

> O QUE FOI CONSIDERADO, NA DÉCADA DE 1950, UMA MÚSICA “GANESA”?

YURI PINTO FERREIRA
> Universidade de Brasília

RESUMO >

O presente artigo tem por objetivo explicitar os principais elementos constituintes de um artefato da cultura popular, o estilo musical *highlife*, que surgiu no início da década de 1900 na Costa do Ouro e que, na década de 1950, fora vinculado por atores políticos ao esforço anticolonial. As práticas associadas a tal estilo musical, provenientes de vários lugares do globo, foram tomados ideologicamente enquanto os signos *par excellence* de uma distintividade “africana” e “ganesa”. Neste trabalho pretendo explicitar o processo de africanização das práticas associadas a tal estilo musical. Para tanto, será elaborado um mapeamento acerca das teorias sobre cultura popular e, posteriormente, elencarei dados bibliográficos relativos ao contexto histórico analisado.

PALAVRAS-CHAVE >

Cultura Popular; Música; Nacionalismo.

> O QUE FOI CONSIDERADO, NA DÉCADA DE 1950, UMA MÚSICA “GANESA”?

YURI PINTO FERREIRA

> yuripinto2@gmail.com

Doutorando em Antropologia Social
Universidade de Brasília

1 Introdução

Este artigo¹ tem por objetivo responder à pergunta do que foi considerado, na década de 1950, uma música “ganesa”. Para dar conta de tal questionamento, levarei em consideração alguns elementos que fizeram parte da esfera da cultura popular no contexto de oposição política ao império colonial britânico nos anos que sucederam a eclosão da Segunda Guerra, bem como os elementos ideológicos que vincularam o estilo musical *highlife* e suas práticas associadas a símbolos de uma distintividade “africana” e “ganesa”.

Assim, as unidades de análise deste artigo serão as apresentações e trajetórias de bandas e grupos teatrais bem como os discursos e obras dos nacionalistas que explicitaram a função que as artes e a cultura teriam na formação da nova nação. A ambição deste artigo é demonstrar como funcionou o constructo ideológico que repercutiu nas práticas da cultura popular no sentido de criarem um sentimento de pertencimento à nação e, assim, possibilitar a emancipação política da Costa do Ouro para o país independente Gana no ano de 1957. Como consequência da abordagem que este trabalho optou por seguir, a saber, da clara convergência entre as esferas da cultura popular com a formação das nações e a dos nacionalismos, cabe a realização nesta seção introdutória uma exploração acerca do estado da arte das teorias antropológicas que buscaram com-

¹ Este artigo é fruto parcial de minha dissertação de mestrado intitulada “Quais foram, na década de 1950, os elementos constituintes de uma música ‘ganesa’?” apresentada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade de Brasília no ano de 2020. Todos os dados elencados neste trabalho são provenientes de pesquisas já realizadas. Assim sendo, para tornar o texto mais fluído possível optei por ser econômico nas citações e, nos momentos mais críticos, mencionei os seus respectivos autores.

preender a esfera da cultura popular. Em um momento posterior, no segundo tópico deste artigo, darei conta dos principais elementos musicais que marcaram o surgimento do estilo musical híbrido *highlife* e seus principais lugares de exibição que foram os clubes sociais e, posteriormente, os clubes noturnos.

O caso com o qual este trabalho lida, a saber, a emergência de um gênero musical híbrido, o *highlife*, e suas práticas associadas que, posteriormente, foram transformados em um estilo “africano” e, por extensão, “tradicional” e “autêntico” converge em grande medida com a teoria de Hannerz (1987) referente à crioulização dos artefatos culturais. As formulações de Hannerz acerca da cultura popular iniciaram-se, justamente, no momento em que o referido autor verificou a existência com os modos de vida e pensamento que emergem na confluência das culturas “autóctones” e “exógenas”. Ainda, muitos dos aspectos dessa confluência que apresenta um alto grau de articulação com o tráfego internacional de significados.

A Nigéria, indica Hannerz, configura-se como um claro exemplo no qual uma rica gama de diferentes produções culturais como estilos musicais entre eles o *afro-beat* e o próprio *highlife*, produções literárias, estilos de se vestir, comer e beber, que se encontram em íntima relação e articulação com as formas culturais provenientes do “ocidente” as quais são incorporadas ao cotidiano dos indivíduos. Assim, as estruturas sociais combinam variados elementos tanto das culturas locais quanto do fluxo internacional da cultura, o que leva a produção de novas sínteses. Hannerz (1987) propõe a perspectiva segundo a qual o compartilhamento cultural proporciona uma complexificação das culturas enquanto sistemas de significados e não como uma mera replicação de uniformidades. Ora, a análise que Hannerz propõe para os artefatos culturais em seu modelo teórico se adequa em grande medida ao contexto histórico do surgimento do estilo musical *highlife* e suas práticas associadas, uma vez que eles condensam uma grande gama de artefatos culturais de variados lugares do globo.

Ainda, Hannerz (1987) pontua que o sistema de tráfego de significados alcança mesmo os vilarejos mais remotos, tal compreensão dificulta encarar as pequenas cidades ou vilarejos enquanto repositórios de uma “tradição”, fato que ilustra isso é a utilização dos óculos e *t-shirts* pelos jovens da Nigéria no contexto de sua pesquisa. Assim, tais indivíduos também são consumidores pioneiros de produtos que fazem parte de outros aparatos culturais oriundos da cultura popular. Hannerz pontua que os elementos presentes tanto na música quanto na imprensa, na moda possuem intensas qualidades reflexivas, sejam para os consumidores e consumidores. Neste ponto, Hannerz desfaz a dicotomia que opõe os campos do *saber* e do *fazer*. Não somente essa

dicotomia se apresenta quando o foco analítico diz respeito à cultura popular, como também -frequentemente tal dimensão da vida social é abordada pelas Ciências Sociais a partir de perspectivas binárias. A primeira postula uma visão exclusivamente crítica dos artefatos da cultura popular uma vez que, caracteriza suas produções – filmes blockbusters, shows televisivos e literatura popular – como extremamente repetitivas e não proporcionariam a reflexão por parte de seus consumidores. Adorno (1980), por exemplo, afirmava que a cultura de massas era mecanicamente (re) – produzida e controlada por um Estado e por uma indústria que fariam uma espécie de lavagem cerebral nos indivíduos passivos. A segunda perspectiva, adota uma visão da cultura popular como unicamente positiva, isto é, a cultura popular é que torna os artefatos culturais mais acessíveis para todos os estratos sociais por remover a exclusividade que caracteriza a “alta cultura”. De acordo com os intelectuais que adotam essa perspectiva, a cultura popular é a forma mais libertária de cultura. Desta maneira, ela possui a potencialidade de efetivar uma mudança revolucionária.

A emergência de um estilo musical crioulo, como ocorreu no caso de Gana, não oferece rentabilidade teórica caso analisado à luz de perspectivas dicotomizantes como as enumeradas no parágrafo anterior. De outro modo, ele se torna muito mais frutífero se analisado a partir da perspectiva segundo a qual as produções da cultura popular ocupam um espaço intersticial entre essas caracterizações (HANNERZ, 1987). Ainda é necessário pontuar outra perspectiva sobre cultura popular em que este trabalho se inspira. Trajano Filho (2018), ao esclarecer e ao se opor às correntes dicotomizantes que lidam com a cultura popular, propõe a abordagem segundo a qual essa é uma dimensão da vida social na qual a contradição, o paradoxo e as ambivalências não são tomadas como exceção, anormalidades que precisam de resoluções, mas como seus elementos constitutivos. Assim, o campo da cultura popular é caracterizado como uma área rebelde da cultura em que ela culpa a si mesma, esforçando-se contra si através de incriminações intermináveis sobre a sua verdade e sobre sua alegada natureza não-imitativa. Essa é uma dimensão onde a cultura culpa a si mesma por manobras enganosas que escondem sua suposta perda de autenticidade. (TRAJANO FILHO, 2018, p. 337).

Finalmente, cabe salientar o fato de que a emergência do gênero musical crioulo, o *highlife*, e suas práticas associadas, se mostram congruentes com os modelos teóricos propostos por Hannerz (1987), Barber (1997), Arantes (2017) e Trajano Filho (2018) por esses autores mostrarem, de diferentes maneiras, que a cultura popular não pode ser enquadrada em polos de oposição. Sejam eles entre o “moderno” e o “tradicional”, entre a “elite” e o “povo”, entre a “alta” cultura e a cultura “de massas”, entre a total alienação e a total libertação.

2 O surgimento das matrizes musicais do *highlife*

Para a compreensão das consequências da africanização do estilo musical *highlife* cabe em um primeiro momento, realizar a exploração a constituição do *highlife* como um estilo musical híbrido, isto é, surgido da síntese – elaborada através do desenrolar histórico – de elementos heterogêneos tomados de empréstimos das sociedades europeias, caribenhas e africanas.

Os primeiros anos da presença britânica no território que viria se tornar domínio exclusivo político deste império, a partir de 1821, foram marcados por demonstrações de poder através da música. O principal braço da presença britânica na Costa do Ouro era o exército, que se utilizava das músicas para anunciar presença, intimidar oponentes e “pacificar” vilarejos. No contexto do início do século XIX as bandas de metais e flauta foram largamente empregadas por africanos da costa recrutados pelo exército. Collins (2016) explicita as três principais matrizes cuja síntese realizada na década de 1920 viria a ser conhecida como *highlife*. As bandas de metais e pífanos constituídas em cidades como *Freetown*, *Cape Coast*, *Lagos* e *Calabar*, associadas ao exército britânico, constituíram-se como uma das primeiras matrizes que vieram a formar o *highlife*. No que se refere à Costa do Ouro as bandas de metais e pífanos datam, pelo menos, de 1830, ano da fundação das *Native Orchestras* que tocavam marchas militares ocidentais e polcas. Já no ano de 1873, essa forma musical fora influenciada substancialmente pela inserção de elementos musicais por parte de caribenhos que foram levados à Costa do Ouro para lutarem ao lado dos britânicos – que acreditavam que os primeiros seriam mais resistentes à malária – nas guerras contra os axantis que, por sua vez, culminaram com a expansão territorial da colônia. Jovens músicos da etnia Fante, cujo aprendizado musical era resultante do recrutamento do exército britânico, passaram a incorporar os estilos de tocar dos caribenhos. O estilo de se tocar os instrumentos de metais e pífanos associados às características caribenhas ficou conhecido como o proto-*highlife adaha*.

A incorporação dos instrumentos de metais e pífanos aos estilos caribenhos gerou preocupação entre os administradores coloniais daquela época que tentaram, sem sucesso, regular² esse espaço da vida social. Em 1888, por exemplo, o reverendo Dennis Kemp descreveu as músicas produzidas pelos jovens como “atormentadoras”. Já em 1908, o Comissário do Distrito de Cape Coast, A. Foulk, proibiu a exibição de cinco bandas de metais por tocarem músicas e danças, uma delas conhecidas como *osibisaaba* foram caracterizadas por ele como “obscenas”. Apesar da tentativa de controle as exibi-

² Ver Collins (2006) para uma discussão aprofundada sobre o histórico de censuras em relação aos produtos musicais em Gana.

ções musicais foram ganhando cada vez mais adeptos tanto nas áreas costeiras como nas regiões interioranas. A disseminação do estilo *adaha* pelo interior levou ao surgimento de uma variante que fora denominada de *konkoma*, a diferença entre elas era baseada nos instrumentos utilizados pois, esta última era executada a partir de instrumentos locais como a percussão *pati* e não dos caros instrumentos de metais importados. A incorporação dos elementos provenientes do exército não ficou restrita à dimensão dos instrumentos utilizados, uma ampla gama de vestimentas de inspiração militar também era utilizada nas exibições musicais. Ainda, no que se refere à associação entre forças militares e a dimensão musical cabe menção ao fato de que com a eclosão da Segunda Guerra os militares britânicos buscaram recrutar os africanos por causa de seu estilo de tocar. Apesar de ter ocorrido, durante a década de 1950, a diminuição das exibições relacionadas ao *konkoma*, variações desse estilo se encontram presentes entre as práticas atuais de estilos *akyewa* e *asaadua* de influência Akan.

O *native blues* e o *palm wine* foi a segunda matriz de onde se formou o *highlife*. Collins (2016) sinaliza que esses termos são utilizados como aglutinadores de outros estilos musicais marcados pela mistura de instrumentos de percussão local como *rasps*, pandeiretas e caixas de madeira percussivas com os instrumentos introduzidos pelos marinheiros Kru tais como acordeão, concertina, flautim, bandolim, banjo e violão. Os marinheiros Kru, vindos majoritariamente da Libéria, constituíram-se como o principal grupo que introduziu o estilo de se tocar o *palm wine* na música *highlife*. Ainda, eles eram conhecidos por estarem presentes nos principais portos da costa ocidental do continente. Por conhecerem tão bem os mares da região foram um dos primeiros grupos a serem recrutados pelos britânicos para guiar os navios já no final do século XVIII. O auxílio marítimo dos Kru dado aos britânicos nos mares permitiu que eles tivessem um acesso facilitado aos instrumentos citados anteriormente.

Uma das principais técnicas musicais inseridas pelos Kru foi a *two finger*, derivada da maneira pela qual se realizava a oposição de se tocar os violões com os dois dedos. Os Kru, estiveram em contato permanente com outros marinheiros e estivadores, principalmente nos bares portuários, frequentados por trabalhadores braçais que viam naquele lugar a oportunidade de descansar e confraternizar com os colegas. Os marinheiros e estivadores também se constituíram como um dos grupos que juntaram a técnica *two-finger* com estilos Fante, tais como: *kununku*, *akrodo*, *densim* e *osibi*. A fusão desses estilos resultou, por volta do ano de 1900, na síntese que fora chamada de *osibisaaba*, a qual era exibida a partir da utilização de estilos de violão fantes associados à utilização de claves e de bateria *adakam* que, juntos, construíram os ritmos de 4/4 e 6/8 de tempo.

A terceira matriz musical do *highlife* era a *balroom dance*, composta de gravações de *ragtime*, *negro spirituals* e *balroom music*. Essa matriz emergiu por volta de 1900 no contexto da realização dos bailes promovidos pelas elites africanas locais que contratavam as orquestras de salão para tocarem em seus eventos noturnos. As primeiras orquestras fundadas foram, respectivamente, a *Excelsior Orchestra* em 1914, e a *Jazz Kings* em 1916. As músicas tocadas pelas orquestras provinham de gravações de tango, rumba, foxtrottes, valsas e *quiksteps* (COLLINS, 2016). É no contexto das danças de salão, realizadas nas festas promovidas nos clubes sociais e de literatura que o termo *highlife* surgiu. Collins (2016), em entrevista realizada com Yebuah Mensah, registra que até pelo menos finais da década de 1920 a entrada nesses ambientes era altamente restritiva. Assim, as pessoas que compunham os segmentos mais pobres da população se reuniam na frente de tais clubes para admirarem as pessoas afluentes, da alta sociedade (*high-life*), ou seja, as pessoas que tinham dinheiro e uma extravagante vida social, conhecidas também pelo estrito código de etiqueta e vestimenta.

3 A emergência dos clubes noturnos na década de 1950 na Costa do Ouro.

Além dos impactos que a Grande Depressão provocou nos clubes sociais e de literatura, cabe ressaltar as modificações que a Segunda Guerra provocou na cena musical da Costa do Ouro. Com a eclosão do conflito armado, a região oeste do continente africano se tornou o principal entreposto para as Tropas Aliadas a partir de 1942. A presença dos militares estrangeiros, principalmente britânicos e americanos, e dos equipamentos de guerra levaram a um aprimoramento da infraestrutura da colônia que, a partir desse momento histórico, começou a contar com um maior número de ferrovias, estradas, portos e há um incremento nos equipamentos de telecomunicações. O estabelecimento da radiodifusão se deu a partir de 1939 patrocinado pelo *Gold Coast Information Department*, possibilitando aos residentes um maior acesso a informações tanto de dentro da própria colônia como de outros lugares do mundo.

No início da década de 1950, Accra se tornou a casa para inúmeras bandas que misturavam o *highlife*, *calypsos* e *jazz*. Ainda, a cidade contava com inúmeras bandas, tais como: *Black Beats*, *Red Spots*, *Joe Kelly's Band*, *Rhythm Accses*, *Stargazers*, *Hot Shots*, *Hanava Delta Dandies* e a *Springbook Dance Band*. A cena musical do pós-guerra também é marcada pela revitalização da Decca e de outras importantes companhias de gravações musicais que permitiram a gravação das bandas supracitadas em discos

de 45 R.P.M. Esses fatores combinados a existência de pequenos conjuntos musicais, a efervescência que marcava os clubes noturnos que forneciam entretenimento pago e a expansão da produção de gravações, transformaram a cena musical anteriormente promovida e prestigiada de modo quase exclusivo por homens da classe média.

Esse último segmento da população ficou bastante incomodado com a perda do monopólio da cena musical na Costa do Ouro para um segmento da população menos abastada. Dessa maneira, eles lamentavam que a música que outrora fora “civilizada” e “respeitável” estava então ficando fora de controle. Utilizando os mesmos jornais que faziam a publicidade das danças de salão, esse setor mobilizou a imprensa para propagar a imagem dos clubes noturnos como lugares de vícios e de problemas sociais. Ainda nesse contexto, é instigante o fato de que esse segmento da população insistiu em retórica muito similar à dos missionários e administradores que, em décadas anteriores, associaram os espaços da cultura popular ao desvio sexual e à prostituição³. Representantes desse grupo apresentaram ainda nos anos da Segunda Guerra, inúmeras reclamações e petições aos administradores coloniais. Uma das medidas tomadas pelos britânicos, na década de 1940, foi a promulgação de leis que visavam perseguir e remover as mulheres consideradas “imorais” das principais cidades.

Em certos momentos, os homens de classe média recorreram aos administradores coloniais para resolver algumas de suas demandas. Porém, eles não se sentiam confortáveis com a dependência com relação aos europeus. Os anos que precederam a Segunda Guerra já são marcados pelo início do questionamento da autoridade colonial. Pouco depois, em 1947, um grupo de homens de negócios e advogados sob a liderança de J. B. Danquah, R. S. Blay e George Grant formaram a agremiação política *United Gold Coast Convention* (U.G.C.C.). As principais demandas deste partido eram a de que os homens educados fossem completamente incorporados à administração colonial bem como a instauração gradual do autogoverno. Fatores como o retorno dos militares que lutaram na Segunda Guerra, as dificuldades econômicas enfrentadas pela Costa do Ouro, e uma praga que acometeu as plantações de cacau, ampliaram o sentimento de descontentamento com o governo colonial. Os anos de 1947 e 1948 foram marcados por uma onda de greves, boicotes e protestos que serviram como elementos catalizadores de um sentimento de insatisfação com os britânicos.

Os clubes noturnos foram instituições responsáveis por fazer reunir segmentos heterogêneos da população. As bandas atraíam público de diversas etnias e para alcan-

³ Sobre o caráter imitativo de certas partes do mundo colonial ver Bhabba (1997).

çar essa clientela era necessário que seus repertórios se adaptassem às diversas comunidades de falantes. Assim, além do inglês era comum as letras em *hausa*, *twi*, *ga*, *fante* e em *ewe*. Apesar de conseguir reunir um público mais plural do que os clubes sociais e de literatura, os clubes noturnos ainda mantinham restrições relacionadas aos marcadores de idade, de gênero e financeiro. Apenas maiores de 18 anos podiam entrar em tais clubes mediante o pagamento de ingressos. No que diz respeito às mulheres, estas só poderiam entrar acompanhadas de um homem e, com menos frequência, de grandes grupos de amigos. No que se refere à dimensão financeira, os preços dos ingressos individuais variavam entre dois e cinco shillings e entre 4 e 8 shillings para os casais. As taxas para admissão eram bem pequenas se comparadas aos rendimentos que os indivíduos tinham naquela ocasião.

Antes de dar prosseguimento aos outros elementos que marcaram esse período se torna necessário realizar uma reflexão sobre os dados até aqui elencados, os quais guardam relação com os dados tratados na sessão anterior. No tópico precedente, apresentei as principais características que perfizeram a cena musical na Costa do Ouro na *golden age* dos clubes sociais e de literatura responsáveis pela promoção dos bailes que eram embalados pelas grandes orquestras. No contexto de tais bailes, o público era majoritariamente composto por homens provenientes de setores médios da população citadina. Eles possuíam empregos bem remunerados, fosse através da venda de mão de obra para as empresas comerciais estrangeiras ou por meio da inserção como burocratas na administração colonial.

Em um momento posterior, sobretudo na década de 1940, um outro segmento menos abastado e pertencente a uma geração diferente da anterior, começa a frequentar outros ambientes, os clubes noturnos, e a se apropriar de outros signos do ocidente como as músicas *rock'n'roll*, as danças associadas a tal estilo que eram mais rápidas e permitiam movimentos corporais mais elaborados assim como toda uma gama de vestimenta como *t-shirts*, jardineiras e sapatos brancos. Dessa forma, as diferentes estéticas empregadas por esta última geração perturbaram as noções de respeitabilidade e decência empregada pela geração anterior.

4 A indigenização dos artefatos culturais associados ao *highlife*

Na sessão anterior argumentei que a chegada do *rock'n'roll* na Costa do Ouro e a utilização das práticas a ele associadas geraram uma série de críticas por parte das ca-

madras médias da sociedade, que anteriormente havia patrocinado os clubes sociais e de literatura. As práticas associadas a tal produção cultural também geraram descontentamento em outros grupos sociais. Correspondências oficiais trocadas entre os membros do C.P.P., mostram que os clubes noturnos eram vistos como lugares da imoralidade sexual e da realização de um consumo exacerbado do álcool. Tamanha era a preocupação de tais indivíduos que se fundou o *Department of Social Welfare and Community* com o objetivo de “educar” as pessoas. Uma das primeiras iniciativas desse órgão estava voltada para contrabalancear essas práticas “inadequadas” da cultura popular. Para isto foram fundados centros comunitários que promoviam o ensino de músicas e danças, sobretudo as associadas aos antigos bailes de salão, e que também possibilitavam aos jovens aprender algum instrumento musical. No entanto, comenta Plageman (2013, p. 171), tentativas como essas tiveram pouco ou nenhum impacto na cena cultural das principais cidades.

Antes de mencionar as principais características desse processo é necessário mencionar o fato de que o C. P. P. surgiu como uma dissidência de outra agremiação, a U.G.C.C., fundada em 1947 por J. B. Danquah. Esta última agremiação, de acordo com Plageman (2013), estava muito mais associada às demandas de setores específicos da população, que queriam ser inseridas na administração colonial, do que ao atendimento às demandas mais difusas contra a administração britânica.

Com o propósito de se tornar um partido popular entre os jovens, parcela populacional que havia fundado a associação *Asante Youth Association*, os líderes do U. G.C.C. convidaram o jovem ativista anticolonial Kwame Nkrumah para ser o secretário-geral do partido. No entanto, após divergências com a vanguarda da agremiação de que fazia parte, Nkrumah decide em 1949 fundar o C.P.P. O ano de 1950 foi marcado por uma radical transformação do C.P.P. De um pequeno partido político, essa agremiação conseguiu fazer emergir um movimento inclusivo de camadas mais amplas da sociedade fazendo o mesmo para que trabalhadores entrassem em greve. O jornal ligado ao partido *Accra Evening News*, convocava e dava publicidade aos comícios que reuniam trabalhadores e estudantes em prol de sua causa ideológica.

Durante o ano de 1951, o C.P.P. participou das eleições para a Assembleia Geral, conquistando uma de cada cinco cadeiras. O sucesso do C.P.P. ficou evidente nas eleições de 1954 quando conquistou a maioria do parlamento, totalizando 74 das 104 cadeiras legislativas. Como consequência, Nkrumah se tornou o primeiro ministro e, três anos depois, anunciou a independência da Grã-Bretanha. Elemento importante a se considerar nesse processo foi de que o pronunciamento da independência do país

veio acompanhado da afirmativa segundo a qual o *highlife* era a música “nacional” ganesa (PLAGEMAN, 2013, p. 147).

Tal declaração, na perspectiva de Plageman (2013, p. 146), evidencia que os artefatos culturais, mais precisamente as práticas associadas ao *highlife*, foram politizados, isto é, passaram a ser significantes na luta política. O sucesso do C.P.P. se deveu ao fato dessa agremiação conseguir associar seus projetos políticos a uma vasta gama de artefatos culturais que evocavam um senso de uma distinta consciência histórica, tendo, ao mesmo tempo, um apelo que transcendia as fronteiras étnicas, geracionais e geográficas. Ao inserir *highlife* em seus comícios os líderes do C.P.P. viram nele um elemento perfeito para catalisar o sentimento de oposição ao governo britânico. Nesse sentido, a dança, enquanto uma prática associada ao *highlife*, também se tornou uma ferramenta que efetivou a disseminação da ideologia do C.P.P. Como um meio de diversão e comunicação, a dança permitiu a interação entre seus praticantes e a promoção de uma experiência compartilhada. Nas áreas rurais, o C.P.P. passou a empregar as bandas de metais para que seus apoiadores e as demais pessoas pudessem dançar ao som “das músicas da libertação”. O entusiasmo dos líderes do C.P.P. era tanto que Plageman (2013, p. 157) registra a frase segundo a qual Nkrumah teria dito a certos dançarinos que ao realizar aqueles movimentos, estariam eles, “dançando pela independência”, vinculando claramente assim a forma artística a uma dimensão ideológica.

A proposta do C.P.P. de angariar pessoas para a sua causa política também ganhou ressonância entre alguns músicos, muitos dos quais auxiliaram na capilarização das demandas do partido para setores mais amplos da população. Plageman (2013, p. 158) nota que E. K. Nyame chegou a compor mais de 40 músicas em apoio ao partido. Um exemplo de tal esforço foi a composição e gravação da música *Ghanaman*. Pesquisador que também verifica esse estado de coisas é Collins (1976) ao indicar que o Axim Trio escreveu a música *Nkrumah Will Never Die* bem como a *Honorable man and hero Kwame Nkrumah* em comemoração à libertação de Nkrumah, que tinha sido preso em 1948 pela administração colonial. Collins (2009) é ainda mais enfático ao afirmar que o *highlife* operou como o *zeitgeist* da nação. O apoio da agremiação C.P.P. às bandas *highlife* também podia ser visto nas viagens que os artistas faziam dentro e fora do continente africano para representar o país em festivais musicais ou até mesmo em comitivas oficiais nos anos que precederam à independência, por exemplo, em 1953 por ocasião da visita conjunta do nacionalista Nkrumah e do músico E. K. Nyame ao presidente da Libéria.

No entanto, essa vinculação incondicional dos artistas à dimensão mais política em torno do C.P.P. deve ser relativizada pela existência de dois elementos. Embora houvesse o apoio dos músicos à causa nacionalista não é possível dizer que eles lidaram de forma acrítica com os políticos institucionais. Primeiro, em suas composições teciam críticas veladas à situação em que se encontravam as pessoas mais pobres da sociedade. Criticavam, por exemplo, problemas relacionados à estratificação social. Em segundo lugar, suas práticas sugeriam uma maior abertura aos elementos exógenos se comparadas aos projetos políticos do C.P.P.

Qual seria a base ideológica que conferiu sustentação ao posicionamento do C.P.P. de um maior fechamento à influência estrangeira e uma busca pela indigenização das práticas artísticas? Por ora cabe pontuar que a literatura que associa a esfera da cultura popular ao nacionalismo (COLLINS, 1976, 1996, 2010, 2016; PLAGEMAN 2013; VAN DER GEEST & ASANTE-DARKO, 1982) é consensual ao identificar que o conceito operacionalizado pelos líderes políticos ganenses é o da personalidade africana (*African personality*).

Poe (2004) salienta o fato de que tal noção fora primeiramente utilizada por Edward Blyden (1883) sendo posteriormente popularizada por Marcus Garvey (1983). Na perspectiva de Nkrumah, ela reflete uma persona coletiva que traria orgulho aos ganeses, que ajudaria os indivíduos a transcenderem as barreiras impostas pelo governo colonial. Assim, para esse pensador, a melhor maneira dos ganeses rejeitarem o recente passado colonial de subjugação seria através da criação coletiva de uma nação e pelo retorno às convenções da cultura tradicional africana, anteriores à colonização, nas quais as artes teriam um papel primordial. Como indicado, trata-se de saber: em quais elementos residiriam a “cultura tradicional africana”? Além disso, convém perguntar: quais seriam as barreiras que deveriam ser rompidas para que a nova nação superasse o estigma colonial?

Nkrumah (1963a) indica que um dos atributos da personalidade africana residiria no alto desenvolvimento *moral* (ênfase minha) dos africanos. Em *Africa Must Unite* (1963b), ele sustenta que o principal elemento dessa barreira imposta pelo colonialismo teria sido o racismo que deu origem ao mito da inferioridade de “cor” que provocou a marginalização dos africanos da sua própria cultura e possibilitou a espoliação comercial do continente. Em sua agenda política, Nkrumah elege as artes “africanas” como um campo privilegiado para a promoção da personalidade africana. Assim, ele passa a conferir o status de *autenticidade* a tais artefatos culturais. Algumas palavras merecem ser ditas sobre a relação estabelecida entre a personalidade africana e o caráter, em

tese, autêntico que este elemento teria. É preciso estar atento ao fato de que a noção de autenticidade traz consigo uma grande carga de valores morais que são despossuídos de qualquer validade universal, ou seja, o que foi visto como autêntico no contexto dos anos que precederam a independência pode não o ser na Gana de 1990. Ora, sendo as artes populares o universo *par excellence* das políticas nacionalistas em Gana, acredito que é preciso descrever o modo pelo qual a ideologia associada à personalidade africana tentou regular a esfera da vida social vinculada à cultura popular entre a década de 1950 e 1960.

Ao mesmo tempo em que os líderes políticos vinculados ao projeto de nação vencedor fizeram com que as práticas associadas ao *highlife* servissem como um dos mediadores da criação do sentimento de pertencimento à nação, houve a tentativa de se elaborar uma “purificação” dos principais lugares da vibrante cultura popular. As práticas associadas ao *rock’n’roll* foram taxadas como “não-ganesas” e, por conseguinte, atuaram em oposição aos preceitos da personalidade africana. Um dos esforços mais evidentes do C.P.P., no sentido de interferir na cena cultural da Costa do Ouro, foi o estabelecimento em 1955 do *Arts Council*, uma instituição cujo objetivo seria organizar e encorajar a produção das artes. O filme *Jaguar Highlife* fora proibido de ser exibido por tal associação no ano de 1958 sob a prerrogativa de retratar comportamentos “vulgares” incompatíveis com a personalidade africana. Medidas mais restritivas foram impostas por esse órgão tais como a exclusão ou adição de algum artista de grupos musicais por ele financiados. A atuação do *Arts Council* pode ser classificada em três frentes. A primeira é relativa ao patrocínio de grupos teatrais e musicais já existentes. A segunda é associada à avaliação de tais grupos de acordo com os critérios de “objetivo, integridade e qualidade” através de anotações detalhadas de suas exibições que eram remetidas aos membros do C.P.P. A terceira se associava à pretensão da instituição de que os artistas se tornassem símbolos da cultura “ganesa”.

No que concerne ao aspecto musical, o conselho buscou diminuir ou até mesmo apagar os elementos associados ao *rock’n’roll* e enfatizar os elementos “tradicionais” que ajudariam a promover os valores “nacionais”. Além disso, também promoveu o ensino de danças “tradicionais” para que os músicos as exibissem em suas respectivas apresentações. Tal demanda também seria alcançada através da modificação do vestuário e das línguas utilizadas nas apresentações e dos títulos das músicas como, a *the land of ghana* que invocava a grandiosidade do antigo império. Durante muitos anos, ao menos a partir da década de 1920, uma época bem documentada pelo registro fotográfico,

pode-se ver que os músicos das orquestras de salão e as bandas até o início da década de 1950 utilizavam, em larga medida, nas suas apresentações ternos ocidentais. No entanto, a partir de meados da mesma década se inicia o processo intencional concebido pelo C.P.P. de fazer as bandas utilizarem, em suas apresentações musicais, vestimentas “tradicionais” como o *kente*⁴ ou *fugu*⁵, também utilizados por autoridades políticas.

Outra tentativa de indigenização associada a uma pretensa ideia de *autenticidade* fora o empreendimento de Kwame Nkrumah mudar o próprio nome do gênero musical. Em vez de uma palavra inglesa, *highlife*, ele propunha a adoção do termo *osibi*, da língua Fante⁶. *Osibi* é uma evidente alusão à *osibisaaba*, uma das matrizes que alimentavam o *highlife* anos antes, que surgiu das formas percussivas Fante com as guitarras e acordeons promovidos pelos marinheiros que aportavam nas cidades costeiras. Tal mudança não prosperou e, como argumenta Collins (2016) se baseando em entrevista com o proeminente músico na era da independência E.T. Mensah, o próprio artista se mostrou contra tal tentativa, uma vez que o *highlife* já tinha uma grande capilaridade entre a população.

Não somente os conjuntos musicais sofreram influência da ideologia associada à personalidade africana. Os grupos teatrais também foram afetados por tal preceito. Cole (2001) afirma que o período que compreende o fim da Segunda Guerra e o ano da independência foi marcado por novas encenações, nas quais foram introduzidos enredos mais elaborados, uma maior gama de personagens, a música *highlife* e uma diversidade de temas associados ao cotidiano das pessoas. Os breves esquetes cômicos em que três personagens se faziam presentes a saber, o *gentleman*, a *lady impersonator* e o *trickster* foram substituídos por personagens como tios, avós, primos, chefes tradicionais, agricultores, agentes do governo e criaturas sobrenaturais da cultura Akan como o monstro da floresta *sasabonsam* e, tal como argumentou Collins (1976), histórias em torno da distribuição de herança e a intensa migração para as cidades se tornaram centrais nas peças. Consequentemente, a ampliação no número de personagens demandou um aumento no número de atores. Os *concert parties* que até o início da Segunda Guer-

4 Hale (1970) indica que o *kente* é uma vestimenta de tecido de algodão composta pelas cores azul, amarelo e vermelho. Tal roupa, fora introduzida por mercadores árabes entre os povos Axanti que inicialmente fora utilizada em momentos rituais e, posteriormente, incorporaram sua técnica de produção.

5 Esta última também é conhecida pelo termo *batakari* e era comumente utilizada por guerreiros Axanti em períodos marcados por conflitos. Tal vestimenta, era produzida a partir de algodão e possuía alguns amuletos para a proteção do indivíduo que a utilizasse.

6 É importante ressaltar que uma literatura posterior à independência (SHIPLEY, 2012) nota que para a geração dos anos 1990 a utilização de roupas “africanas” e a utilização das línguas locais em detrimento do inglês na cena musical eram vistos como datados e associadas ao colonialismo.

ra tinham somente três atores, grupos conhecidos anteriormente como *trios*, nos anos que precederam a independência passaram a ser compostos por um número que poderia variar de 15 a 24 artistas, contando-se os músicos. A complexidade musical também aumentou de forma dramática, ao invés da execução exclusiva de valsas e foxtrotes, os artistas incorporaram aos seus repertórios músicas *highlife* e rumbas e introduziram os provérbios da cultura Akan.

As apresentações dos *concert parties* também sugerem a existência de um conjunto de atitudes ambíguas frente aos elementos “ocidentais”. Ao mesmo tempo em que os personagens das peças demonstravam e se gabavam de ser “modernos”, “civilizados” e “atualizados”, promovendo as modas e estilos de dança que estavam em voga no ocidente, eles também incutiam valores tradicionais através do mote “retorno ao campo” (*back to farm*), valorizando o trabalho na agricultura como a atividade mais honesta *vis-à-vis* os empregos indignos na cidade. No entanto, concomitantemente, os personagens criticavam os agricultores ao retratá-los como gente simplória e, mesmo, idiota. Finalmente, as exibições desse período demonstram uma das facetas mais interessantes da cultura popular: o fato de que essa esfera da vida social convive sem grandes problemas com as ambivalências e contradições entre seus elementos constitutivos. A identificação de tais elementos converge com a perspectiva adotada por Trajano Filho (2018) segundo a qual o campo da cultura popular se fundamenta enquanto uma área rebelde da cultura em que ela culpa a si mesma, esforçando-se contra si através de incriminações intermináveis sobre sua verdade e sobre sua alegada natureza não-imitativa. Essa é uma dimensão onde a cultura culpa a si mesma por manobras enganosas que escondem sua suposta perda de autenticidade. (TRAJANO FILHO, 2018, p. 337).

Finalmente, o quadro apresentado nesta seção evidencia que as práticas associadas ao gênero musical *highlife*, marcadas por intensos fluxos de diversos lugares do mundo, fora ideologizada nos anos que precederam a independência de Gana de modo que, ao mesmo tempo em que empréstimos foram realizados, os artefatos culturais foram sendo associados a ideias em torno da *autenticidade* de elementos que seriam, de acordo com a ideologia da *african personality*, “africanos” e “tradicionais”. Dessa maneira, a ideologia política que convergiu com a esfera da cultura popular buscou regular tal campo de atividade tentando purificá-la, assim, reduzindo o que era plural à uma pretensa unidade composta por elementos heterogêneos com a finalidade de associar tais elementos a um de distintividade cultural que também se vincula à ideia de *autenticidade*.

5 A ideologia pan-africanista e a “personalidade africana”

A finalidade deste tópico é identificar os elementos ideológicos que orientaram o projeto de nação que convergiu com a cultura popular. Para tal propósito se torna mais que necessário perguntar: quais eram os elementos que eram vistos pelos proponentes dessa nova nação como “africanos” e “tradicionais” nas artes e na música? Um dos principais ideólogos que vislumbrou e efetivou os espaços da cultura popular enquanto mediadores de suas concepções foi o presidente do *Convention People’s Party*, Kwame Nkrumah.

No entanto, Nkrumah não foi o primeiro a refletir sobre quais seriam as características “tradicionais” e “africanas” presentes nos artefatos culturais. Sua linha pensamento se coaduna com a de outros que, anteriormente, refletiram sobre os impactos do colonialismo e do racismo tanto no continente africano como alhures, principalmente nas ilhas do Caribe e nos Estados Unidos da América. Embora não seja o objetivo deste trabalho realizar um exaustivo levantamento sobre as correntes da ideologia “pan-africanista” se faz necessário explicitar o fato de que ela surgiu como uma simples manifestação de solidariedade entre os negros de ascendência africana das Antilhas Britânicas e dos Estados Unidos da América do Norte, os principais expoentes deste movimento foram o advogado Henry Sylvester Williams, o escritor B. T. Washington, o historiador e sociólogo W. E. Du Bois, o ativista Marcus Garvey, - o escritor Edward Blyden e o clérigo Alexander Crummel. Por volta da década de 1950, as principais obras desses pensadores foram retomadas pelos nacionalistas em África por, na perspectiva destes últimos, os primeiros apontarem saídas para a independência política de suas respectivas colônias uma vez que a raiz da manutenção da empreitada colonial estaria assentada na hierarquização dos povos com o critério “racial” sendo o elemento norteador da subjugação política.

No caso da colônia Costa do Ouro, o líder político Kwame Nkrumah, um dos fundadores da agremiação *Convention People’s Party*, ao postular que os artefatos culturais “africanos” e “tradicionais” seriam elementos essenciais no processo de independência remetia às ideias de Edward Blyden referente à existência de uma distintividade assentada no conceito da *african personality* que, por sua vez, seria essencial para a quebra das “barreiras” – o mito da inferioridade de cor – impostas pelo colonialismo.

Em sua análise sobre o modo de funcionamento da empreitada colonial, Nkrumah (1945) associa o fato de que a existência da ideologia da inferioridade de cor serviu como um elemento justificador da exploração econômica dos povos do continente. Portanto, na perspectiva deste autor, o falseamento da realidade impetrado nos “africanos”

seria de difícil reversão uma vez que um de seus principais instrumentos se encontrava no âmbito do sistema educacional, mais precisamente no ensino da história a partir da perspectiva europeia sobre o continente africano.

A história da África contada a partir do ponto de vista europeu é falseada e atrelada a inúmeros mitos. Em um primeiro momento, negou-se que os africanos teriam uma história. Também foi dito que até o contato europeu a África sofria de uma paralisia temporal acarretada por uma espécie de inércia. Dessa forma, a história africana fora representada como uma mera extensão da história europeia. Ainda, ao apresentar a história da África como a história do colapso das sociedades “tradicionais” com a presença dos europeus, o colonialismo e o imperialismo empregaram seus esforços para tornar a história e a antropologia africana como instrumentos de sua ideologia opressora (NKRUMAH, 1970, p. 72). Nkrumah, indica que o pretense desaparecimento da sociedade e cultura “africana” serviram para justificar a escravidão que era um elemento oposto aos postulados filosóficos dos ancestrais africanos. No entanto, quando o comércio de escravos e a escravidão se tornaram ilegais, os europeus começaram a apresentar a sociedade e a cultura “africana” como elementos rudimentares e primitivos e, dessa forma, seria dever do colonialismo, do cristianismo e da civilização reverter esse estado de coisas.

Assim, Nkrumah explicita o fato de que houve um deslocamento interpretativo. Se, em um primeiro momento, os “africanos” eram vistos como um elo perdido da humanidade, caracterizados pela ausência de artes e de governo, eles passaram a ser olhados como representantes da infância da humanidade. Assim, prossegue Nkrumah, a sofisticada cultura “africana” foi tratada como simples e estática pelos colonizadores europeus. Isto contribuiu com uma das muitas justificativas para a implementação de um regime de tutela que só pôde ser efetivada após a subjugação política dos povos “africanos”. A perspectiva segundo a qual a África foi considerada como o elo perdido da humanidade foi escrita pela elite dominante na metrópole e esteve a serviço dos interesses comerciais dos europeus, fossem eles missionários ou administradores.

Sendo assim, Nkrumah estabeleceu como uma condição *sine qua non* para o renascimento “africano”: uma mudança de perspectiva sobre como a história “africana” deva ser apresentada. Destarte, propõe que a história seja escrita de modo a apresentar a história da sociedade “africana tradicional” e não da aventura europeia em África. Assim, a sociedade “africana” deve ser apresentada de modo que esteja explícito o fato de que ela aproveita de toda a sua integridade e, ainda, que ela deve guiar as ações “africanas” para um futuro esplêndido. Em síntese, Nkrumah postula que o contato europeu deva ser julgado e compreendido a partir do ponto de vista dos princípios fundamen-

tais que guiam a sociedade “africana”. Dessa maneira, é elaborada uma clara conexão entre a escrita da história e uma perspectiva ideológica.

Não é somente a história que, na perspectiva de Nkrumah, pode se tornar um instrumento de orientação ideológica. Tal alinhamento também pode ser realizado através da dimensão artística. Nkrumah (1970, p. 64) indica que as artes são um dos instrumentos mais sutis e eficazes para a disseminação de determinada ideologia. Na África, por exemplo, o tipo de ênfase a ser executada deve levar em consideração a necessidade da mudança da situação colonial marcada por extrema subjugação econômica e política do continente para a conquista da independência política. Dessa perspectiva, emerge o fato segundo o qual a sociedade africana é composta por elementos cuja natureza são divergentes. Assim, Nkrumah concebe a sociedade africana como composta por três elementos distintos. O primeiro, diz respeito ao modo “tradicional” de vida. O segundo segmento, por seu turno, refere-se à tradição islâmica na África. O terceiro se associa à cultura ocidental que através dos europeus propaga na África a ideologia do colonialismo e do imperialismo. Os diferentes segmentos que compõem a sociedade africana são animados por ideologias competitivas. No entanto, para que a unidade da sociedade seja mantida é necessário que dessas três ideologias exista uma outra que possa contrabalancear o caráter conflitivo e, assim, ensejar a unidade para que a sociedade alcance seu progresso.

Para Nkrumah (1970, p. 69), o elemento que comporta o modo “tradicional” de vida “africano” inclui um comportamento em direção aos homens que pode ser descrito em sua manifestação social como sendo “socialista”. Esse comportamento emerge do fato de que em África o homem seria concebido como um ser primordialmente espiritual, um ser que dotado de dignidade, valor e integridade. Assim, ele se contrapõe a ideologia do cristianismo que concebe o homem como o pecado original. A ideia do valor original do homem é a essência do comunalismo africano. No nível social, o comunalismo é expresso pela existência de instituições como o clã que sublinha a igualdade inicial de todos os homens e a responsabilidades de todos por um. Assim, em África, foi impossível a existência de hierarquias baseadas nos critérios de classe, ou seja, da exploração de uma classe sobre a outra nos termos de Marx. Esta última análise, elaborada por Nkrumah, deve ser vista com muito cuidado e pode, até mesmo, ser relativizada. Neste ponto de sua análise, Nkrumah, parece elaborar uma espécie de mistificação dos elementos constituintes das sociedades “africanas tradicionais”. Uma ampla bibliografia (ARHIN, 1983; PARKER, 2000) aponta para o fato da existência de hierarquias baseadas nas gerontocracias e no patriarcalismo africano na região que viria a se constituir o

país Gana⁷. Retomando a perspectiva de Nkrumah, este autor postula que na “sociedade africana tradicional” não existiriam interesses faccionais – tal perspectiva também pode ser relativizada - o que ela prega é o bem-estar do povo como um todo.

6 Apontamentos finais

Nesse momento da discussão relativa à nacionalização das práticas associadas ao estilo musical *highlife* cabe a revisão dos tópicos tratados neste texto. Em um primeiro momento, elaborei uma revisão dos tratamentos analíticos dispensados à cultura popular e ao surgimento das nações e dos nacionalismos. O caso analisado, neste artigo, revelou a existência de uma profícua vinculação das esferas da cultura popular e do surgimento das nações uma vez que, como exposto, os músicos e artistas se mostraram, naquele contexto, como um dos principais atores sociais que colaboraram para o surgimento de um sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada tal como proposta por Anderson (2008).

A compreensão da esfera da cultura popular como um espaço tomado por diversos fluxos de coisas, gente e valores, amplia o escopo das investigações e claramente diverge da concepção binária segundo à qual ela pertenceria ao “povo” uma vez que, por contraposição, a “alta” cultura pertenceria a uma elite. Ainda, o tipo de perspectiva defendida ao longo deste artigo é de que a cultura popular não pode ser rotulada ora exclusivamente como o espaço da “emancipação”, ora somente pela via da “alienação”. A cultura popular, conforme afirma Trajano Filho (2018), aponta para uma dimensão essencialmente ambígua da vida social.

No que diz respeito à compreensão acerca do surgimento das nações e dos nacionalismos, o propósito deste artigo foi pontuar o fato segundo o qual o processo de formação das nações é melhor compreendido a partir da perspectiva que leva em conta os processos que extrapolam a dimensão da vida oficial. Finalmente, este artigo se configura como um passo introdutório para uma pesquisa original a ser realizada em Gana com o objetivo de responder uma pergunta ainda maior que se refere ao fato de como foi possível que um estilo musical marcado pela mistura de influências endógenas e exógenas pôde, naquele contexto, ser eleito como o símbolo da nação. Para tal propósito, será levado a cabo um trabalho de campo robusto que contemplará levantamento em arquivos jornalísticos e fonográficos, além, é claro, de entrevistas com os principais músicos da cena musical ganesa.

⁷ Cabe realizar menção às obras que lidaram com este problema em outros contextos tal como presente em Hamer (1970), Bradbury (1969), LeVine (1976) e Wilson (1965).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. et al. O fetichismo na música e a regressão da audição. Os pensadores, v. 48, p. 173-199, 1999.

ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. **São Paulo: Companhia das Letras**, v. 8, 2008.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. Brasiliense, 2017.

BARBER, Karin (Ed.). **Readings in African popular culture**. Indiana University Press, 1997.

BHABHA, Homi. Of mimicry and man. **Tensions of Empire, University of California Press, Berkeley**, p. 152-60, 1997.

BLYDEN, Edward W. **The Origin and Purpose of African Colonization**. 1883.

COLLINS, Edmond John. Ghanaian highlife. **African Arts**, v. 10, n. 1, p. 62-68, 1976.

_____. **Highlife Giants: West African Dance Band Pioneers**. Abuja: Cassava Republic Press, 2016.

_____. One hundred years of censorship in Ghanaian popular music performance. **Popular music censorship in Africa**, p. 171-186, 2006.

_____. The early history of West African highlife music. **Popular Music**, v. 8, n. 3, p. 221-230, 1989.

_____. **Highlife time**. Anansesem Publications, 1996.

HALE, Sjarief. Kente cloth of Ghana. **African Arts**, v. 3, n. 3, p. 26-29, 1970.

HAMER, John. Sidamo Generational Class Cycles: A Political Gerontocracy. **Africa**, v. 40: 50-70, 1970.

HANNERZ, Ulf. The world in creolisation. **Africa**, v. 57, n. 4, p. 546-559, 1987.

LEVINE, Robert, 1976. Patterns of Personality in Africa. In DeVos, George A. (ed.), **Responses to Change: Society, Culture, and Personality**. New York: D. Van Nostrand.

NKRUMAH, Kwame; ARRIGONI, Roberta; NAPOLITANO, Giorgio. **Africa must unite**. London: Heinemann, 1963b.

NKRUMAH, Kwame. **The African genius**: Speech delivered by Osagyefo Dr. Kwame Nkrumah... at the opening of the Institute of African Studies, 25 Oct., 1963a.

_____. **Consciencism**. NYU Press, 1970.

_____. **Towards colonial freedom: Africa in the struggle against world imperialism**. Guinea Press, 1945.

PLAGEMAN, Nate. **Highlife Saturday night: Popular music and social change in urban Ghana**. Indiana University Press, 2013.

POE, Daryl Zizwe. **Kwame Nkrumah's Contribution to Pan-African Agency: An Afrocen-**

tric Analysis. Routledge, 2004.

SHIPLEY, Jesse Weaver. The Birth of Ghanaian Hiplife: Urban Style, Black Thought, Proverbial Speech. **Hip Hop Africa: New African Music in a Globalizing World**, p. 29-56, 2012.

TRAJANO FILHO, Wilson. Influence and Borrowing: Reflections on Decreolization and Pidginization of Cultures and Societies. In: **Creolization and Pidginization in Contexts of Postcolonial Diversity**. Brill, 2018. p. 334-359.

VAN DER GEEST, Sjaak; ASANTE-DARKO, Nimrod K. The political meaning of Highlife songs in Ghana. **African Studies Review**, v. 25, n. 1, p. 27-35, 1982.

WILSON, Monica, 1965. Nyakyusa Age-Villages. In Ottenberg, Simon and Phoebe Ottenberg (eds.), **Cultures and Societies of Africa**. New York: Random House.

What was considered, in the 1950s, a “Ghanaian” song?

Abstract: This article aims to explain the main constituent elements of an artifact of popular culture, the highlife musical style, which emerged in the early 1900s on the Gold Coast and which, in the 1950s, was linked by political actors to the anti-colonial effort. The practices associated with such a musical style, originating from different parts of the globe, were taken ideologically as the signs par excellence of an “African” and “Ghanaian” distinctiveness. In this paper I intend to explain the process of Africanization of the practices associated with such a musical style. For that, a mapping about the theories about popular culture will be elaborated and, later, I will list bibliographic data related to the analyzed historical context.

Keywords: Culture; Popular; Music; Nationalism.

Submetido em 23 de fevereiro de 2019

Aprovado em 06 de fevereiro de 2020