

O SENTIMENTO DA POLÍTICA: PRODUZINDO 'ZULUIDADE' EM UM ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO SUL-AFRICANO¹

Louise Meintjes

Tradução de Cláudia Souza Nunes Azevedo

Resumo: A autora analisa o processo de elaboração sonora da idéia de 'zulu' em um estúdio de gravação sul-africano, durante a gravação de um disco do grupo Isigqi Sesimanje, no início dos anos 1990. O trabalho dos músicos e do produtor reforça os aspectos da canção que evocam a dança tradicional zulu denominada *ngoma*. Num contexto de conflitos políticos severos e de reiteração das imagens másculas e belicosas do guerreiro-dançarino zulu, eles procuram imprimir uma autenticidade zulu num disco destinado tanto ao mercado regional sul-africano quanto ao mercado internacional.

A etnomusicologia, em seu encontro com conflitos, tem se ocupado das importantes capacidades de cura e celebração da música, e de sua função de promover solidariedade e resistência.² Pesquisadores acadêmicos têm feito menos reflexão crítica a respeito da relação da experiência emocional do fazer musical com a produção de violência e com atos intencionais de agressão. Há relatos importantes sobre o repertório musical, a organização e a disseminação de música em guerras, especialmente a Segunda Grande Guerra na Alemanha³,

¹ Este artigo é uma seção modificada de 'Performing Zuluness', parte do meu livro *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham: Duke University Press, 2003.

² E.g. Averill, G. 1997, *A Day for the Hunter, a Day for the Prey: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: Chicago University Press; Reyes, Adelaida, *Songs of the Caged, songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press, 1999.

³ E.g. Meyer, Michael, *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: P. Lang, 1991; Kater, Michael H., *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York: Oxford University Press, 1997; Bergmeier Horst J.P., and Rainer E. Lotz, *Hitler's Airwaves: The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*. New Haven: Yale University Press, 1997.

assim como relatos sobre censura aplicada à música⁴ e sobre política cultural em relação à violência.⁵ Preocupo-me mais com a questão de como desvendar aquela poderosa, ainda que difusa, eficácia não-verbal de sons e gestos que tem participação importante na produção da diferença. Independentemente do quão insignificante e inofensivo cada caso possa ser, isoladamente, diferenças sociais expressas na arte podem ganhar força, uma vez que as formas artísticas circulam ampla, longínqua e diariamente. Essas diferenças podem tornar-se a base das exclusões sociais a partir das quais a violência se intensifica.⁶

Neste artigo, apresento um estudo de caso demonstrando como a idéia de 'zulu' foi expressa de forma artística durante uma época de intensa violência relacionada à política étnica nacionalista zulu, na África do Sul. Esse período, o início dos anos 1990, culminando com as primeiras eleições democráticas em 1994, foi também uma época na qual os sons sul-africanos tiveram destaque internacional. O mundo do entretenimento escancarou suas portas para uma nova nação, previamente um estado pária calcado na política segregacionista do *apartheid*, contra o qual sanções econômicas estavam em curso. Pergunto: quando há interseção da estética corporificada da canção e da dança com os recursos de reprodução e disseminação dos meios de comunicação de massa, o que acontece com o sentido e a significação daquelas formas de arte em relação às lutas sociais das quais são contemporâneas? Sustento a idéia de que quando sons 'zulus' são reunidos, justapostos, isolados, acrescidos de elementos e reelaborados em formas expressivas, no processo de gravação em estúdio, as figuras da diferença étnica são também encobertas, reconsideradas, negadas

⁴ E.g. Baily, John, 'Can You Stop the Birds Singing?', *The Censorship of Music in Afghanistan*. Copenhagen: Freemuse, 2001.

⁵ Gautier, Ana Maria Ochoa, 'Listening to the State: Culture, Power and Policy in Colombia', in: Miller, T. (Ed.). *A Companion to Cultural Studies*. Malden, MA: Blackwell, 2001.

⁶ Taylor, Julie, *Paper Tangos*. Durham: Duke University Press, 1998; Feldman, Allen, 'From Desert Storm to Rodney King via ex-Yugoslavia: On Cultural Anaesthesia', in: Seremetakis, N. (Ed), *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Boulder: Westview Press, 1994; Daniel, Valentine E., *Charred Lullabies: Chapters in an Anthropography of Violence*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996; Appadurai, Arjun, 'Dead Certainty: Ethnic Violence in the Era of Globalization', *Public Culture* 10 (2):225-248, 1998.

ou aceitas. A ambigüidade simbólica⁷ que esses processos de produção alimentam intensifica o poder estético da música e a precariedade de seu significado político.

Um guerreiro vestido com peles de animais carrega um bastão, uma lança e um escudo de couro de vaca. Ele é apresentado como o guerreiro dançarino que levanta poeira enquanto balança a perna e bate os pés no chão, ou como o dançarino-músico que faz vibrar o palco em meio à fumaça branca. Esse ícone popular da nação zulu teve origem principalmente nas batalhas sangrentas contra os britânicos nos anos 1870, quando os zulus conquistaram a reputação de ferozes e belicosos.⁸ A dança e o espírito aguerrido dos homens zulus, expressão de identidade dinâmica e celebrada por muitos entre eles, vêm sendo sustentados em todas as formas de cultura expressiva, em todo o mundo, ao longo do tempo, como epítome de uma ‘África atemporal e viril’, embora com diferenças significativas nas conotações da imagem compartilhada.⁹ Este é o ícone que considerarei aqui.

Produzindo ‘zuluidade’ no nível do timbre e da figura musical

A tradição da dança masculina zulu, denominada *ngoma*, é um estilo de exibição competitiva cultivada recreacionalmente pelos migrantes nos períodos em que voltam para casa em áreas rurais da província KwaZulu-Natal e, também nas tardes de domingo, nos albergues de trabalhadores (e homens em busca de trabalho) em Johannesburg, Durban e nas minas. Historicamente, a dança *ngoma* esteve implicada nas ondas de hostilidade

⁷ Samuels, David, *Putting a Song on Top of It: Expression and Identity on the San Carlos Apache Reservation*. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2004.

⁸ V. Lindfors, Bernth, ‘Charles Dickens and the Zulus’, in: Lindfors, B. (Ed.), *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

⁹ V. Lindfors, op. cit.; Erlmann, Veit, *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. New York: Oxford University Press, 1999.

étnica e violência popular.¹⁰ No início dos anos 1990, aspectos da dança *ngoma* foram incorporados aos protestos e comícios do partido nacionalista Zulu Inkatha Freedom [IFP – Inkatha Freedom Party].

Há três principais subestilos *ngoma*: *umzansi*, *isishameni* e *ngoma kaBhaca*.¹¹ Cada estilo combina coreografias de grupo e improvisações individuais e é dançado junto com canto, palmas e um bumbo. Cada batida de pés na poeira, no asfalto ou cimento, depois de um chute, faz aumentar a ênfase dramática do contínuo padrão rítmico pontuado. O chute – perna reta, para o alto e para frente – é o ponto focal da dança. Na preparação, o dançarino estende sua perna para trás, arqueando as costas de modo a compensar a posição da perna. Como uma mola repentinamente liberada no contratempo, ele projeta seu pé ascendentemente, curvando o torso para manter o equilíbrio. Seu pé, então, toca o chão no tempo forte, com toda a força e precisão de que ele for capaz.

Em 1988 e no início de 1991, o renomado produtor negro sul-africano West Nkosi havia feito o arranjo para uma canção grupal *ngoma* com instrumentação adicional, com a intenção de promover um lançamento internacional.¹² Ele objetivava preencher uma lacuna que havia percebido no mercado de *world music*. Depois que o disco *Graceland*, de Paul Simon, abriu o caminho para os sons sul-africanos, dois de seus representantes chegaram aos palcos internacionais: Mahlathini and the Mahotella Queens, no estilo *mbaqanga*, e Ladysmith Black Mambazo, cantando *isicathamiya a capella*. West previu que, se ele acrescentasse mais instrumentação ao coral e ao bumbo, poderia conseguir um novo sucesso internacional que preencheria a lacuna estilística existente entre o Black Mambazo e o Queens. Ele queria que fosse possível que estrangeiros dançassem *ngoma* em danceterias ao mesmo tempo em que os padrões rítmicos e o sentimento da

¹⁰ Erlmann, Veit, *African Stars: Studies in Black South African Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1991; Clegg, Jonathan, 'Towards an understanding of African Dance: The Zulu Isishameni Style'. Paper read at the 2nd Symposium on Ethnomusicology, 24-26 Sept. 1981, Rhodes University, Grahamstown; Marks, Shula, 'Patriotism, Patriarchy and Purity: Natal and the Politics of zulu Ethnic Consciousness, in: Vail, Seroy (Ed.), *The Creation of Tribalism in Southern Africa*. Berkeley: University of California Press, 1989.

¹¹ O estilo *ngoma umzansi* aparece no vídeo *Rhythms of Resistance* (1979) de Marre.

¹² *Umzansi Zulu Dancers, Bayekeleni*, produzido por W. Nkosi. LP Gallo GRC, BL/BC 618, 1988; *Umzansi Zulu Dancers, Emzini*, produzido por W. Nkosi. LP GMP, 1991.

dança zulu tradicional fossem mantidos. O grupo com o qual trabalhou chama-se Umzansi Zulu Dance. West programou um padrão de bateria que seguiu parcialmente o ritmo do bumbo, a partir do qual os dançarinos *ngoma* dançam. Ele acelerou o andamento, acrescentou um baixo de *house* e uma caixa de bateria, de modo a promovê-la como música *dance*. Colocou o motivo *ngoma* bastante ao fundo na mixagem.

No final do mesmo ano, em 21 de novembro de 1991, West estava de volta ao estúdio. Dessa vez, o produtor trabalhava com Isigqi Sesimanje, um grupo de *mbaqanga*. *Mbaqanga* é uma forma *pop* sul-africana, popularmente caracterizada por cantoras que fazem harmonias cerradas, em *performance* coreografada na linha de frente, uma ‘banda de garagem’ (guitarra, baixo, bateria e teclado) e o contraste de uma voz grave solo.

West tentava obter a sonoridade certa da bateria para a nova canção de Isigqi Sesimanje, ‘Umakoti onjani’ [Que tipo de noiva é ela]. Ele toma a idéia da dança zulu *ngoma*, representada por seu momento mais dramático – o chute e sua preparação no contratempo – e a crava na canção de Isigqi.

Ele colocou a idéia na canção do mesmo modo como a usara no arranjo da música de Umzansi. Programou um motivo pontuado como padrão do surdo da bateria, marcando cada compasso. Esse padrão que segue o ritmo do bumbo junto com os chutes era novidade para a banda.

É interessante notar que, entre os três principais estilos de dança *ngoma*, West trabalhou a partir do estilo *umzansi*, que é o mais lento e pesado, possui o chute mais alto, a vestimenta menos ‘ocidental’ e, também, é o que mais desnuda os corpos dos dançarinos. Apesar de West reproduzir o motivo de sua gravação anterior de *umzansi*, ele fez algo diferente. Repetiu o motivo consistentemente ao longo da canção, experimentou várias regulagens na mesa de gravação, colocou-o proeminente na mixagem e exagerou suas características tímbricas: foi adicionada muita reverberação (*reverb*) para produzir uma sensação ampla de espaço, de modo a soar grandioso. Ele fez experiências com efeitos de *predelay* e *decay*, filtrou as frequências mais altas e enfatizou algumas das mais baixas. Queria uma sonoridade grandiosa, firme e máscula, nas palavras de Peter Pearlson, engenheiro da gravação.

Os chutes não são totalmente estranhos na *performance* de *mbaqanga*, embora tenham sido apresentados de modo diferente, nos anos 1970 – auge do estilo –, quando estava na moda e era considerado moderno, urbano. No auge do estilo *mbaqanga*, os chutes costumavam ser glamurosamente marcados

pelo ruídos dos pratos e o motivo não estava consistentemente presente nas trilhas de base. Na sessão de gravação de Isigqi, West omitiu o ruído dos pratos, diminuiu o andamento para aproximar-se mais da dança *umzansi* e programou um vigoroso baixo de *house* no primeiro e no terceiro tempos. Ele apostava no peso e na firmeza. Então, no meio disso, ele programou o padrão de tambor *ngoma* nos surdos. Ku dum!

“O eco não está redondo, sabe?” comenta West. Ele vocaliza o som que deseja. “Ku kum! Ku kum!”, ele diz, em sincronia com os tambores. “Tem que ser um pouco mais longo.”¹³

Peter continua o trabalho, ampliando as baixas frequências do *decay*.

“Por que aparece esse shshsh?”, pergunta West.

Peter começa a pedir clareza. “Ku kum! Ku kum!”, responde West, ainda em sincronia com os tambores, repetidos incessantemente pelos monitores. “Sem shshsh!”

Para se livrar do shshsh – o ruído das frequências altas –, Peter elimina a reverberação. Eles voltam a um som seco do surdo, para tentar novamente. Peter faz uma pausa para pensar numa solução melhor.

West tenta um outro caminho para descrever a sonoridade que deseja. “Tenho certeza de que você conhece aquele disco do *Ipitombi*”.

“Sjoe [yikes!], West!”, Peter exclama, levantando suas sobranceiras, surpreso.

“Aqueles são os mesmos *tom-toms* que nós devíamos conseguir, aquele som”, diz West, referindo-se a *Ipitombi*, “não shshsh! E sim, ku dum!”

Esse é um momento surpreendente na sessão de gravação no estúdio. Depois de cravar a sonoridade *ngoma* na textura, West vai caricaturar ainda mais a idéia com o pedido de que o som seja finamente ajustado para reproduzir o timbre dos tambores do sucesso internacional *Ipitombi* dos anos 1970. Em primeiro lugar, esta não era uma referência que eu esperaria que um sul-africano que se considera progressista quisesse reproduzir. Era um *show* concebido por sul-africanos brancos durante o auge do *apartheid*. Apesar de a intenção ser a de valorizar e promover a ‘cultura tradicional’, o musical era uma representação racista que romantizava a África rural, apresentava os povos

¹³ Este e os diálogos seguintes foram transcritos, editados e traduzidos das fitas gravadas em minha pesquisa de campo, na sala de controle do estúdio de gravação, durante a produção.

africanos como primitivos, temia e reverenciava o guerreiro, e lamentava a urbanização. Na década de 1970, foi amplamente aclamado em Londres, na Broadway, em Israel, na então Rodésia e na África do Sul branca. Um disco que incluía canções, faixas instrumentais (predominantemente tambores) e narração em inglês a partir do *show* foi produzido na África do Sul e distribuído internacionalmente (*Ipitombi* 1975).

Em segundo lugar, a citação de *Ipitombi* foi surpreendente, também, por ser a única referência a uma outra gravação, como um meio de descrever uma sonoridade desejada, durante toda a produção desse disco. Sessões de estúdio documentadas nos EUA contrastam muito com essa, uma vez que são saturadas de referências a outras gravações.¹⁴ Em estúdios sul-africanos, numa sessão *mbaqanga*, o produtor tem como certo que ele e o engenheiro de som branco não compartilham a mesma história de escuta, excetuando as gravações que contenham hibridismos, às quais podem recorrer para dar conta da aparentemente impossível tarefa de discutir sobre timbres com precisão.

Em terceiro lugar, como Peter me disse ao repassar o som numa ocasião posterior, a sonoridade dos tambores *Ipitombi* é “terrível, péssima, realmente uma porcaria de som – apenas o tapa [no instrumento], couro e ar, não há tambores.”¹⁵

A referência de West a *Ipitombi* não foi um pedido para reproduzir precisamente seus padrões acústicos. Era uma manobra poética tentando descrever uma qualidade sonora inefável; um modo estratégico de administrar diferenças sociais, históricas e lingüísticas que têm impacto no processo de trabalho; e era uma escolha estética que trazia consigo um pacote semiótico. Esteticamente, West queria a sonoridade da mão batendo no couro, não de baquetas comerciais ou um pedaço de mangueira batendo na cobertura plástica de um bumbo, conforme executado tanto em localidades urbanas como rurais contemporâneas. Ele não estava procurando a verdadeira sonoridade dos tambores *Ipitombi*, explicou Peter, “mas eu entendo o sentimento que ele quer na faixa”. West evocava a imagem de um tocador de tambor ‘tradicional’ tocando, ao vivo, um instrumento ‘africano’

¹⁴ Porcello, Tom, *Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio*. PhD, University of Texas at Austin, 1996.

¹⁵ Pearlson, P., comunicação pessoal.

entalhado da madeira, indubitavelmente acompanhado de uma dança cheia de energia. Ele queria o sentimento de ‘África’: sua paixão, sua ferocidade, seu poder, sua glória e seu perigo, seu potencial de fugir ao controle. Qual modo seria melhor do que recorrer à emoção e à forma do dançarino guerreiro no momento de seu chute? Ele recorreu ao ícone mundialmente popular da ‘grande nação zulu’.

Ao forjar a ‘zuluidade’ numa forma estética com esse nível de detalhamento, West retirou o signo de sua referência vivida – dança recreacional no lado de fora dos albergues – e o costurou a uma idéia cronotópica de ‘zuluidade’¹⁶ – a um tempo e lugar rural, antigo, tribal. Ele criou uma figura conceitual zulu dramática e a-histórica. A sonoridade do tambor *ngoma* contemporâneo, com membrana de plástico, foi substituída por um equivalente pré-colonial imaginado. (Tambores de madeira percutidos não eram sequer tradicionais entre os zulus pré-coloniais¹⁷). A sonoridade do tambor *ngoma* de West é mais idealmente africana, mais tradicional que a do tambor *ngoma* ouvido hoje nos albergues e na área rural de Zululand.

Sintetizando o processo de gravação: o sentido de ‘zuluidade’, tal como exemplificado pelo chute, é extraído da dança *ngoma* no estúdio. É exagerado, reconstruído, repetido e tornado circular ao reproduzir versões de si mesmo – um exemplo do que Steven Feld denomina ‘mimese esquizofônica’ progressiva.¹⁸ Como a sonoridade é separada de sua fonte por meio da tecnologia eletrônica e as reproduções são sucessivamente reproduzidas a partir da imagem de versões já em circulação, o referente torna-se cada vez mais difuso. A ‘zuluidade’ transforma-se cada vez mais ‘numa sugestão frouxamente sustentada’,¹⁹ um timbre duro e másculo. O que mais se mantém do referente é sua sensualidade e emoção. Apesar de difusa, a diferença ressoa.

¹⁶ Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

¹⁷ Kirby, Percival, *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. Johannesburg: University of the Witwatersrand Press, [1934] 1968.

¹⁸ Feld, Steven, ‘Aesthetics as Iconicity of Style, or ‘lift-up-over sounding’: Getting into the Kaluli Groove’, in: Keil, Charles and Feld, S. *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

¹⁹ Friedrich, Paul, ‘Polytropy’, in: Fernandez, J. (Ed.). *Beyond Metaphor: The Theory of Tropes in Anthropology*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

A sonoridade ‘zulu’ é iniciada, aqui, por um produtor não-zulu e que não apóia o violento nacionalismo étnico. Entretanto, ele gosta do som do tambor. Ele quer um efeito firme e poderoso.

Apesar disso, a sugestão de ‘zuluidade’ torna-se disponível para ser resgatada por aqueles que se dizem zulus, numa época em que seu sentido de identificação étnica é proeminente. Um som pode cristalizar-se em um sinal especificamente zulu, produzindo o sentido de ‘zulu’ para intérpretes ou ouvintes, em dado momento.

Produzindo ‘zuluidade’ na forma da canção

Os cantores do Isigqi Sesimanje tentavam conseguir uma oportunidade internacional com esse disco, além das atenções do próprio país. Naturalmente, eles queriam preencher uma lacuna do mercado, mas sem comprometer sua identidade artística.

West tentou repetidamente convencer o grupo de que eles deveriam direcionar sua música para o grande mercado jovem dos distritos urbanos.²⁰ Ele insistia com o grupo que reestruturasse parte de seu repertório de modo a fazer frente à popularidade, nos distritos urbanos, das canções de casamento produzidas em estúdio, além do nascente interesse por esse tipo de canção interpretada por adolescentes no mercado regional zulu.

As cantoras do Isigqi Sesimanje, que eram mulheres maduras²¹, não se sentiam tentadas a obter vendas elevadas entre a juventude dos distritos ou a adotar um gênero interpretado por meninas adolescentes das zonas rurais. Então West abandonou o argumento de grandes vendas no mercado, que mais beneficiaria a companhia de discos, e persuadiu-as enfatizando o classicismo da música, no qual esses sucessos se baseiam. “Vocês nunca vão encontrar canções de casamento apodrecendo”, ele aconselhou.

²⁰ Distritos urbanos, como Soweto, são cidades de negros, historicamente constituídas pelo estado do *apartheid*, com pouca infra-estrutura e poucas instalações públicas. Situados à margem das cidades historicamente brancas, serviam para abrigar a mão-de-obra necessária nas áreas urbanas, invariavelmente na condição de guetos.

²¹ Michael Mfolofolo, normalmente um baterista, juntava-se com frequência às mulheres na linha de frente, como cantor.

Na manhã seguinte, eles estavam de volta ao estúdio, cantando três canções de casamento com as tradicionais ululações de celebração sobrepostas aos instrumentos, mudanças de ritmo e andamento para acompanhar a mudança de gênero, e letras que se referiam a aspectos do casamento. Uma mudança na forma da canção enfatiza a idéia de tradição, fortalecendo desse modo o sentimento de ‘zuluidade’.

Produzindo ‘zuluidade’ por meio da reelaboração das letras

Além de ser produzido por micromanipulações na mesa do estúdio, o sentimento de ‘zuluidade’ também é fortalecido pela poética da letra – pelo menos para aqueles que conhecem a língua zulu. Em primeiro lugar, o texto retrata uma comunidade rural, relações de parentesco e de gênero, e um ritual de casamento. Em segundo lugar, a ‘zuluidade’ é produzida na poética da letra.

Especialmente na África do Sul, a dinâmica de raça e classe reproduz-se na divisão de trabalho no estúdio. Vozes de artistas querendo ter autoridade sobre seu som lutam através dessa matriz social. Em contraste com o produtor West, os músicos do Isigqi são da classe trabalhadora. São residentes nos distritos urbanos ou na cidade, em atividade intermitente no estúdio. O engenheiro de som Peter, branco, vive nos subúrbios. Ele foi tanto admirado quanto denegrido como técnico por West e pelos músicos. Até sua trágica morte em 1998, West foi um grande homem – centrado na África; internacionalmente bem-sucedido como produtor e intérprete, e parte do quadro de diretores da gravadora.

No dia 21 de novembro de 1991, West momentaneamente deixou de lado sua autoridade como produtor para ficar atrás de um microfone. Diferentemente do habitual, foi ele que se postou no aquário de gravação, gesticulando através do vidro da sala de controle para Peter, que mandava os sons para seus fones de ouvido. Os músicos ouviam no fundo da sala de controle. West improvisou uma interjeição grave para ser incluída na nova canção de casamento do grupo.

“*Mkhaliseleni ibell, akwazi ukuvuka!*” [Toque o sino, minha noiva simplesmente não acorda!], ele berra, como se fosse o patriarca de uma propriedade rural.

West tem problemas para encontrar o momento certo da entrada e para fazer a linha cantada se encaixar no fundo.

Ele treina algumas vezes. A linha não cabe. Desatento, brinca com as palavras. Inventa uma alternativa onomatopaica para *ibell*. Ele canta: “*Mshayeleni ibell— / Mshayeleni iting akwaz’ ukuvuka, bo.*”

O espírito brincalhão de West dá abertura para que os músicos expressem suas idéias. A cantora Joana Thango corrige seu vocabulário urbano por uma palavra zulu que designa ‘sino de ferro’ na linha cantada – quer dizer, ela usa a palavra para ‘escola’ ou ‘sino de igreja’.

“*Mshayeleni insimbi*”, ela o direciona. Sem problemas, West muda para ‘*Mshayeleni insimbi*’ sem sair do ritmo, enquanto ensaia a linha com as trilhas de fundo. Ele ri e então improvisa uma exclamação antes da frase. Canta: “*Wo! Mshayeleni insimbi akwaz’ ukuvuka, bo.*”

Joana expressa concordância. Peter roda a fita de novo. Eles começam e param, porque o *timing* ainda não está preciso o suficiente. O tecladista Tefo Sikhale mergulha em um silêncio momentâneo. “*Yini yicilongo? Insimbi yicilongo, angithi?*”, ele pergunta em zulu [Por quê não *icilongo*, *insimbi* é *icilongo*, não é?] *Icilongo* refere-se à corneta tocada em eventos festivos como casamentos, em comunidades rurais, substituindo a trompa de chifre de animais.²² Ninguém responde. Peter recomeça a fita. West entra no lugar certo, mas dessa vez ele volta para a palavra original *ibell*.

Ele canta: “*Wo! Mshayeleni ibell akwaz’ ukuvuka, bo.*”

Errado de novo, ele ensaia, voltando a usar a palavra *insimi*. “*Wo! Mshayeleni insimi akwaz’ ukuvuka, bo.*”

“É *icilongo!*”, insiste o cantor Michael Mfolofolo.

“Hein?”, pergunta West.

“É *icilongo!*”, ele repete.

West sabe ser teimoso, autoritário e provocador. Ele intensifica a distância entre sua posição e a dos músicos substituindo a palavra anglicizada *ibell* pela versão africâner, *iklok*.²³

“É *icilongo* – em zulu é *icilongo!*”, Michael afirma de novo.

²² O *icilongo* também foi uma presença aural nos protestos e comícios do IFP no início dos anos 1990.

²³ West rapidamente busca o sufixo zulu apropriado antes da palavra africâner *klok*.

“Não consigo ouvir você”, responde West de dentro do aquário de gravação.

Um coro de vozes na sala de controle diz a ele: “É *icilongo!*”

“Hein?”, ele pergunta mais uma vez. “Deixe-me ouvi-los, Peter.”

Tefo explica a West que é *icilongo* que eles querem.

“Oh!”, ele responde e treina então sua parte, incluindo a palavra certa.

Tefo e Michael externam, um para o outro, sua aprovação. São os dois componentes do grupo cuja língua materna não é zulu, ainda assim são eles que insistem na inserção do máximo de palavras zulu. (A língua materna de Michael é seTswana, a de Tefo é seSotho.) “Sim, não é *ibell*”, acrescenta Tefo, alto o suficiente para que West ouvisse.

West, desafiado aqui, diz repentinamente: “Ei! Michael não é zulu!”

Joana alinha-se com o poderoso West e concorda: “Michael não sabe a língua zulu!”

West reitera: “Ele não sabe zulu – ele não conhece essas coisas que vocês fazem!”

Michael responde à crítica afirmando o zulu correto novamente. Então ele acentua a performatividade de todas essas posições e a relação mutável entre os marcadores étnicos e a identidade do falante lançando o antônimo mais politicamente carregado de *icilongo*: *iklok*, em africâner, que West introduzira antes. “É *iklok!*”, ele exclama, rindo.

“Não é *iklok*”, replica Tefo, “*iklok* é Sotho²⁴, é *icilongo*.”

Agora Joana apóia Tefo, mas associa a palavra ao ‘branco’, e não à língua sotho. “Não é *iklok*,” ela concorda, “*iklok* é ‘branco’.”

Michael vira-se para mim e brinca de novo, substituindo pelo outro termo ‘branco’. “É *ibell!*”

Assim, eu entro na *performance* da disputa. “É *ibell!*, respondo, brincando, no espírito da afirmação de Tefo de sua etnicidade sotho.

“Sino feito no inferno!”²⁵, graceja Michael, improvisando com a sonoridade do inglês, ao mesmo tempo em que se distancia repentinamente da ‘brancura’ da palavra, fazendo-me lembrar de meu privilégio de modo brincalhão.

²⁴ As regiões de língua predominantemente africâner, no centro e norte da África do Sul, sobrepõem-se às de língua predominantemente sotho; daí a fusão, para Tefo. Além disso, o africâner é usado sobre o inglês nas minas onde muitas línguas são faladas e a alternância entre e a mistura de códigos é uma prática complexa e difundida.

²⁵ A fala original ‘*bell made in hell!*’ joga com a rima.

West ensaia o canto de sua linha do jeito zulu, “*Mshayeleni icilongo*,” e consegue entrar no tempo certo. “Ok”, ele diz. Eles estão prontos para gravar um *take*. Peter roda a fita.

Da perspectiva de West, essa substituição foi principalmente técnica. Ele estava tentando encontrar uma palavra com o número certo de sílabas para encaixar na métrica. Os músicos queriam ter alguma autoridade na construção da forma de sua canção – a inversão temporária dos seus papéis e de West, no estúdio, e o posicionamento espacial tornaram isso possível.²⁶ O fato de West ter deixado de lado momentaneamente sua autoridade como produtor para ficar atrás do microfone abriu para os músicos a possibilidade de renegociarem sua posição profissional e seus interesses, que é o que fazem na discussão sobre as coisas Zulu.

Entretanto, os músicos também queriam outra coisa, que foi elaborada durante o processo: eles estavam preocupados com a autenticidade da imagem do som zulu. A alteração que fizeram é uma substituição ‘zuluizante’ tanto na língua (de *ibell* para *icilongo*) quanto no objeto ao qual a palavra se refere (de um sino de ferro/sino de igreja missionária para uma corneta rural), uma mudança do colonial para mais perto do pré-colonial e profundo equivalente zulu.

As mudanças ‘zuluizantes’ nessa canção acontecem em múltiplos níveis: no timbre do tambor, na inserção do motivo do tambor, na transformação do gênero em canção matrimonial, na poética e na narrativa da letra e na combinação de aspectos de diferentes formas tradicionais (*ngoma* e canção de casamento).

O timbre do tambor não apenas representa autenticidade por soar acústico e, por conseguinte, ao vivo, mas também por substituir a versão contemporânea pela sonoridade do equivalente pré-industrial. Ele também enfatiza essa idéia por significar ainda mais autenticidade do que a prática da dança *ngoma* contemporânea de fato o faz.

A inserção da figura *ngoma* na trilha de ritmo explora a popularidade da versão com o baixo de *house* programado, característico da canção de

²⁶ Note-se que essa negociação diz respeito a uma questão de representação e de forma na letra. Não é uma alteração sobre a manipulação do som. Isigqi – especialmente as mulheres – nem intervieram enfática e diretamente em filigranas de assuntos relacionados a timbre, textura, equalização e mixagem, nem havia a mesma abertura para que elas o fizessem. Para conseguir mudanças sônicas e tecnológicas, elas tendiam a trabalhar indiretamente. V. Meintjes, op. cit.

casamento ouvida no mercado jovem. Em contrapartida, a mudança na forma de modo a incorporar características das canções de casamento tradicionaliza a *mbaqanga* do Isigqi.

É digno de nota que essas mudanças tenham vindo de vários locais. Elas foram causadas por músicos de estúdio com investimentos distintos no projeto e diferentes expectativas acerca de seu potencial de comercialização. Os argumentos que eles invocam na discussão dessas mudanças específicas não são basicamente, nem necessariamente, para a gravação soar zulu. Ainda assim, o resultado de toda essa superposição simbólica e sonora, da “interação transformadora dos vários *subtropos*”,²⁷ é a intensificação da ‘zuluidade’ em sua *mbaqanga*.

A ‘zuluidade’ é intensificada de duas maneiras nessa canção. Em primeiro lugar, a superposição intensifica a potência emocional e experiencial do tropo. É imediatamente reconhecida como uma instância ou figura compacta, concreta, experimentada como um modo de ser duradouro, sensorial; é tanto um padrão assimilado quanto uma improvisação; uma forma aprendida e uma ressonância sentida.²⁸ Em segundo lugar, os tipos de sobreposições e justaposições marcam e reforçam o modo de construir a autenticidade ‘zulu’. A ‘zuluidade’ é uma *performance* resultante da combinação de múltiplas versões dela mesma.

Ao trabalhar a ‘zuluidade’ em seu som, os músicos buscam figuras adequadas e a boa poética para o mercado doméstico regional ao qual se dirigem (uma região predominantemente identificada como zulu, KwaZulu-Natal) e para o mercado de *world music* que querem alcançar. O sentimento de ódio étnico nacionalista presente na África do Sul, à época, deve ser levado em consideração em relação ao mercado doméstico; no início dos anos 1990, os produtos do mercado de *world music* contribuíam para formar a imagem de diversidade (étnica) dos povos do mundo, fato que a indústria celebrava.²⁹ Ao mesmo tempo em que estão de ouvidos abertos para os mercados almejados, os músicos também estão trabalhando com preocupações mais imediatas, locais

²⁷ Fernandez, J., op. cit., p.6.

²⁸ V. Feld, op. cit., 1994; v. também Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

²⁹ Taylor, op. cit.; Feld, op. cit., ‘A Sweet Lullaby for World Music’, *Public Culture*, 12 (1):145-172, 2000 (V. a tradução neste número de *Debates*, p. 9-38).

e pessoais, em um momento como esse. Eles estão construindo um consenso sobre as sonoridades de que gostam como artistas. Tefo e Michael cultivam a solidariedade dentro do grupo ao manifestarem preferência pela sonoridade da maioria étnica no estúdio, a saber, zulu.

Na negociação de todos esses interesses, emerge uma fotografia da etnicidade e sua relação com o próprio senso dos músicos como sujeitos políticos. Aqui, no campo do referencial semântico, a ‘zuluidade’ pode ser nomeada. Entretanto, ela ainda não se torna fixa. De fato, os músicos parecem querer desestabilizá-la, intuitivamente, sempre que ela se mantém a mesma por longo tempo ou consolida uma voz ‘monológica’ demais. “Ei! Michael não sabe zulu!” Ao manter a ‘zuluidade’ em movimento, ela mantém-se fresca para ser apreendida e não pertence a ninguém, absolutamente, por muito tempo. Desse modo, os músicos sabem e mostram que a etnicidade é relacional; ela existe em processo; ela é desempenhada e reconhecida como retórica.

A ‘zuluidade’ como posição política

A imagem historicamente enraizada do Zulu como guerreiro-dançarino estava visivelmente presente, no início nos anos 1990, na vida pública diária, através da retórica política, da *performance* e prática do IFP, Inkatha Freedom Party.

O Inkatha não foi sempre violento, nem um partido político ou uma presença nas áreas em torno de Johannesburg. Foi concebido em meados dos anos 1970 como um movimento cultural zulu, não como um corpo político, e foi manobrado pelo estado do *apartheid* até se transformar num programa político mortífero. A estratégia era gerar uma contra-força à já fervilhante resistência popular interna, alinhada com o movimento de liberação liderado pelo Congresso Nacional Africano/Partido Comunista Sul-africano [African National Congress/South African Communist Party].

Nos anos 1980, uma vez que o relacionamento do Inkatha com o estado se tornou mais e mais temível e estruturalmente integrado, e seu relacionamento com o Congresso Nacional Africano azedou drasticamente, ele dirigiu seu foco para a consolidação regional e a produção de um consenso político zulu. Buscou-se esse consenso através de ameaça física e, ao mesmo tempo, da retórica

política. Com o passar da década, o movimento tornou-se inextricável e violentamente ligado ao estado de segurança e órgãos da polícia, entre outros.

Entre os anos 1980 e 1990, os líderes do Inkatha definiram seus oponentes em termos cada vez mais calcados em etnia e essencialidade. A correlação retórica que estabeleciam entre os Xhosas e o Congresso Nacional Africano era um essencialismo étnico em circulação. Entretanto, o ‘inimigo’ nomeado tanto pelo líder do IFP, Gatsha Buthelezi, quanto pelo rei zulu, Goodwill Zwelethini, incluía zulus que rejeitavam o Inkatha. Dissidentes zulus do Inkatha eram caçados como traidores e bruxas.³⁰

Alimentada pela retórica e apoiada pelas instituições estatais mais mortíferas, a violência do Inkatha aumentou dramaticamente. Em meados dos anos 1980, a região interior de KwaZulu-Natal era o cenário do mais drástico conflito. Entretanto, por volta de 1990, a pior violência espalhou-se além dessa província de maioria zulu, para Witwatersrand, a área em torno de Johannesburg.³¹ Aqui, ‘a guerra do distrito’, como foi chamada, explodia principalmente entre os albergues de homens solteiros migrantes (locais da dança *ngoma* que haviam se tornado reduto do IFP) e os assentamentos informais (redutos do Congresso Nacional Africano). Posteriormente, a guerra alcançou diretamente o centro da cidade de Johannesburg.³² A violência em Witwatersrand era mais drástica e mais complexa do que nunca entre 1991-1993. O IFP finalmente tornou-se uma voz a ser levada em consideração na mesa de negociação, no período que antecedeu as primeiras eleições democráticas em 1994, enquanto desenvolvia também uma temível força militar sancionada pelo estado.

³⁰ Maré, Gerhard, *Ethnicity and Politics in South Africa*. London: Zed Books, 1993.

³¹ Witwatersrand é a principal região industrial e de mineração do país. Inclui Johannesburg e Soweto. A maioria dos migrantes zulus que não trabalham na província KwaZulu-Natal migra para Witwatersrand para trabalhar.

³² Para documentação sobre os conflitos em Natal, entre 1986 e o início dos anos 1990, v. Jeffrey, Anthea, *The Natal story: sixteen years of conflict*. Johannesburg: South African Institute of Race Relations, 1997. Para documentação sobre a violência em Witwatersrand em 1990-1992, v. por exemplo, Minnaar, Anthony (Ed.), *The Dynamics of Hostels in South Africa with Specific Reference to Present-day Violence*. Pretoria: Human Sciences Research Council, 1993. Para análises históricas mais aprofundadas sobre o IFP, v. Mzala, *Gatsha Buthelezi: Chief with a Double Agenda*. London: Zed Books, 1998; Maré, op. cit.; e Waetjen, Thembisa, *Workers and Warriors: Masculinity and the Struggle for Nation in South Africa*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

O processo do Inkatha para mobilizar o apoio dos zulus a um programa político envolveu a utilização massiva e espetacular de símbolos culturais e práticas expressivas. Líderes políticos cultivavam um eleitorado ao defender tradições e práticas de *performance* zulus, especialmente aquelas relacionadas à belicosidade poderosa.³³ Imagine dez mil partidários do IFP marchando por Johannesburg em 17 de outubro de 1992, num protesto. Uma multidão de homens vestidos com peles de animais, carregando escudos, cajados e lanças dançaram e cantaram em bandas regimentais, pelo centro da cidade de prédios altos. A ‘zuluidade’ foi encenada. Foi apresentada em forma viva, em movimento, com o potencial (realizado em outras ocasiões) de fugir ao controle. Homens como esses dançando, cantando e desfilando pela rua configuraram-se como representações vivas do tropo historicamente enraizado do guerreiro tribal. Tais demonstrações pungentes de uma ética tribal contemporânea circularam abundantemente pelos meios de comunicação.

Mais de seis milhões de sul-africanos de língua zulu foram confrontados, no início dos anos 1990, com a necessidade de decidir como iriam alinhar-se política e eticamente, na condição de sujeitos-cidadãos emergentes. Eles simplesmente tiveram que reconfigurar seu sentido de *self* em relação a uma ‘zuluidade’ mobilizada e dramaticamente carregada de implicações.

A ‘zuluidade’ era frequentemente debatida, entre os membros do Isigqi e outros músicos, em conexão com os acontecimentos políticos nacionais ou a violência local que eles testemunhavam ou da qual ouviam falar. Algumas vezes, esses músicos identificavam-se como zulus. Uma vez, tarde da noite, enquanto esperávamos no pátio escuro de um albergue, eu perguntei a uma cantora do Isigqi se ela não estava inquieta. “É seguro ficar aqui se você é um deles”, ela respondeu. Em outras ocasiões, os músicos distanciavam-se do perigo e da criminalidade que ‘zulu’ significava. Aí, eles davam indicações de que havia diferenças entre a cultura dos migrantes e dos residentes completamente

³³ V. Mzala, op. cit.; Maré, op. cit.; Wright, John and Mazel, A., ‘Controlling the Past in the Museums of Natal and KwaZulu’, *Critical Arts*, 5, 1991, p. 59-77; de Haas, Mary e Zulu, Paulus, ‘Ethnic Mobilization: KwaZulu’s Politics in Secession’, *Indicator SA*, 10 (3), 1993, p. 47-52; Harries, Patrick, ‘Images, Symbolism and Tradition in a South African Bantustan: Mangosuthu Buthelezi, Inkatha and Zulu history’, *History and Theory*, 32(4), 1993, p. 105-26; Hamilton, Carolyn, *Terrific Majesty: The Power of Shaka Zulu and the Limits of Historical Invention*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

urbanizados, ou entre xhosas e zulus, ou entre homens honestos que viviam responsabilmente nos albergues e agitadores patrocinados pelo IFP, plantados entre eles. Às vezes, ‘zulu’ era igualado ao IFP em contextos mais gerais, também. Certa vez, um músico encorajou-me em meu aprendizado da língua zulu ao dizer que eu estava “tornando-me IFP”, dando a entender que eu realmente viria a falar zulu. Ainda assim, os músicos do Isigqi faziam distinção entre os ideólogos do IFP e as pessoas comuns, tais como eles mesmos. Eles não apóiam a violência. Eles não apóiam necessariamente o IFP e, pelo que sei, não compareciam aos comícios políticos.

Identificar-se como zulus não queria forçosamente dizer que os músicos estivessem falando em termos nacionalistas. Em maio de 1992, no camarim de um estúdio de TV, depois que o disco já fora lançado, a cantora do Isigqi, Joana Thango, canta ‘*Umakoti onjani*’ enquanto dança em frente ao espelho, comemorando a conquista do grupo. Com sua força e sua dignidade usuais, ela chuta (no estilo das mulheres) no tempo em que o motivo do tambor *ngoma* soaria. Então, interrompe sua comemoração para me explicar “agora isto é realmente o Isigqi!” Anteriormente, eles haviam me explicado que *isigqi* significava ‘alguma coisa como som’. A palavra também se refere a um passo pesado, um modo digno de andar e a alguma coisa que Joana disse, naquela ocasião, que era zulu demais para traduzir. ‘Isigqi’, para Joana no camarim, era um momento de coerência sentida, que ela não tinha nem precisava de palavras para designar. A ‘zuluidade’ ressoava em seu corpo. Para ela, naquele contexto, o sentimento zulu foi um momento de auto-afirmação como pessoa, artista e profissional, não necessariamente como um sujeito político.

A dança coloquial dos integrantes do Isigqi em torno da idéia de ‘zulu’ exemplifica sua indefinição quanto à agência implicada na categoria de ‘zuluidade’, mesmo quando eles se identificam com as formas e as práticas estéticas específicas dos zulus. Eles oscilam entre as idéias de zulu como vítima e como perpetrador de violência, zulu como objeto e sujeito da morte, zulu como eles mesmos e como o Outro, zulu como diferença com a qual eles se identificam e zulu como categoria retórica. Desde o mais amplo nível da política de estado até as menores instâncias de política de identidade, a categorização social como ‘zulu’ é experimentada como fundamentalmente performativa, ao mesmo tempo em que é reconhecida como capaz de produzir efeitos.

Etnicidade como mercadoria e luta

Do lado dos políticos, o nacionalismo zulu é cultivado, legislado e administrado. Na prática diária e na linguagem comum, a ‘zuluidade’ como uma posição política precária é reconfigurada no processo de reposicionamento social de indivíduos e grupos, dentro e fora do estúdio. Nesse terreno, a ‘zuluidade’ é uma figura mutável – às vezes uma posição política, outras vezes uma identidade civil em perigo.³⁴ Ela é sentida e imaginada em relação a outras possibilidades ou em relação a ameaças. Expressa-se na conversa sobre ação política e na experiência diária dos distritos.

Mudando para o campo da forma estética, a ‘zuluidade’ é conscientemente moldada para tornar-se um motivo expressivo. Ela é imersa na linguagem poética e distancia-se da referencialidade semântica, por meio da pragmática da fala, para tornar-se ‘zuluidade’ como som. Este é um distanciamento da descrição na direção da emoção, do mais definido na direção do inefável, do articulado na direção do sentido. Na medida em que a ‘zuluidade’ é, assim, crescentemente estetizada, na medida em que se move do reino da argumentação para dentro do corpo que dança, fica assegurada a possibilidade de experimentá-la ou interpretá-la de modos não nacionalistas e profundamente pessoais; ao mesmo tempo, um suprimento de sugestionabilidade repleta de emoção é oferecido aos ativistas do partido, para alimentar seu projeto nacionalista. A instabilidade do alinhamento político da ‘zuluidade’, sobreposto à ambigüidade da significação através de som e movimento, transforma o que poderia ser uma compreensão

³⁴ Para discussões aprofundadas sobre a política de identidade envolvendo etnicidade na África do Sul, v. Vail, Leroy, op.cit.; Spiegel, A. D. and McAllister, P. (Eds.), *Tradition and Transition in Southern Africa: Festschrift for Philip and Iona Mayer*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1991; Coplan, David B., ‘A Terrible Commitment: Balancing the Tribes in South African National Culture’, in Marcus, G. (Ed.), *Perilous States: Conversations on Culture, Politics and Nation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993; Wilmsen, E., Dubow, S. e Sharp, E., (Eds.), ‘Ethnicity and Identity in Southern Africa’, *Journal of Southern African Studies*, 20(3), 1994; Wilmsen, E., ‘Introduction’, in Wilmsen, E. e McAllister, P. (Eds.), *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of Power*. Chicago: Chicago University Press, 1996; Dlamini, S. Nombuso, ‘The Construction, Meaning and Negotiation of Ethnic Identities in KwaZulu-Natal’, in Zegeye, A. (Ed.), *Social Identities in New South Africa: After Apartheid – Volume One*. Cape Town: Kwela Books, 2001, p. 195-222; Zegeye, Abebe, ‘General Introduction: Imposed Ethnicity’, in Zegeye, A., op. cit.

direta superficial de um signo como comunicação em uma experiência profundamente sentida do seu significado.

O político, o cotidiano e a estética estão mutuamente saturados no nível dos sentidos, sob o e em torno do articulado e do óbvio, naquele reino onde os tropos habitam. Como diz Paul Friedrich de uma metáfora eficaz, uma “sugestionabilidade frouxa” pode imediatamente transformar-se em um “âmago profundo”.

[A] extração do âmago e a maximização da sugestionabilidade [...] são, na verdade, imagens no espelho uma da outra: um âmago adequadamente afirmado emitirá muitas reverberações, ao mesmo tempo em que uma sugestionabilidade rica supõe necessariamente um núcleo profundo.³⁵

A ‘zuluidade’ é trazida à vida e posta em questão por substituição icônica – isto é, pela acumulação e sobreposição de versões repetidas mas diversificadas, e com as pessoas tomando ocasionalmente a representação pelo real. Relações ‘indexicais’ facilitadas pela reprodução e distribuição tecnológica, também complicam a significação da ‘zuluidade’. Isto é, a ligação direta do som do tambor *ngoma*, na canção do Isigqi Sesimanje, com a gravação de Umzansi Zulu Dance, a qual, por sua vez, tem ligação com a percussão da dança *ngoma* do lado de fora dos albergues e na KwaZulu-Natal rural, por um lado, e com a romantização *Ipitombi*, por outro, leva uma ‘zuluidade’ multidimensional para a expressão do Isigqi. A multidimensionalidade deixa aberta a possibilidade de múltiplas interpretações e de experiências sempre mutáveis nas *performances* sucessivas e na audição das canções do Isigqi.

A significação e a emoção da ‘zuluidade’ são adicionalmente fortalecidas pelas contigüidades entre *performances* musicais ao vivo e organização política militante. Por exemplo, com as possibilidades de *performance* minguando, no início dos anos 1990, enquanto a violência continuava a aumentar e a situação econômica se deteriorava, Isigqi e alguns outros grupos

³⁵ Friedrich, Paul, ‘Polytropy’, in: Fernandez, J. (Ed.), op. cit., p. 41-42.

procuraram um novo espaço para apresentação: os albergues para homens migrantes dentro e em volta de Johannesburg. Eles organizaram apresentações através de representantes do IFP nos albergues. Naquela época, qualquer pessoa conhecida como não-simpatizante do IFP não conseguiria se apresentar naqueles albergues em segurança. Ao mesmo tempo, uma platéia de albergue legitimava a correção das inovações artísticas etnicamente identificadas do Isigqi. Soar zulu significava soar local, o que estimulou os músicos a imaginar uma iminente oportunidade internacional.

A justaposição, nos meios de comunicação de massa, de *performances* musicais e aparições de políticos nacionalistas zulus também reforçou e endossou o sentido e a significação da ‘zuluidade’. Quando o casamento do rei zulu foi transmitido em rede nacional de TV, em maio de 1992, foi apresentado em um programa zulu de vídeos musicais, comandado por uma das mais populares personalidades zulu de TV e rádio. A reportagem da cobertura do casamento incluiu a dança cerimonial dos homens com escudos, lanças e peles, e destacadas aparições de dignatários do IFP. A reportagem foi emoldurada pela canção de casamento do Isigqi. Os músicos ficaram emocionados pelos aspectos estéticos da colocação da canção, pelo reconhecimento e destacada exibição televisiva.

Nessa cobertura em vídeo, estabelecem-se relações visuais e aurais entre o ritual tradicional da figura histórica zulu, representantes políticos do Inkatha, uma versão da dança *ngoma* em sua mais autêntica indumentária (peles, penas, coberturas de tambores) e a interpretação do Isigqi para uma canção de casamento. É como se, colocadas lado a lado, essas versões da ‘zuluidade’, aprendidas umas das outras, revigorassem umas às outras por meio de sua co-presença na mesma moldura. Cada uma delas torna-se maior do que suas vidas individuais, ao mesmo tempo em que suas diferenças abrem espaço para o deslizamento simbólico. De modo similar, apesar de menos direto, o próprio vídeo é posto lado a lado com o disco lançado por Isigqi, com as apresentações e comícios.

A mediação facilita a popularização e distribuição de ‘zuluidade’. A mediação também acelera o fluxo de ‘zuluidade’ através dos recursos tecnológicos e princípios orientados pelo mercado. Ela pode intensificar o sentimento de ser zulu ao compactar, justapor e sobrepor feições múltiplas numa figura como o som do tambor ou numa canção como ‘*Umakoti onjani*’. Em contrapartida, a sonoridade e a canção são índices de um mundo de mundos

identificados como zulus e sugerem conexões com eles. Similarmente, uma situação de conflito como aquela na África do Sul conscientemente produz, apressa e guia o fluxo de ‘zuluidade’, ao mesmo tempo em que acirra as paixões e eleva as apostas na participação. Os artistas têm necessariamente que tomar decisões acerca dos alinhamentos políticos implicados naquelas figuras. Esse é um processo de comprometimento parcial ou total com ícones, algumas vezes deixando de lado, ou em segundo plano, suas associações políticas, outras vezes celebrando-as integralmente e, em outras ainda, reconfigurando sua significação.

Mediação e conflito sociopolítico – cada um dos dois excita o sentimento de ‘zuluidade’ colocado em movimento pelo outro. Cada um incita o outro a ganhar força em torno do ícone popular. Essas duas trajetórias são ligadas de modo importante. O nacionalismo zulu persuade por meio de imagens do corpo que canta e dança, e da poética da fala; o som zulu (ou mais amplamente, sul-africano) no mercado da *world music* deriva potência da presença de ícones de autenticidade étnica na normalidade do dia-a-dia da África do Sul nos anos 1990, tal como experimentada e representada nos meios de comunicação.

Os terrenos da *world music* e do nacionalismo étnico rivalizam um com o outro e ajudam-se mutuamente. O emblema tribal contemporâneo da *world music* pode ser a exibição política do nacionalismo étnico e uma identidade africana vivenciada. Tanto o discurso quanto a prática da *world music* e do nacionalismo étnico mantêm a dinâmica da globalização e (re)tribalização em tensão. A ‘zuluidade’ mediada da *mbaqanga* emerge dessa tensão e a reproduz.

A ambigüidade em torno da ‘zuluidade’, simultaneamente vivenciada na luta e tornada mercadoria em moeda global, é intencional e necessariamente encenada pelos músicos do Isigqi e por outros como eles, enquanto dão sentido às suas vidas, engendram a si mesmos e situam-se como pessoas, e produzem discos. Tal ambigüidade é essencial ao precário poder da música, constituído entre o palco, o estúdio e a rua, entre o prazer de tocar e atos de agressão.

LOUISE MEINTJES é professora de etnomusicologia e antropologia no Departamento de Música e no Programa de Estudos Africanos e Afro-americanos da Duke University (Estados Unidos). É autora de *Sound of Africa! Making music Zulu in a South African Studio* (2003).