

IV ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA - ANPUH-BA
HISTÓRIA: SUJEITOS, SABERES E PRÁTICAS.
29 de Julho a 1º de Agosto de 2008.
Vitória da Conquista - BA.

**PARA CHEGAR A EGUNGUNS E ALARINJOS – REAFRICANIZAÇÃO,
MODERNIDADE E NACIONALISMO NA NIGÉRIA NOVECENTISTA: ALGUMAS
REFLEXÕES PRELIMINARES E POSSIBILIDADES INTERPRETATIVAS ***

Antonio Evaldo Almeida Barros
Doutorando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
E-mail: eusouevaldo@yahoo.com.br

Palavras-chave: *Egunguns. Alarinjos.* Nigéria. Reafricanização. Nacionalismo.

No velho Império Oyo da Nigéria eram comuns práticas teatrais que não tardaram ser reprimidas por muçulmanos e cristãos. Esses teatros derivariam do *egungun*, rituais realizados nos funerais dos reis. Acreditava-se que esses rituais, também chamados de mascaradas devido ao marcante uso de máscaras, podiam proteger a população. Do *egungun* teria nascido o *alarinjo*, práticas secularizadas de teatro itinerante. Desintegrado o Império Oyo por razões endógenas (as guerras civis em Oyo) e exógenas (como os ataques de povos islamizados localizados ao norte),¹ os grupos teatrais relacionados às mascaradas dispersaram-se em direção ao sul nigeriano, ultrapassando as fronteiras do Daomé. Os muçulmanos proibiram a maioria dessas práticas, especialmente aquelas que se associavam às festas dos antepassados e que continham a representação de figuras humanas. Avançando da costa em direção ao norte, os cristãos também proibiram a participação dos fiéis nesses teatros e rituais. Os missionários cristãos consideravam-nos cultos diabólicos (HERNANDEZ, 1999).

Embora tenha sido perseguido e disperso, o chamado teatro de Oyo começou, sobretudo a partir de final do século XIX, a ser frequentemente invocado como diacrítico para as identidades dos nativos (notadamente dos iorubas). Durante o século XX, o *egungun* e o *alarinjo* serviram de referencial estético para uma múltipla produção cultural e literária na Nigéria, sendo recriados por atores sociais diversos, particularmente letrados e dramaturgos. No pós-independência, na região meridional da Nigéria, o teatro de Oyo já se apresenta ressurgido (HERNANDEZ, 1999). Como destaca Soyinka (1985), as diferentes formas de repressão social e cultural incidiram nas múltiplas expressões e valores dos povos africanos, forçando a sua reorganização ou recriação.

A presente comunicação apresenta análises preliminares de uma pesquisa cuja pretensão tem sido analisar dissensos, tensões e ambigüidades, mediações e interações sociais

* Trabalho apresentado no Simpósio Temático “História da África e das Populações Afro-brasileiras” do IV Encontro Estadual de História, ANPUH-BA, realizado de 29 de julho a 1º de agosto de 2008 em Vitória da Conquista, Bahia, Brasil.

¹ Para um panorama referente à desintegração do império Oyo a partir de final do século XVIII, ver Reis (2003).

constituintes dos múltiplos processos por meio dos quais tentou -se, no contexto novecentista, definir identidades étnicas/culturais e nacionais na Nigéria a partir do “resgate” de produções culturais ditas essencialmente “africanas”, notadamente o *egungun* e o *alarinjo* – também conhecidos como mascaradas, em relação àquelas afirmadas como eminentemente européias. Esta operação pode ser observada a partir da análise das práticas e representações de diversos setores, grupos e sujeitos sociais, notadamente dramaturgos, artistas, intelectuais, políticos, instituições e produtores culturais variados. Tem -se pretendido focar precisamente as chamadas óperas folclóricas (*native air operas*) realizadas particularmente na primeira metade do século XX, o teatro popular viajante que se tornaria bastante intenso em meados do século XX, e peças teatrais mais recentes, produzidas no pós -independência. Um bom momento histórico para terminar essa reflexão é 1986, quando aquelas peças teatrais e suas circunstâncias cosmogônicas, filosóficas e políticas ganhariam reconhecimento internacional com o Oscar de Literatura recebido pelo nigeriano Wole Soyinka, o primeiro africano a conquistar essa honraria e cuja peça teatral mais conhecida é *Death and the King's Horsemen*.

As produções culturais, como rituais, dramas, comédias e festas, podem constituir ocasião significativa para se perceber as especificidades dos processos sociais ao longo da história. Assim, são enfocadas práticas e representações teatrais na Nigéria enquanto locus privilegiado para investigar os processos de fixação e recriação das idéias de identidade “africana”, “nigeriana” e “iorubana” no contexto novecentista. Objetiva -se perceber as ambigüidades e contradições que fizeram desses campos territoriais e culturais – o “território ioruba” e a África e a Nigéria vistas através desse referencial – algo capaz de produzir e construir identidades. Pretende -se analisar esses repertórios culturais teatrais enquanto uma ocasião através da qual se podem perceber (des)encontros sociais tanto no âmbito das representações quanto na experiência vivida, numa sociedade composta por ricos, pobres e classes médias, letrados e iletrados, negros, brancos e mestiços, homens e mulheres, e pessoas de múltiplos pertencimentos culturais. Desse modo, partindo daquele universo teatral, visa -se analisar mudanças, permanências e recriações no sistema de representação coletiva da região denominada Nigéria, entendendo que esse sistema, longe de apontar apenas para univocidades, também pode revelar tensões e conflitos sociais, e deve ser interpretado a partir de uma abordagem que considere as produções discursivas e as práticas sociais.

O *alarinjo* teria tido suas origens nos rituais de *egungun*, que serviriam para celebrar e perpetuar a memória dos reis de Oyo falecidos. No *egungun*, os reis eram apresentados não como mortos, mas como seres que continuariam a existir através das mascaradas (rituais

utilizando máscaras), que poderiam ser realizadas ao longo dos tempos. Não tardou e as mascaradas tornaram-se entretenimento da corte de Oyo. Isto teria se dado durante o reinado de Alaafin Ogbolu, que se tornou rei por volta de 1590 em Oyo Igboho (DOSUNMU, 2005). De fato, já em meados do século XVIII há notícias de que essa mascarada começou a ser apresentada fora da corte, e tornou-se uma forma de teatro secular viajante, apresentada de lugar em lugar. É a esse teatro secular itinerante que se denomina *alarinjo*. Apesar de ter saído de suas raízes rituais religiosas, o *alarinjo* teria conservado seus laços com o *egungun*; os membros do culto de *egungun* e os dramaturgos das mascaradas seculares continuavam a se juntar para cerimônias funerárias de qualquer membro da Sociedade *Egungun* (ADEDEJI, 1969; DOSUNMU, 2005) Assim, haveria uma relação constante e em alguns casos bastante próxima entre *egunguns* e *alarinjos*.

Com a intensificação da colonização europeia, particularmente a partir da segunda metade do século XIX, a educação ocidental e o cristianismo tiveram grande influência na região.² Nesse processo, deve-se destacar o papel dos missionários europeus e dos escravos libertos (“saros”, “emancipados”, “retornados”) que voltaram à Nigéria (particularmente para Lagos) da América do Sul (do Brasil, em especial) e de Cuba. Alguns desses sujeitos deram continuidade às formas de entretenimento a que tinham se habituado na América Latina e na Europa, fundando sociedades, como *The Anglo-African* (1862), *The Philharmonic* (1872) e *The Lagos Spirit de Corps* (1876). Entretenimentos de caráter ocidental foram introduzidos, como concertos e shows de performances variadas (como nos *venues* de músicas vitorianas), shows de *vaudeville* como nos Estados Unidos, concertos de música clássica, cantatas e dramas de óperas (ADEDEJI, 1969; DOSUNMU, 2005). Enfim, enquanto formas de música, teatro e dramaturgia comuns aos nativos floresciam nas comunidades locais, estilos europeus eram energeticamente promovidos pelas elites negra e europeia.

A partir de final do século XIX, a comunidade negra de Lagos teria começado a questionar a dominação pelos europeus particularmente através do desenvolvimento de uma “música tradicional nigeriana” (OMOJOLA, 1995, p. 16). Tratar-se-iam de óperas, músicas e canções baseadas na “essência africana”. Esse estilo musical teria ressurgido com intensidade sobretudo nas igrejas e nos *venues* de música (ADEOGUN, 2006). Assim, em busca de uma identidade local, nativa, o *Independent African Church Movement* reivindicou a

² O processo de “roedura” do continente africano cujo impulso definitivo se dá com a Conferência de Berlin (1884-1885), quando são traçadas as modernas fronteiras de África, comprometeu e prejudicou sensivelmente o desenvolvimento e o dinamismo interno histórico daquele continente (HERNANDEZ, 1999). Este dinamismo cultural, político e econômico tinha-lhe caracterizado fortemente, por exemplo, entre 1400 e 1800, período analisado em Thornton (2004), que demonstra o papel fundamental da África e dos africanos na formação do mundo atlântico.

“africanização” da liturgia e do teatro. Esta reivindicação produziu a “ópera folclórica ioruba”. Em 1945, Hubert Ogunde (autor de *The Black Forest*, *King Solomon*, *Yoruba Ronu*) fundou o *African Music Research Party*, que foi a primeira companhia moderna de teatro itinerante ioruba. A este movimento juntaram-se Duro Ladipo (autor de *Oba Kosu*, *Moremi e Oba Waja*) e Kola Ogunmola (autor de *The Palmwine Drinkard*) que já faziam parte de teatros itinerantes (alarinjós) (ADEOGUN, 2006; OMOJOLA, 1995).

Nas *native air operas*, iniciadas nas igrejas, modelos teatrais e entretenimentos introduzidos pelas elites européias eram adaptados e transformados a partir da perspectiva de africanos que desejavam demonstrar algo que lhes identificaria. O fato é que diferentes produtores culturais iorubas engajaram-se na busca das “raízes” dos seus antepassados e contribuíram para o processo de conformação do nacionalismo. Esses produtores passaram a usar instrumentos musicais nativos, e a forma e o estilo das suas produções começaram a parecer cada vez mais com o que se imaginava que fosse o “teatro tradicional ioruba”. Efetivamente, o conteúdo das peças cada vez mais deixava de lado os temas bíblicos e começava a se basear nos contos folclóricos, mitos, acontecimentos históricos e críticas sociais (DOSUNMU, 2005).

Aparentemente, as práticas teatrais serviam sobretudo como entretenimento, mas freqüentemente tinham uma nítida mensagem social e moral. As peças de Ogunde, por exemplo, discutiam os dilemas dos trabalhadores e promoviam a união nacional, ao mesmo tempo em que eram profundamente anti-coloniais, o que, muitas vezes, levava-as a serem censuradas (YOUNG GENIUS, 2005).

Após o desenvolvimento das *native air operas* nas igrejas e enquanto o teatro popular viajante espalhava-se pela Nigéria, emergia um movimento intelectual que também contribuiria para a reafirmação da identidade e cultura ioruba. Em 1957, cursos de drama e teatro foram implantados na *University College of Ibadan*. No mesmo ano, dois grupos teatrais foram fundados: *Arts Theater Production*, composto por professores e funcionários da universidade, tanto nigerianos quanto estrangeiros; e *University Dramatic Society*, composto por estudantes do Departamento de Língua Inglesa. Em 1959, um grupo estudantil de artistas amadores foi fundado, os *Players of the Dawn*. Estes grupos impulsionaram o desenvolvimento de uma tradição nova, ao mesmo tempo literária e teatral, a partir da década de 1960 (DOSUNMU, 2005).

No ano da independência da Nigéria, 1960, foram fundados outros grupos teatrais, como *The 1960 Masks* (uma clara referência às mascaradas do velho império Oyo numa crítica à situação política da Nigéria contemporânea), fundado por Soyinka e membros dos

Players of the Dawn, e um grupo teatral da *University of Ife*. Nesta nova perspectiva literária, quando os dramaturgos procurariam “transformar o mundo colonial sem abandoná-lo completamente” (IZEVBAYE, 1997), as peças eram escritas em inglês, apesar de serem fortemente “tradicionais” na forma e no conteúdo (DOSUNMU, 2005). A obra de Wole Soyinka, por exemplo, é profundamente marcada pelas performances orais características do alarinjo, especialmente populares no sul da Nigéria. Alguns contos levavam muitos dias para serem contados e, muitas vezes, eram acompanhados por músicas. Frequentemente membros da platéia eram obrigados a participar respondendo às histórias ou repetindo certos trechos (YOUNG GENIUS, 2005).

Assim, enquanto as óperas e o teatro popular mantinham uma relação muito próxima com as igrejas e com outros ambientes comuns à diversificada sociedade nigeriana, a dramaturgia que se consolida particularmente no pós-independência é produzida sobretudo no meio acadêmico por intelectuais, embora não se deva desconsiderar a possível participação determinante de agentes não intelectualizados ou iletrados na recriação do teatro de Oyo neste período. Apesar dessas diferenças fundamentais, do ponto de vista estilístico musical, haveria alguns pontos em comum especialmente entre a produção das *native air operas* e da dramaturgia intelectualizada pós-independente, quais sejam: o uso de cantos, músicas e danças ditas tradicionais, e da poesia oral ioruba, a estilização de adivinhações e encantamentos e de diversos princípios estéticos da cosmologia ioruba. E, sobretudo, em ambos os casos, os dramaturgos, compositores, literatos e intelectuais estavam direta ou indiretamente interessados na instituição da identidade nacional, tentando combinar elementos de diferentes grupos culturais e étnicos africanos, bem como elementos ocidentais em suas produções (DOSUNMU, 2005).

Obviamente, um dos grandes desafios enfrentados pelo movimento de reafirmação das produções culturais da Nigéria contemporânea e de criação de uma identidade nacional foi lidar com a multiplicidade de culturas e povos constituintes daquele território geográfico e politicamente demarcado, como já bem demonstrara Appiah (1997), enfocando particularmente alguns literatos. A escolha de determinados elementos sempre implicou na exclusão de muitos outros. O conteúdo histórico (quer inventado, quer efetivamente constatado) das peças, poesias e músicas estilizadas ao longo do século XX certamente serviam como diacrítico de alguns, mas não de todos. Diante dessa multiplicidade, a escrita em ioruba foi a opção de muitos dramaturgos para “resolver” tal impasse, o que implicou em outras ambigüidades e tensões.

Assim, deve-se considerar que houve uma série de identidades formadas na e para além da nação (identidade nigeriana) e do continente (identidade africana), a exemplo de identidade ioruba. E também que este tipo de identidade, que seria a identidade de um “povo”, “grupo étnico” ou “grupo cultural” absorvido pela nação, foi (e ainda é) pensada como campo de homogeneidade, salientando-se supostos sentimentos que seriam compartilhados por todo um grupo. O fato é que se houve uma associação entre certas manifestações culturais (notadamente as ditas populares, nativas, folclóricas) e a identidade nacional e continental, também houve uma outra, a associação entre certas culturas do “povo” e algumas identidades supostamente “étnicas” a exemplo dos haussá-fulani, dos igbos e dos iorubas, povos presentes no território nigeriano. E se se admite que a idéia de Nigéria e a noção de África acabam obliterando um conjunto múltiplo e vasto de sujeitos e experiências sociais, o mesmo se pode dizer do povo ou do grupo étnico/povo em particular. Assim, argumento que as questões acerca das “identidades” aqui levantadas precisam ser posicionadas tanto horizontal (iorubas - haussás, iorubas-igbos) quanto verticalmente (iorubas -Nigéria, iorubas-África, Nigéria-África) no contexto das relações entre cultura, identidade, povo e “raça” pensadas aqui como local e translocalmente determinadas. São muitas máscaras e mascaradas no jogo identitário, um campo denso e tenso que se pode investigar tomando como lugar de análise a Nigéria e seus egunguns e alarinjos reinventados.

Um dos desafios da produção cultural nigeriana do século XX, particularmente do teatro e da dramaturgia, seria conciliar “elementos tradicionais” iorubas (como a adivinhação de Ifa) com elementos ditos modernos (DOSUNMU, 2005). A relação entre modernidade e essas práticas teatrais é uma questão frequentemente evocada pelos que discutem acerca das óperas folclóricas e a dramaturgia mais recente. O que ocorre efetivamente é que a ópera ou o teatro itinerante é altamente adaptável. Ele pode utilizar música, dança e mitologias ditas tradicionais, mas também pode incorporar os últimos estilos musicais e artísticos. Normalmente há acompanhamento musical constante e, apesar das músicas serem ensaiadas, o diálogo é frequentemente improvisado. Este “teatro total” seria a forma teatral mais popular na Nigéria contemporânea, sendo produzido com êxito para a televisão e em filmes. Nesse contexto, destacam-se as peças em inglês, que também têm tido um papel importante na formação do teatro contemporâneo nigeriano. Igrejas e escolas do governo tinham programas de teatro para seus alunos, que encenavam peças de Shakespeare, Molière e outros dramaturgos ocidentais clássicos. Depois da Segunda Guerra Mundial, a BBC de Londres, Inglaterra, começou a veicular programas na Nigéria e seus dramas de rádio se tornaram

muito populares. A dramaturgia em inglês, que começou a florescer nos anos 1960, liderada por Wole Soyinka, mostraria influências nítidas destas duas tradições, refletindo as tensões entre as tradições nativa e colonial (YOUNG GENIUS, 2005).

De fato, o múltiplo conjunto da produção dramática e teatral nigeriana deve ser analisado relacionando-o ao contexto social e histórico em que seus elementos foram produzidos, percebendo-o não como determinado, mas como elemento constituinte desse contexto. Assim, essa produção pode ser entendida como uma ocasião privilegiada para se notar aspectos da história nigeriana do século XX, particularmente aqueles referentes à produção de identidades e culturas. Longe de aceitar o teatro de Oyo, o *alarinjo*, o *egungun*, as mascaradas, como manifestações culturais que poderiam revelar uma autêntica cultura, um repertório cultural característico e definidor de um dado povo, é necessário seguir um caminho contrário, e pensar essas práticas teatrais como espaço de conflito, dissenso e ambigüidade.

Efetivamente, este é um processo que se relaciona a uma série de outras questões, como as discussões sobre “raça” e cultura que permearam o processo de definição do continente e da “nação” Nigéria durante o século XX. Neste caso, um movimento fulcral é o pan-africanismo, para o qual a ideologia racial é fundamental; a idéia do “negro”, de uma “raça africana” é um elemento inevitável desse discurso (APPIAH, 1997).

Nota-se que nas práticas efetivas locais se utilizavam símbolos globais no processo de resgate de elementos de uma certa África, cuja recriação ao longo do século XX foi um processo marcado por um trânsito de objetos materiais e idéias entre diferentes povos e continentes. De algum modo, os processos de construção de identidades étnicas e raciais globais influenciaram o desenvolvimento e, mais precisamente, as opções por este ou aquele repertório cultural do passado, dos diferentes agentes sociais envolvidos com a produção cultural teatral nigeriana. O processo de etnogênese do ioruba – como analisado por Peel (1989), em particular, parece estar no cerne desses fenômenos.

Se a Nigéria é um lócus de “Espetáculo da Cultura” e de múltiplas performances identitárias (APTER, 2005), e se a cultura pode se constituir como um lastro para pensar as relações sociais, políticas e econômicas (THOMPSON, 1981; 1998; 2001), pode-se afirmar que o universo das práticas teatrais constitui um espaço desde o qual se podem reescrever aspectos da história nigeriana. A historiografia que trata das lutas de independência na África do século XX evidencia que na Nigéria, assim como em Gana, Gâmbia e Serra Leoa, territórios da África ocidental sob dominação inglesa, seriam ausentes surtos revolucionários e comuns um conjunto de reformas políticas, nas quais os governos europeus, ao menos em

parte, conduziram tal processo. Isso não implica que não tenham existido mobilizações sociais nessas regiões independentes entre final dos anos 1950 e meados da década seguinte, a exemplo das Ligas da Juventude, dos sindicatos, dos partidos políticos, e dos movimentos rurais, interterritoriais e nacionais (HERNANDEZ, 1999). Se não houve, na Nigéria, conturbações políticas mais tensas como em outras regiões de África, é importante salientar que, nesse mesmo período, há uma intensificação do movimento cultural, particularmente aquele da dramaturgia, quando são fundados diversos grupos teatrais, notadamente *The 1960 Masks*. As práticas culturais não constituem necessariamente um lugar de canalização e de distensão de uma possível violência, ao contrário, penso que elas podem ser interpretadas exatamente como meios através dos quais estas tensões e lutas podem se manifestar. Parece haver relações profundas entre esses grupos teatrais nigerianos e seus projetos políticos e outras formas de enfrentamento existentes em outros lugares e nesse mesmo momento, a exemplo das guerrilhas.

A Nigéria foi e ainda é um mosaico de diversidades etnohistóricas, culturais e religiosas que configura um território multinacional (HERNANDEZ, 1999). De fato, na África subsaariana, em quase todos os lugares os novos Estados reuniram povos muitas vezes radicalmente diversos lingüística, religiosa e politicamente (APPIAH, 1997, p. 226). Na Nigéria, entre as diversidades regionais e culturais destacam-se os povos ibo, ioruba e haussá-fulani, bem como Lagos, cidade de “retornados”, particularmente brasileiros. A diversidade cultural da Nigéria levou a diversos conflitos, entre os quais, a guerra separatista de Biafra, em 1967. Ao Norte, ficava o sultanato da Nigéria, estrutura pré-colonial de domínio dos haussás, na sua maioria muçulmanos, integrantes de grande parte da elite militar. A sudeste ficavam os ibos, predominantemente cristianizados, o que não implicava o abandono da religião tradicional baseada no culto dos ancestrais; e a sudoeste localizava-se a região dos iorubas, povo com influências islâmicas que contava com uma coesão secular e muitas realizações históricas. É comum se afirmar que a Nigéria não constitui realmente uma nação. Certamente, as identidades de seus povos eram e são variadas, compostas por escalas de valores e visões de mundo diferentes. Muitas vezes, o colonizador atuou no sentido de abafar as diversidades que, aparentemente adormecidas, ressurgiram na pós-independência. Antecedendo a independência nigeriana, as tentativas, propostas e desejos dos iorubas de terem um Estado Ioruba no interior do Estado Federal da Nigéria. Os ibos responderam elegendo um presidente do Estado Ibo. Povos do norte e do sul dividiam-se. A Nigéria só conseguiu unificar o seu antigo território, reincorporando a região separatista, graças ao apoio da

Inglaterra e da URSS, países diretamente interessados na recuperação do mais importante centro industrial petrolífero africano (HERNANDEZ, 1999, p. 199-203).

Enfim, músicas, textos e apetrechos constituem-se como símbolos através dos quais uma dada pertença cultural pode se manifestar. Máscaras, danças e imagens de diversos grupos étnicos envolveram-se no processo por meio do qual se forjou uma nova cultura nacional na Nigéria (APTER, 2005). Mas, não menos importante é a dimensão da organização social dos grupos que possibilita condições mais práticas de consolidação da identidade pretendida. De fato, o estudo das relações fundamentadas em experiências de identidades coletivas (como identidades étnicas, identidades regionais, identidades nacionais) deve considerar tanto os processos de organização social como os processos de criação e de interpretação do imaginário social, ou seja, o sistema poético dos agrupamentos humanos (LAPIERRE, 1998).

Referências

- ADEDEJI, Joel. *The Alarinjo Theater: The Study of Yoruba Theatrical Art from its Earliest Beginnings to the Present Time*. 1969. Dissertation (PhD) – University of Ibadan, 1969.
- ADEOGUN, Adebowale Oluranti. *Music education in Nigeria, 1842-2001: policy and content evaluation, towards a new dispensation*. 2006. Dissertation (Doctor of Music) – Department of Music, Faculty of Humanities, University of Pretoria, South Africa, 2006.
- ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Uma mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- _____. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Ática, 1991.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- APTER, Andrew. *The pan-african nation. Oil and the Spetacle of Culture in Nigeria*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2005.
- BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BOËTSCH, G.; SAVARESE, E. Le corps de l'Africaine. *Cahiers d'Études Africaines*, 153, XXXIX, 1999.
- DOSUNMU, Oyebade Ajibola. *The appropriation of traditional musical practices in modern yoruba drama: a case study of Wole Soyianka's Death and the King's Horseman*. 2005. 112 f. Thesis (Master of Arts in Music) – Faculty of Arts and Sciences, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2005.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HERNANDEZ, Leila M. G. Leite. Movimentos de resistência na África. *Revista de História*, São Paulo, v. 141, p. 141-150, 1999.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOKS, Bell. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.

IZEVBAYE, Dan. Death and the King's Horseman: English Translation of a Play in Yoruba. *Research in African Literatures*, p. 154-170, 1997.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru: EDUSC, 2002.

LAPIERRE, Jean-William. Prefácio. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

MBEMBE, A. As formas africanas de Auto-Inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, ano 23, n. 1, 2001.

MUDIMBE, Valentin Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

_____. *The Idea of Africa*. London: British Library Cataloguing in Publication Data, 1994.

OMOJOLA, Bode. *Nigerian Art Music*. Ibadan: Ifra, 1995.

PEEL, John David Yeadon. The cultural work of Yoruba ethnogenesis. *ASA Monographs 27*, Londres: Routledge, 1989.

REIS, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANSONE, Livio. *Identidades étnicas, circulação das idéias e globalização*. A construção transatlântica das noções de etnia, raça e anti-racismo. Disciplina lecionada no semestre letivo 2006.1 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Universidade Federal da Bahia.

_____. Da África ao afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 27, 2002.

SOYINKA, Wole. As artes na África durante a dominação colonial. In: BOAHEN, Adu A. (Coord.). *História geral da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1985. v. 7.

THOMPSON, E. P. *A miséria da teoria: ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Folclore, antropologia e História social. In.: NEGRO, Antonio Luigi; SILVA, Sergio. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

THORNTON, John. K. *A África e os africanos no mundo Atlântico*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

YOUNG GENIUS. *The Lion and the Jewel*. 2005. Disponível em: <<http://www.younggenius.org>>. Acesso em: 27. jul. 2008.

YOUNG, Robert. J. *Desejo colonial*. Hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2002.