriores e surge constantemente como referencial performático ‘absoluto’ para novos guitarristas, especialmente não-brancos ou advindos dos pólos de produção fora do eixo anglo-saxônico.

Para além de uma discussão sobre as práticas musicais comuns entre os músicos (e suas distâncias e aproximações) nos interessa refletir como tal premissa revela, a partir de noções como identidade e alteridade (WOODWARD, 2000; HALL, 2003) traços que compõem historicamente a crítica musical ocidental (BYRNE, 1999) especificamente sob a chancela da ‘*world music*’ e sublinham o reducionismo perceptivo realizado por essa matriz hegemônica de informação em relação à artistas negros, africanos ou diaspóricos. Diante de tais percepções, propomos aqui pensar em algumas das possíveis implicações contidas nesta baliza comparativa: o que significa, afinal, ‘ser Jimi Hendrix’ neste contexto?

De ascendência negra e nativo-americana (*cherokee*), o músico estadunidense é, provavelmente, um dos principais nomes acionados quando se pensa nos cânones da guitarra elétrica no ocidente, principalmente sob o contexto do rock 'n' roll. No fim dos anos 60, Hendrix conseguiu destacar-se no cenário musical europeu-estadunidense tanto como compositor quanto pela sua performance nos palcos – à idealização do *guitar hero*, definição comum no imaginário roqueiro. E é nesse contexto que Hendrix tornou-se um ícone, também, pop. Um ícone cujas tramas complexas, sob o viés de chaves conceituais como a diáspora e da negritude, são base de discussões acadêmicas

(GILROY, 2001) onde, em uma ótica de mundo essencialista e colonial, a marcação racial é constantemente vinculada à Hendrix neste contexto musical específico.

Assim, guitarristas negros acabam, muitas vezes, sendo comparados a um cânone, um artista excepcional. Quais os impactos dessas simplificações e associações? Quanto, a partir da ideia de ‘Hendrix do deserto’, tal aproximação de músicos fora do escopo anglo saxônico com seus próprios referenciais é sintoma de um conjunto categorizações homogeneizantes, que constantemente reforçam imaginários musicais essencialistas? Entendemos, inicialmente, que a constante vinculação de músicos não-ocidentais, como aponta Mdou, à iconização de Hendrix e seu complexo musico-performático seria revelador de uma ótica de mundo colonial e inspiram uma discussão ampla centrada na urgência em se pensar a percepção sobre a música pop hoje – em particular a partir da discussão sobre a ideia de autenticidade – articulada à marcadores como território, diáspora e raça para além das “categorias sociais dos euro-americanos (...) e do eurocentrismo como racialização do conhecimento” (OYEWUMI, 2004, p. 1), dando ênfase na sua visibilidade na África e no contexto do Níger, em específico.

É o que o próprio músico parece sugerir, a partir da entrevista citada, sobre quem de fato, seria seu maior referencial: “Acho ele muito talentoso, adoro a música dele (Hendrix), mas sou Mdou Moctar (...) O primeiro show que vi foi de um músico local, um guitarrista chamado Abdallah (...) O povo estava feliz, batendo palmas, dançando. Então decidi que eu precisava ser como ele, fazer as pessoas felizes” (MOCTAR, 2023, online). Assim, ele aciona a autenticidade na música ancorado no passado e na integridade de práticas musicais de instrumentistas do Níger, como Abdallah, reforçando não apenas o caráter do talento e da instrumentação de um *guitar hero*, mas também sua nacionalidade. Logo, o caráter da autenticidade no discurso do músico nigerense apresenta a própria cultura em que ele está inserido e a performance de instrumentistas não conhecidos pela imprensa especializada euro-americano-centrada mas de extrema importância para a produção musical local. Nesse sentido, é possível pensar que uma reflexão a se considerar nesses discursos musicais é que “a autenticidade é atribuída à, ao invés de inscrita em uma performance e é interessante perguntar quem, ao invés do quê, está sendo autenticado por aquela performance” (MOORE, 2002, p. 220).

No intento de pensar e reinterpretar a própria crítica musical, enquanto exercício intelectual, a partir do caso de Mdou Moctar, sugerimos revisitar ideias e leituras afrocentricidade e música pop em busca de jogar luz sobre alguns dos impactos tais simplificações e associações argumentativas possuem e, para além, imaginar as possibilidades de reconfiguração da percepção sobre determinados artistas-sujeitos fora do radar hegemônico midiático ocidental podem receber.

1. Quem fala o que pelo Outro: uma discussão sobre *world music* para pensar autenticidade e alteridade na percepção da música pop

Um aspecto importante na resposta de Mdou à comparação feita pelos jornalistas revela um ponto inicial importante ao que propomos debater aqui: pensar a autenticidade dos discursos da música africana (no caso, do Níger) a partir da própria cultura em que eles estão inseridos; ou seja, via a performance de instrumentistas não conhecidos pela imprensa especializada euro-americano-centrada, mas de extrema importância para a produção musical local. Como efeito colateral deste desconhecimento, em alguma instância, está a construção de uma ótica de mundo essencialista e colonial na produção de discursos sobre a cultura global, onde, como espécie de ‘muleta argumentativa’ embaralham-se usualmente a marcação racial de um ícone musical (Hendrix) e sua excepcionalidade canônica (ALBERTO, 2023), com nomes emergentes de práticas semelhantes (um guitarrista como Mdou). Mas o que o músico níger nos revela é que sem sempre as bússolas criativas de artistas não ocidentais apontam para o gênio estadunidense e que, estar adesivados à tais referenciais, como fazem constantemente instâncias informativas como a crítica musical, não fazem jus ao reconhecimento do ‘outro’ em um contexto de produção artística.

Inicialmente, assumimos o enquadramento limitado do que se toma como crítica musical como, especialmente a partir dos anos 1960, um espaço de autoridade construído e ocupado por representantes de periódicos impressos (os críticos ou resenhistas) que se fundamentam em um modo de legitimidade específica, típica do jornalismo, como especialistas, no referente à divulgação, análise e fruição do campo da música popular em geral. Entendemos que trata-se de uma prática e um modelo que, redimensionada em diversos de seus eixos formativos, permanece até hoje,

reconfigurada pelo ambiente de plataformização dos meios digitais e assim, espalham-se tanto pelas páginas na *web* personalizadas e administradas por jornalistas vinculados a grandes agentes da comunicação, quanto por usuários autônomos que se apropriam da, ou emulam a, *práxis* jornalística . Assim, entendemos que com maior ou menor abrangência, muitos dos sites, blogs e portais dedicados à avaliação de música popular de alguma forma estabelecem uma espécie de *continuum* com os aspectos de autoridade e repertório marcadamente vinculados a épocas de publicações impressas, permanecendo como mediadores especializados e notáveis tanto para o público.

É nesta direção que aproximamos o gesto de comparação naturalizada entre um jovem guitarrista negro africano e o ícone ocidental negro da guitarra com uma premissa informativa (que também atua como um atalho argumentativo crítico) do jornalismo musical, a noção de *world music*. Em direção a um breve histórico sobre alguns dos tensionamentos relativos à chancela, retomamos um artigo escrito em 1999 por David Byrne, ex-vocalista da banda estadunidense Talking Heads, para o New York Times que ganharia, com o passar dos anos, certa notoriedade, especificamente no relativo à discussão entre alteridades territoriais no contexto do consumo e percepção da música pop.

É necessário, de saída, sublinhar que os méritos do texto não chegam desacompanhados do fato de que, sua existência e importância de certa maneira confirmam e o localizam *também* como sujeito de alguns dos pontos centrais da crítica que propõe. Afinal, trata-se de um artigo assinado por um homem, branco, privilegiado o suficiente dentro do contexto da indústria musical e das hostes da *intelligentsia* para ser convidado para tal missão em um veículo referencial e que conquistou grande parte de sua fortuna (crítica e popular) justamente por, no papel de indiscutível protagonismo, ‘apresentar’ aspectos da música terceiro-mundista, em geral (vindas de países africanos, sul-americanos e latino), tanto à bordo dos Talking Heads, quanto em seus empreendimentos fora do palco, como a gravadora Luaka Bop. Muitos tomos, acadêmicos ou não, já tinham sido produzidos sobre tal questionamento, portanto não deixa de ser irônico o fato de Byrne, espécie de *poster boy* do pop pós moderno assinar um artigo que pode ser evidentemente lido como na contramão da premissa do pensamento pluralista do período, advogando pela representatividade social de parcelas historicamente silenciadas a partir da idéia de que “todos os grupos têm o direito de

falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima” (HARVEY, 2003, p.52).

Porém, se falta ao texto um *mea culpa* mais generoso, destacam-se bons argumentos dentro de uma discussão frequentemente ‘naturalizada’ no consumo da música pop e a ascensão do termo *world music*: o que Byrne situa como “rótulo para qualquer coisa que não seja cantada em inglês ou qualquer coisa que não se encaixe no universo pop anglo-ocidental”; “uma forma conveniente de não ver uma banda ou artista como um indivíduo criativo, ainda que de uma cultura um pouco diferente daquela vista na televisão americana”, entre outros. Especificamente, a leitura de Byrne se torna inspiradora e produtiva - talvez justamente por ele se assumir como percebido em uma perspectiva hegemônica e não no lugar do ‘outro’ - quando o músico, em busca de fortalecer seu argumento central, aciona uma discussão fundamental para a questão que frequentemente, ele aponta, rodeia a fortuna crítica musical e o público ocidental como uma espécie de fetiche e obsessão em relação à produções advindas dos pólos de produção fora do eixo anglo-saxônico: a autenticidade e a busca “pela música verdadeira, o negócio real” (BYRNE, 1999, online).

Intitulado, de forma provocativa, de “*Crossing Music Borders in Search Of Identity: Why I Hate World Music*”, o texto é, objetivamente, uma honesta listagem de respostas à pergunta que ele sugere no título, elencando obviedades necessárias como o fato de 99% da música produzida no mundo poder, a partir da etiqueta redutora estabelecida pela indústria musical, ser chamada de ‘world music’; o que salienta, através de uma porcentagem matemática, além do desserviço prestado pelo termo, sua evidente ignorância, já que, como escreve ironicamente, seria “estranho imaginar, como muitas corporações multinacionais parecem fazer, que o pop ocidental detenha os direitos autorais da criatividade musical” (BYRNE, 1999, online).

Destacadamente, sua análise tem como ponto de ancoragem a noção de alteridade; no sentido de nos lembrar que, na esteira do que apontam autores dos Estudos Culturais como Woodward (2000) e Hall (2001; 2003), os processos de representação e produção de representações sobre sujeitos são balizados no sentido de serem pertencentes ou não ao ‘familiar’ (Eu/Nós). Lógica responsável por construir e reforçar os sentidos de identidade e alteridade, fala-se aqui de um processo marcado pela produção de pólos opostos a partir da criação de contradições no interior de

comunidades simbólicas ou da separação definitiva do “Eu/Nós” do outro. Nessa direção, identidades e subjetividades não podem ser compreendidas fora de um processo de produção simbólica e discursiva, considerando o caráter relacional, de performatividade, bem como os componentes sociais e ideológicos que as envolvem. Essa relação é bem ilustrada no texto de Byrne quando ele define os modos de percepção, por parte dos ‘ocidentais’ da música produzida em países africanos por exemplo, como “uma forma de relegar esse ‘outro’ ao reino de algo exótico e, portanto, fofo, esquisito, mas seguro, porque o exótico é bonito mas irrelevante, já que eles não são, por definição, como nós” (BYRNE, 1999, online).

Como nota Woodward (2000, p.41), a diferença constitui-se como “aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições”; e é assim que identidades passam a ser representadas não apenas pela semelhança, mas também pela diferenciação, sendo construídas por meio de uma clara oposição entre nós e eles. Nessa direção, da não-alteridade e da determinação do outro em exótico, a chancela ‘world music’ seria então o mecanismo definitivo de uma visão redutora e determinista da percepção e consumo da música não eurocentrada: “agrupa tudo e qualquer coisa que não seja ‘nós’ em ‘eles’”, como situa Byrne (1999).

É este ‘eles’, a partir da aceção de que, no campo das identidades, o significado é dependente de opostos binários e a identidade raramente é reivindicada ou atribuída por si mesma, que Hall (2003) sugere como o ‘Outro’, uma noção construída e sempre atravessada ou filtrada constantemente por instâncias de poder, das mais diversas ordens (a lei, a mídia, a educação, a religião, a raça, o gênero, a sexualidade e assim por diante). Trata-se de uma dinâmica (des)equilibrada pelo poder (a norma, a hegemonia) através da representação do que é aceito como normal e o que é considerado o ‘Outro’. O poder está implicado aqui como dispositivo operador da marcação das diferenças, onde frequentemente noções como superioridade e inferioridade são/estão embutidas em identidades particulares, o que também explica como as sociedades procuram estigmatizar ou ejetar aquelas que ameaçam a ordem cultural ou ameaçam atravessar os limites simbólicos que foram estabelecidos. Assim, como reconhece Byrne (1999), o processo de significação da ‘música do mundo’ em o Outro seria “uma maneira nada sutil de reafirmar a hegemonia da cultura pop ocidental” a partir do isolamento - e também do silenciamento e invisibilidade- da maior parte da música do mundo.

O que abre alas para o que podemos entender como um prática confortável e sedutora, por parte da crítica especializada, em estabelecer um imaginário de autenticidade que no fundo é pautada por chaves de incompreensão do ‘ele/elas/eles/elas’: ‘reconhecer’ a alteridade e interagir a partir dos próprios termos, efetivamente sob uma ótica que a instrumentaliza, fantasia e mistifica de modo não-relacional o Outro. Ou, como aponta Byrne (1999), a necessidade perversa de ver “artistas estrangeiros em suas roupas nativas, em vez de camisetas e calças largas que costumam usar fora do palco. Não queremos que eles se pareçam muito conosco, porque então assumimos que a música deles é calculada, comercializada, impura”, o que alimentaria o mito de que “a música exótica tradicional é mais honesta, mais comovente e mais em contato com os sentimentos reais e verdadeiros de um povo”.

Ou seja: no contexto da fruição e análise da música pop, torna-se absolutamente comum se ‘aproximar’ de uma perspectiva, por exemplo, *africana*, mas à bordo de uma abordagem *africanista*, de modos objetificantes, paternalistas, cientificistas e em suma, eurocêntricas (a música do Outro, ou...*world music!*) absolutamente interessada em enfatizar apenas os binarismos e ou características *exotiques* que distinguem a música africana e não europeia de modo geral (AGAWU, 2003) em busca de uma espécie de ‘comoção pela diferença’, algo próximo de uma dimensão ‘*hipster*’ da busca pelo autêntico, (na verdade um mecanismo estético de singularização de capital cultural e social), como parece notar Byrne em sua (auto?) crítica.

2. Mdou, Diáspora e a discussão sobre a visibilidade do blues do deserto

Nesse estudo exploratório, acreditamos que diante dos binarismos que distinguem a música africana e não europeia de modo geral, acionar lentes não-eurocêntricas são produtivas para pensar na provocação de Mdou como um espaço para a discussão sobre autenticidade ao mesmo tempo em que proporciona “uma afirmação do lugar de sujeito dos africanos dentro de sua própria história e experiências, sendo ao mesmo tempo uma rejeição da marginalidade e da alteridade” (ASSANTE, 2016, p.10) expressas nos paradigmas comuns da dominação conceitual do Norte Global, como uma expressão do extrativismo cultural como prática normativa da esfera midiática-musical.

Nascido em Níger, país do oeste da África, Mdou Moctar é um artista (guitarrista e vocalista, no geral) cujo trabalho solo, desde 2008, vem expandindo um movimento de

música baseada em guitarra das nações dos entornos do Sahara. Executando uma música de difícil categorização – entre o rock, blues e influências regionais Tuareg –, o artista é inserido no bojo do que a indústria musical ocidental, geralmente, define como *desert blues*. Disputando os padrões dessa indústria, embora não fosse seu foco inicial, Moctar compõe suas letras no dialeto Tamasheq, tratando da realidade política e social local. No geral, sua trajetória perpassa aquilo que a autora zimbabuana Tsitsi Ella Jaji (2014) define como solidariedade pan-africanista. Ou seja, quando a música negra africana opera meios de repensar a modernidade através da solidariedade, de um fazer comunitário – além da mídia e do próprio modernismo, em sua articulação.

É o caso de Moctar quando, em seus primeiros anos como artista, tem sua música, gravada de forma independente, distribuída por meios informais – seja pela troca de pendrives ou através da internet⁶; ou quando ele próprio precisa construir seu instrumento por falta de recursos⁷ e, assim, consegue chamar atenção local e gravar seu primeiro trabalho. Mas ainda assim articula e desenvolve sua arte com elementos musicais locais – não são apenas derivados de referências musicais do ocidente; afinal, Mdou não queria ser Hendrix, ele queria ser Abdallah Oumbadougou.

Nesse raciocínio, pensamos na diáspora, aqui, por meio da crítica de Jaji (2014) a proposição clássica dos Estudos Culturais, onde acreditamos ser relevante marcar uma oposição crítica africana a perspectiva diaspórica (e demasiada nortecentrada, em certos aspectos) do Atlântico Negro (GILROY, 2001). Nesse sentido, concordamos com a interpretação de Rafael Queiroz, pois

[...] a autora faz uma movimentação teórica importante, crítica ao Atlântico negro, ao salientar a África como partícipe ativa na ideia de diáspora e não somente como uma provedora mítica e ancestral, dentro de um processo finito. Para ela, esse processo é contínuo e infinito, mutante e híbrido. Gilroy também atribui essas qualidades às trocas culturais e políticas da afrodiáspora, mas esquecendo a própria África e o sul global como um todo (QUEIROZ, 2020, p. 130).

Assim, no contexto de um mundo globalizado, invocamos aquilo que Steve Nelson (2006) chama de *consciência diaspórica*, “pois ao invés de meramente representar o passado, a consciência diaspórica aponta para o presente (e futuros) mitos

⁶Mais informações em: <<https://sahelsounds.com/2011/12/tahouline-chopped-and-skyped/>> Acesso em 12/08/2023.

⁷Mais informações em: <<https://www.guitarworld.com/features/mdou-moctar-afrique-victime>> Acesso em 12/08/2023.

e realidades” (NELSON, 2006, p. 314, tradução nossa). Neste complexo, as produções culturais afrodiáspóricas e africanas, em suas diversas variações e complexidades, apontam fenômenos que possibilitam observar (e investigar) esses efeitos e fissuras coloniais. E esse olhar crítico, através de Mdou Moctar, que guia nossas reflexões neste trabalho.

Nesse sentido, ao questionar a rotulação dada pela crítica musical internacional de ‘Jimi Hendrix do deserto’, Mdou Moctar resgata ícones da guitarra africanos – ocasionalmente reconhecidos na cultura ocidental -, como o nigerense Bombino, os malianos Ali Farka Touré e seu filho Viex Farka Touré. Na entrevista concedida ao site *Scream & Yell*, Mdou também lembra que o primeiro show que compareceu foi o do guitarrista Abdallah Oumbadougou, o qual o inspirou a ser guitarrista. Abdallah é considerado um dos criadores do gênero musical *Ishumar*, - Blues do Deserto, segundo mídias ocidentais (SHANK, 2019). Mdou descreveu a virtuosidade do instrumentista nigerense na entrevista: “foi incrível ver como ele tocava e pensei: preciso ser como ele” (MOCTAR, 2023, online).

Assim, o que Mdou parece propor em sua fala é não reduzir o ‘Outro’ dentro de alguns enquadramentos do ambiente da música pop e do rock hegemônicas, como maneira de apagar as marcas diferenciais de artista africanos, marcas essas que compõem e ajudam na percepção de sua identidade, a favor de um reducionismo favorável à perspectiva interna da realidade de críticos (e leitores), a partir de suas referencialidades ‘canônicas’, mas que pouco contribuem, de fato, para o contato mais amplo com a experiência do-com o Outro. Para além, ele parece sugerir, ao crítico e ao leitor, que suas referências tanto em relação à um gênero musical (o rock) quanto a instrumentalização (a guitarra), se situam em outros espaços (o *Ishumar*), nem sempre ‘traduzíveis’ de forma fiel pelo olhar ocidental.

Moctar fala de um estilo musical criado entre o blues e as músicas dos povos originários africanos, localizados ao oeste do deserto do Saara (RUANO, 2011). As melodias e ritmos que soam exóticos e familiares para os públicos internacionais estão correlacionadas à tradição de canções de guerra/resistência, chamadas *ishumar* - termo local para desempregado - ou *aluitarra* - refere-se ao instrumento musical - , composta e cantada pelos povos Tuareg (SHANK, 2019). Já a guitarra foi apresentada à sociedade Tuareg através dos movimentos de libertação colonial Frente Polisário e das

influências da cultura árabe da Líbia (RASSMUSSEN, 2000). Uma das hipóteses de pesquisadores da alquitar é a de que os combatentes tiveram o primeiro contato com o instrumento durante os treinamentos militares ou o exílio, sendo as composições - em voz e violão - sobre nacionalismo Tuareg, experiências no exílio, memórias de casa e as ambições políticas para os direitos dos povos locais (RASSMUSSEM, 2000; SCHMIDT, 2009; SHANK, 2019).⁸

Com o desenvolvimento das canções ishumar e da alquitarra, gravações foram banidas pelo governo do Mali, durante os anos 1990 e possuíam circulação restrita através de fitas cassete (RASSMUSSEN, 2000; SHANK, 2019). Com o Pacto Nacional para a Paz do Norte (1992), assinado pelos movimentos de libertação e os governos do Mali e Niger, as canções foram popularizadas entre as sociedades Tuareg, e chamadas atualmente de “guitar”. A “guitar” como um gênero da música Tuareg aproxima-se das formações internacionais do rock, com guitarras amplificadas, vocais, baixo e bateria, e circula em festivais de música, ritos de passagem e comícios de partidos nacionalistas Tuareg do Niger e do Mali (RASSMUSSEM, 2000; SCHMIDT, 2009).

Ao direcionar como fonte de sua produção criativa seu território e suas influências musicais mais próximas, Moctar parece também apresentar uma defesa da autenticidade do blues do deserto resgatando a memória e a virtuosidade de um dos criadores da música Tuareg - “guitar” -, o instrumentista Abdallah Oumbadougou, que participou de forma ativa nas rebeliões Tuareg nos anos 1990, com carreira musical composta por críticas políticas e canções dedicadas aos guerreiros Tuareg no deserto (Abdallah Oumbadougou Bandcamp, 2023, online).

Ou seja, a face da autenticidade no discurso do músico nigerense valoriza a cultura em que ele está inserido, ao mesmo tempo em que ilumina a herança dos ancestrais para a continuidade dos povos Tuareg. Neste caso, podemos observar a postura de Mdou inserida em sua própria cultura, ou seja, a “guitar” consiste em uma expressão musical formada majoritariamente por jovens solteiros da nova geração ishmar, com origens sociais diferenciadas. Suas performances musicais possuem

⁸Os Tuaregs são um grupo étnico geralmente apresentados como povos berbere, mas se distinguem pela sua língua, Tamashek (Shank, 2019). Após os movimentos de libertação das colônias francesas ao Norte de África, nos anos 1960, seus territórios tradicionais foram divididos entre o Mali, Niger, Burkina Faso e Algéria. Os Tuaregs são um grupo nômade localizado no norte do Mali que, devido ao seu estilo de vida, foram discriminados pelos governos. Eles vivem de forma pastoral e estão divididos em tribos e clãs, sendo organizados em sistemas de castas. Os governos instaurados com a independência eram contrários aos modos de vida nômades, pelo fato de replicarem o discurso de que eles eram os responsáveis pelo atraso no desenvolvimento do Mali (Parenti, 2018). Um dos resultados dessas pressões econômicas e políticas foram a rebelião Tuareg.

canções de defesa à união das categorias sociais, através da língua e da cultura Tamajaq, e também resgatam as memórias das lutas e das ideias dos povos Tuareg por melhores condições de vida (RASSMUSSEM 2000).

Logo, a crítica de Mdou Moctar ao olhar “colonial-moderno” da mídia internacional sobre a produção musical do “guitar” e/ou “blues do deserto” direciona nosso olhar para a problemática da autenticidade na música popular. Em análise da apropriação e assimilação cultural da música diaspórica nos Estados Unidos, Fosler-Lussier aponta que o julgamento de autenticidade procura se aproximar “de uma fonte original”, onde as pessoas que buscam pelo blues “autêntico” entretêm-se com uma experiência romantizada do “rural, da música intocada pelo mercado e carregada de sofrimento”; logo, esses ouvintes estão procurando por uma possível origem verdadeira da música (FOSLER-LUSSIÉ, 2020, p. 77). Por consequência, caímos na procura por uma fonte de identificação de um grupo isolado, onde focar-se na autenticidade pode apresentar aos instrumentistas um conjunto rígido de características do grupo que os distinguem dos demais.

Nas últimas décadas, variadas culturas da África ocidental têm defendido que as origens do blues podem ser mapeadas diretamente de suas tradições musicais, como os grupos étnicos Bamana - da região malinesa de Segu -, os Tuareg do deserto malinês e algeriano ou os Saharawi do oeste do Saara (RUANO, 2011). Para a musicista e pesquisadora de música da região Bidhân - ao norte-oeste de África -, as culturas do Saara Ocidental são consideradas as mais adequadas para reivindicar as origens do blues, devido à ausência de linha do tempo de padrões musicais tanto de suas tradições musicais quanto no blues, em citação à pesquisa de Gerard Kubik (1999).⁹

Acreditar que os integrantes de um grupo social possuem atributos particulares caracteriza-se como essencialista, já que seria “uma maneira de fazer os estereótipos parecerem verídicos, dizendo que eles são uma parte permanente das pessoas que representam” (FOSLER-LUSSIÉ, 2020, p. 79). De outra forma, Fosler-Lussier (2020)

⁹ Kubik (1999) procurou traçar a conexão entre a música africana e a tradição africano-americana do blues criado ao sul dos Estados Unidos. Para tanto, ele sugeriu que as formas musicais de duas partes diferentes do continente africano contribuíram para o blues: o primeiro seria a canção de lamento presente na África ocidental, associada aos cantos de trabalho; o segundo -identificado como um primo do blues - seria um estilo de música árabe-islâmica criada entre os povos da região sudanesa ocidental, como os povos Hausa da Nigéria e do Níger. Ao contrário dos cantos de trabalho, o estilo de música árabe-islâmica possuía característica urbana, apenas com voz e violão. Logo, distanciava-se da concepção de comunidade dos cantos de trabalho, devido ao constante deslocamento de seus instrumentistas entre cidades (KUBIK, 1999 *apud* FOSLER-LUSSIÉ, 2020; RUANO, 2011).

explica que discursos de defesa da autenticidade na música também são criadas pelas pessoas que desejam proteger a herança afro-americana na tradição do blues, em uma linha de pensamento que tem sido chamada de “essencialismo estratégico”: um povo minoritário usa temporariamente estereótipos sobre si para promover seus próprios interesses, neste caso, para proteger um patrimônio valorizado contra um ato específico de apropriação” (FOSLER-LUSSIER, 2020, p. 79).

Podemos observar esse essencialismo estratégico nas próprias narrativas dos instrumentistas Tuareg, como Ali Farka Touré, sobre o blues do deserto ser a origem do blues estadunidense. Porém, para as pesquisadoras Ruano (2011) e Fosler-Lussier (2020), o blues possui mais do que apenas os traços musicais africanos - os mapeados por Kubick (1999). Variados aspectos do contexto estadunidense, como públicos e mercados fonográficos para o blues foram essenciais para a constituição da cultura do gênero musical (Fosler-Lussier, 2020), demonstrando como o discurso da autenticidade tanto do blues do deserto quanto do blues estadunidense apresenta complexidades e tensões .

Conclusão

No escopo de discussões sobre autenticidades, reside também um olhar sobre o outro e sobre as diferenças e possibilidade de identidades e seus usos. É falar também de processos atrelados à linguagem e ao social que podem ser diferenciados a partir de uma subjetividade que sugere a compreensão que temos sobre nosso eu, que constituem nossa concepção própria e é ‘encenada’ em um contexto social, onde linguagem e cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e que constituem nossas identidades (WOODWARD, 2007, p. 55). Um problema central está na imposição do outro a partir do ‘eu’ e é este um dos aspectos que parece em jogo na comparação entre Mdou e Hendrix: assujeitar o primeiro a partir da relação ‘imposta’ e imaginada que ele poderia possuir com o segundo.

Nessa direção, entendemos que o episódio ecoa determinismos e essencialismos ao repetir maneirismos e hábitos e reducionismos do jornalismo especializado, e nos instiga a refletir sobre as disputas em torno da noção de autenticidade no relativo à percepção da música pop não eurocentrada. Para além, reforçara ideia de que, mesmo com o lugar de invisibilidade de práticas e produções não-hegemônicas sendo

gradativamente questionado no mundo contemporâneo, como afirmam teóricos dos Estudos Culturais e pós-coloniais, tais gestos não anulam por completo o desequilíbrio de uma dimensão colonialista dos discursos e narrativas da cultura, talvez apenas à expondo de modo mais amplo. Mas casos como estes testemunham que elas permanecem instauradas, através da difusão de imaginários musicais essencialistas e muitas vezes redutores, ancoradas na referencialidade dos saberes hegemônicos.

Afinal, por quais motivos a crítica musical aciona com frequência notável apenas referências musicais do Norte Global em resenhas sobre instrumentistas africanos? Não seria possível agregar referências locais nas análises de obras musicais de músicos africanos? Neste artigo, realizamos uma análise exploratória sobre como a homogeneização e o pensamento colonial-moderno compõem as concepções de críticas musicais, de categorizações e no acionamento de referências artísticas. Como Mdou Moctar enfaticamente registrou na entrevista concedida ao site *Scream & Yell*: “nem todos podem ser Jimi Hendrix”.

Evidentemente, chama a atenção que, de todos os instrumentistas da música Tuareg “guitar”, Mdou de fato talvez seja o que mais se aproxima das práticas musicais de Hendrix: para além de um certo virtuosismo no instrumento, pautado por longos e experimentais solos, ambos são canhotos, possuem preferência pela guitarra Fender Stratocaster e por efeitos de guitarra, como *delay*. Mas o que tomamos como central aqui é a ideia de ir além dos reducionismos coloniais criados para enquadrar resenhas para um público Ocidental, ávido por produções musicais “exóticas”, “africanas” e de “raiz” – ainda temos as categorizações “blues do deserto” e a defesa de instrumentistas Tuareg de suas canções consistirem na origem do blues estadunidense.

Destaca-se ainda que ests são posturas que Mdou procura não replicar quando menciona que seu ídolo, desde criança, é Abbdallah Oumbadougou, um dos criadores da música “guitar”, defensor dos movimentos separatistas, das ideias de seus ancestrais e da revitalização da cultura Tuareg. Enquanto escrevíamos este artigo, Mdou Moctar continua sua turnê nos Estados Unidos. Ou seja, Mdou engrena no complexo circuito da *world music* e desvela outras problemáticas da autenticidade e da música Tuareg/blues do deserto/ishumar. Para Schmit (2019), a expansão das audiências de bandas e instrumentistas de Tuareg tem contribuído para a aceleração do processo de ocidentalização da composição musical Tuareg. Para o pesquisador, a ênfase na

“alguitar” mudou o olhar da função social e da mensagem política para qualidades musicais, com o intuito de conquistar ouvintes ocidentais de world music, interessados em seu valor de entretenimento.

Portanto, os músicos africanos ao se aproximarem dos padrões musicais da globalização são enquadrados em dois discursos. Primeiro, como cooptados ao mercado fonográfico ocidental e cuja estratégia teria como objetivo o reconhecimento dos músicos afro-americanos. Segundo, a apropriação de sonoridades ocidentais pelos grupos seria criticada pelo ideal da “negritude” e da “raiz”, ao mesmo tempo em que estariam negociando suas identidades africanas no circuito da worldmusic (BAAZ, 2001). Nosso olhar para as manifestações culturais do continente africano parte, deste (entre)lugar, - dois pesquisadores negros e uma pesquisadora negra brasileiros - mas com lentes que nos possibilitem, no limite possível, refletir e pesquisar os fluxos de instrumentistas africanos e as tensões presentes na sociedade Tuareg com a continuidade da música “guitar”.

REFERÊNCIAS

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

ALBERTO, Thiago Pereira. “Room Full Of Mirrors: notas sobre a racialidade em Jimi Hendrix e as marcas pós-africanas e afro futuristas do pop contemporâneo.” Apresentação no Congresso Internacional de Pesquisas em Sonoridades. Niterói, junho de 2023.

BAAZ, Maria Eriksson. Introduction – African Identity and the Postcolonial. In: *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production*. Maria Eriksson Baaz & Mai Palmberg (eds). Suécia: Nordiska Afrikainstitutet, 2001.

BYRNE, David. *Crossing Music's Borders In Search Of Identity; 'I Hate World Music'*. New York Times, 3 de Outubro, 1999. Acesso em: <https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9901EED8163EF930A35753C1A96F958260.html>

FOSLER-LUSSIÉ, Danielle. *Music on the Move*. Ann Arbor: Michigan University Press, 2020, cap. 3, pp. 68-92.

GILROY, Paul. *Atlântico negro: modernidade e dupla consciencia* Ed. 34; Rio de Janeiro, 2001

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2003.

HARVEY, David. *A Condição Pós Moderna. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Ed. Loyola, São Paulo, 2003

JAJI, Tsitsi Ella. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. New York: Oxford University Press, 2014.

KUBIK, Gehard. *Africa and the Blues*. Mississippi: University Press of Mississippi, 1999.

MOORE, Alan. Authenticity as authentication. *Popular Music*, n. 2, v.21, 2002. NELSON, Steven. Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews. In: *Companion to Contemporary Art since 1945*, ed. Amelia Jones (Oxford: Blackwell, 2006), 296–316.

NELSON, S. Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews. In: JONES, A. (Ed.). *A Companion to Contemporary Art Since 1946*. Oxford: Blackwell, 2006.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies*. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes.

PARENTI, Maria Carolina Chiquinatto. Mali: A operação de Paz da ONU e a situação de segurança no país, *Série Conflitos Internacionais - Observatório de Conflitos Internacionais da Faculdade de Filosofia e Ciências da UNESP - Campus de Marília (SP)*, v.5, n.2, pp. 1-9, abr 2018. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Extensao/observatoriodeconflitosinternacionais/v.-5-n.-2-abr.-2018---mali---a-operacao-de-paz-da-onu-e-a-situacao-de-seguranca-no-pais.pdf>. Acesso em 14 ago 2023.

QUEIROZ, R. P. F. *Fogo nos racistas!: epistemologias negras para ler, ver e ouvir a música afrodiáspórica*. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil, 2020.

RASSMUSSEN, Susan J. *Between Several Worlds: Images of Youth and Age in Tuareg Popular Performances*, *Anthropological Quarterly*, v.73, n. 3, jul 2000, pp. 133-144, <https://doi.org/10.1353/anq.2000.0007>.

RUANO, Violeta. *African Desert Music: Returning Home? About the West African Origins of the Blues*, 2011, disponível em: https://www.academia.edu/7211098/2011_African_Desert_Music_Returning_Home_About_the_West_African_Origins_of_the_Blues. Acesso em 14 ago 2023.

SCHMIDT, Eric. *Ishumar. The guitar and the Revolution of Tuareg Culture*, University Honors in Music, 2009. Disponível em: <https://auislandora.wrlc.org/islandora/object/0809capstones%3A91/datastream/PDF/view>. Acesso em 14 ago 2023.

SHANK, Barry. *Unpopular Culture and the American Reception of Tinariwen*. In: LÜTHE, Martin; PÖHLMANN Sascha (eds). *Unpopular Culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, pp. 229-240, Acesso em 14 ago 2023, <https://doi.org/10.2307/j.ctv157bjk.15>

WOODWARD, Kathlyn. *Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Editora Vozes, Petrópolis, 2000

