



**O segredo exposto.  
Revelação e reconhecimento  
de um patrimônio imaterial  
no Senegal**

**Ferdinand De Jong**  
New Europe College

<https://doi.org/10.20396/proa.v14i00.18737>

**PROA**

Revista de Antropologia e Arte

volume 14 | campinas | 2024 | e024007




### **O segredo exposto. Revelação e reconhecimento de um patrimônio imaterial no Senegal**

**Resumo:** Em 2005, a cerimônia do kankurang e os ritos de iniciação mandingas foram proclamados Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial pela Unesco. Trata-se aqui de analisar o modo como a patrimonialização da cerimônia conduziu progressivamente à sua mercantilização. Este artigo, que recusa a ideia de uma cultura "original", é parte de reflexões atuais sobre a mercantilização do patrimônio, segundo as quais cultura e mercadoria não se opõem, mas são, pelo contrário, mutuamente constitutivos. Segundo esse ponto de vista, considera-se que a objetificação do patrimônio, longe de frear a mudança cultural, dela participa plenamente. Com foco na maneira como a cerimônia é objetificada pela perspectiva dos espectadores, o artigo mostra que os participantes da cerimônia têm adotado um outro regime visual a fim de obter o reconhecimento da sua arte. Este estudo de caso tem como objetivo desafiar leituras excessivamente pessimistas da mercantilização, as quais pressupõem que qualquer transformação cultural só pode levar à perda.

**Palavras-chaves:** Patrimônio imaterial, Cerimônia de máscara [mascarada], Segredo, Mercantilização, Senegal.

# O segredo exposto. Revelação e reconhecimento de um patrimônio imaterial no Senegal<sup>1</sup>

**Ferdinand De Jong**

 <https://orcid.org/0000-0001-9499-2546>

> [ferdinanddejongadam@gmail.com](mailto:ferdinanddejongadam@gmail.com)

Doutor em Ciências Sociais pela University of Amsterdam  
International Fellow, New Europe College

Entre as quarenta e três novas Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade proclamadas pela Unesco em 2005 se encontra o *kankurang* e o rito de iniciação na sociedade mandinga, apresentados pelo Senegal e pela Gâmbia (UNESCO PRESS, 2005). Essa cerimônia de máscaras, praticada em ambos os países durante os ritos de circuncisão e de iniciação, agora se beneficia do reconhecimento e do apoio institucional para sua salvaguarda. Essa notícia me surpreendeu bastante. A cerimônia que eu havia estudado durante anos e que era geralmente vista como uma tradição “degenerada” foi subitamente reabilitada no plano internacional ao se tornar um patrimônio cultural imaterial. Foi oferecida ao rito, assim, a perspectiva de uma segunda vida como patrimônio cultural.

---

<sup>1</sup> Tradução de Sara Morais, mestra e doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília (UnB). Bolsista de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2022/11228-1, no Departamento de Antropologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Do original “Le secret exposé: révélation et reconnaissance d’un patrimoine immatériel au Sénégal”, publicado na *Gradhiva. Revue d’anthropologie et d’histoire des arts* 18 (2013): 98-123.



**Fig. 1** – Cerimônia do *kankurang*, 2024. Foto do autor.

O processo de patrimonialização transforma tradições vivas “originais” em formas culturais reflexivas e, tendo isso em vista, discute-se a ideia de que o patrimônio não é mais um habitus, mas assume aspectos metaculturais (Kirshenblatt-Gimblett, 2006). O que teria sido autêntico outrora se torna uma mercadoria comparável a outras, ou seja, todos esses bens patrimoniais constam nas listas de lugares a serem visitados e de experiências a serem vividas. Muitas pessoas estão alertando contra a transformação do original no mercado do patrimônio mundial, fazendo eco às reflexões de Walter Benjamin sobre a perda da aura da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2003). Para Benjamin, a reprodução mecanizada de uma obra de arte resulta na perda de seu poder único de fascinação. Essa visão nostálgica da obra influenciou profundamente nossa concepção de arte e continua a ter um impacto na maneira como avaliamos o patrimônio enquanto repositório do original. Mas uma leitura tão inequívoca da mudança cultural é discutível: a ideia de que existiria algo como um original apenas sustenta uma ideologia da autenticidade no seio de uma economia política em que os simulacros prevalecem e o “autêntico” é apenas

mais uma utopia (Baudrillard, 1981). É realmente possível apartar o patrimônio imaterial de uma economia do signo e decidir sobre a autenticidade de qualquer de um suposto original? Contra a ideia de uma cultura autêntica, esse artigo é parte de reflexões atuais sobre a mercantilização do patrimônio que não concebem cultura e mercado como duas entidades opostas, mas interdependentes (ver Comaroff; Comaroff, 2009; Ethnologia Europaea, 2009). Nessa perspectiva, a objetificação do patrimônio não é contrária à mudança cultural: pelo contrário, ela participa plenamente dela. Com a pesquisa de campo apresentada aqui, espero questionar as leituras muito pessimistas da objetificação, segundo as quais toda mudança cultural leva necessariamente à perda. Essa ideia está na origem da etnografia de resgate praticada no século XIX (Clifford, 1996). Ao contrário, mostrarei que há sempre diferentes registros das cerimônias em questão. Ainda que, algumas vezes, eles possam ser contraditórios, isso não se deve à inscrição na lista da Unesco: este artigo tem como objetivo mostrar que tais contradições existem desde a colonização francesa, período durante o qual essas cerimônias foram “traduzidas” como espetáculos.

Por meio do estudo de caso que apresentarei aqui, o qual deve ser lido no contexto de uma reflexão sobre o impacto da inscrição e da “canonização” do patrimônio imaterial pela Unesco (Smith; Akagawa, 2009), proponho uma leitura da patrimonialização em que o objeto do patrimônio é realocado em diferentes registros que coexistem e coincidem. Desenvolverei, portanto, a ideia de que a proclamação do *kankurang* como patrimônio imaterial deve ser entendida no contexto de uma política cultural que visa a transformar as cerimônias rituais em espetáculos e, assim, obter o reconhecimento de sua existência. Se o segredo que envolve o rito é colocado em causa por essa espetacularização, a cerimônia, no entanto, ganha reconhecimento por esse viés. Além disso, ela leva em conta a espetacularização e a integra à sequência do rito; ao fazê-lo, se reinventa. Graças às tecnologias de patrimônio (De Jong; Rowlands, 2007), os atores da cerimônia conseguem colocar em prática suas próprias estratégias de realização pessoal.

### Segredo e violência

Nos anos 1990, durante meu trabalho de campo sobre a cerimônia do *kankurang* na Casamansa (ao sul do Senegal), meus interlocutores nunca se esqueciam de me contar sua concepção da cerimônia utilizando o “presente etnográfico”. Como seus discursos nostálgicos misturavam passado e presente, achei extremamente

difícil distinguir a ficção da realidade. Muitas vezes era impossível dizer se eles estavam pintando uma imagem fiel do modo como as coisas costumavam ser, ou se se tratava apenas de um passado idealizado que se adequava particularmente bem ao seu discurso acerca de um presente “degenerado”. De fato, tal narrativa corresponde bem à imagem da África como terra de civilizações desaparecidas, um dos mitos mais persistentes desde o início da colonização. Mas eu vou utilizar aqui a estrutura de pensamento dos meus interlocutores: a descrição do *kankurang* que se segue está escrita no presente etnográfico, com toda a distância reflexiva que esse tempo requer.

A cerimônia de máscaras do *kankurang* é uma das tradições culturais dos mandingas que vivem na Guiné-Conacri, na Guiné-Bissau, no Senegal e na Gâmbia. A máscara é feita de pedaços de casca que cobrem todo o corpo, de modo que é impossível identificar o indivíduo mascarado. O *kankurang* segura um cutelo em cada mão, o que lhe dá um aspecto aterrorizante à sua aparição misteriosa (fig. 2). Ele anuncia sua saída por um grito possante, ao som do qual os espectadores correm em debandada para se esconderem. Ele é acompanhado, em geral, por uma dezena de jovens que seguram bastões e ameaçam bater nos espectadores, frequentemente numerosos como audiência na cerimônia. Os indivíduos que acompanham o *kankurang* são temidos porque seus atos são atribuídos à máscara, que age, por sua vez, com toda a impunidade. Nesse sentido, eles podem adotar uma atitude licenciosa e, frequentemente, a cerimônia resulta em cenas violentas. Historicamente, o *kankurang* servia para fazer valer as regras instituídas pela sociedade secreta dos iniciados e, como tal, tinha o direito de usar da violência.



**Fig. 2** – Três Kankurangs posando para o fotógrafo em Ziguinchor, 2004. Foto do autor.

O fato de que a máscara é, na verdade, um homem disfarçado, é um segredo revelado ao iniciado durante sua iniciação. Todos os iniciados são moralmente obrigados a guardar segredo sobre a natureza da máscara. Às vezes surgem na comunidade conflitos entre indivíduos que defendem o segredo da iniciação e aqueles que buscam conhecê-lo. Histórias populares, que frequentemente tomam a cerimônia como tema, descrevem tais confrontos de maneira recorrente. Meus interlocutores me deram vários exemplos de discussões violentas entre a máscara e adversários que a haviam desrespeitado (fig. 3). Embora em alguns casos essas violações ao segredo sejam resolvidas com o pagamento de uma multa, às vezes elas são punidas com a morte (De Jong, 2007). Entretanto, não importa qual tenha sido o resultado do conflito, os relatos populares dão razão, inevitavelmente, ao *kankurang*.

Esse rito ocorre, geralmente, durante a iniciação dos garotos. Nas vilas mandingas, essas iniciações, das quais participam todos os seus habitantes, ocorrem a cada cinco anos; na cidade de Ziguinchor (na Casamansa), onde eu realizei a maior parte das minhas pesquisas, elas ocorrem uma vez por ano. Organizadas

pelas famílias, elas têm por objetivo purificar os garotos por meio da circuncisão. Durante a cerimônia, é esperado do *kankurang* a proteção dos circuncidados em relação às feiticeiras e aos atos maldosos que elas dirigirão contra os garotos. Ele deve igualmente impedir que intrusos adentrem o campo de iniciação, que ele protege por meios mágicos. Uma das tradições orais sobre a origem da iniciação masculina relata como, certa vez, uma mulher muito curiosa queria saber o que se passava no campo. Ela se transformou em pássaro e, sub-repticiamente, adentrou na floresta sagrada onde os iniciados estavam sob a proteção do *kankurang*. Ela foi, então, descoberta, espancada pelo *kankurang*, que a tornou cega como punição por sua curiosidade e transgressão. A tradição oral diz que “ver” coisas proibidas a não-iniciados leva à perda da visão. A cerimônia é assim evocada sob o modo do segredo e somente os iniciados são legitimamente autorizados a conhecer o *kankurang*.



**Fig. 3** – Desenho de Samba Fall publicado no jornal senegalês *Le Soleil*. O homem espancado pelo *kankurang* grita: “Este não é um *kankurang* de verdade! É Modou que quer se vingar de seu irmão, que eu castiguei ontem!”





**Fig. 4** – As fotografias do Kankurang têm a reputação de sempre falharem. 2004. Foto do autor.



**Fig. 5** – Desenho de Samba Fall publicado no jornal senegalês *Le Soleil* mostrando o Kankurang perseguindo um fotógrafo. 17-18 de setembro de 1988.



**Fig. 6** – Cerimônia do kankurang, 2009. Foto: Daniel Bobadilla B./Sinsistema.

### Na era da reprodutibilidade técnica

À noite, quando a máscara percorre a cidade em todas as direções, ela emite um grito que é respondido por seus guardiões: *Thior Mama, issabari!* (Nosso Pai, perdoe-nos!), *Asé! Afa!* (Mate! Corte!). Durante a cerimônia, os espectadores desempenham o papel de potenciais feiticeiras que devem ser perseguidas. Não lhes resta outra solução senão fugirem e se esconderem. A interdição de ver o *kankurang* faz parte do cenário e da performance. As mulheres e os não iniciados não devem olhar a máscara, manifestando, assim, sua submissão. Ainda hoje, o *kankurang* persegue os espectadores e ameaça bater em qualquer um que esteja ao seu alcance, em particular as mulheres. Conseqüentemente, ninguém pode participar da cerimônia sem medo de ser atacado pela máscara ou seus guardiões. O rito é assustador, e é o que confere a aura típica das cerimônias desse gênero: ao tornar o *kankurang* inacessível, ele mantém a distância fundamental que separa a máscara dos espectadores (ver Benjamin, 2003, p. 22-23; “a inacessibilidade é uma das principais características da imagem usada na adoração”).

A interdição de olhar a cerimônia se aplica, atualmente, a todas as técnicas de reprodução mecânica, como a fotografia. Quando iniciei minhas pesquisas, foi preciso esperar muitas semanas antes de ter a chance de participar de uma cerimônia: eu vi, então, o *kankurang* dançar nas costas de seus guardiões deitados na rua, em sinal de submissão (fig. 6). Meu assistente de pesquisa me sugeriu tirar uma foto, mas um dos guardiões surgiu de repente na minha frente e me arrancou a câmera das mãos: perturbado pela violência desse gesto, permaneci perplexo. Após pacientes negociações intermediadas pelo meu assistente, fui autorizado a resgatar minha câmera. Essa cena foi, obviamente, uma das muitas provocações dos guardiões do *kankurang*, mas eles justificaram seu gesto dizendo que a fotografia poderia ser transformada em cartão postal. Disseram-me que era isso que queriam evitar. Eu os tranquilizei a respeito de minhas intenções e eles me deixaram ficar com o filme. Mas a revelação da foto não deu certo (fig. 4).

O gesto dos guardiões e o modo como eles o justificaram sugerem a relação que foi tecida ao longo da história entre a fotografia, a etnografia e o desencantamento relacionado à reprodutibilidade técnica (ver Benjamin, 2003). Em muitas ocasiões, disseram-me que eu não poderia fotografar a máscara porque ela perderia seu poder. Essa ideia pertence a um discurso mais geral de interdição de toda representação do segredo/sagrado; no entanto, esse mesmo discurso atribui precisamente ao segredo/sagrado o poder de subverter as imagens de si mesmo reproduzidas mecanicamente (ver Spyer, 2001, p. 315). Frequentemente ouvimos dizer que as fotografias do *kankurang* são sempre um fracasso. Isso só contribui para uma cerimônia bem-sucedida: o terror causado pelo *kankurang* não deve ser subestimado, e os espectadores devem manifestar seu medo fugindo da máscara. A interdição de "ver" a cerimônia teve um prolongamento contemporâneo, porque atualmente turistas e antropólogos não podem tirar fotos (fig. 5). Os espectadores devem fingir ter medo para alimentar a crença geral no poder sobrenatural da máscara. É interessante notar que essa interdição é encenada durante a cerimônia. Embora esse aspecto possa ser justificado pelo fato de a fotografia supostamente enfraquecer o segredo/sagrado, na verdade é a *performance* da interdição durante a cerimônia que alimenta a aura do *kankurang*. Podemos dizer, assim, que a versão contemporânea da cerimônia está condicionada pela possibilidade de ser reproduzida mecanicamente; sua aura é o produto de uma representação que deliberadamente torna impossível produzir imagens reproduzidas mecanicamente. A aura do rito, que se adaptou à possibilidade de ser reproduzida mecanicamente, está atualmente completamente entrelaçada com a de sua reprodução.

## O segredo perdido

Na cidade de Ziguinchor, o rito do *kankurang* existe desde o início do século XX. Entretanto, desde os anos 1989, muitos habitantes lamentam a “banalização” ou, ainda, a “degeneração” da cerimônia. Eles alegavam que, no passado, o *kankurang* era capaz de realizar milagres e de combater feiticeiras e outros espíritos maléficos. Ele era perigoso e acreditava-se que aqueles que eram atingidos pela máscara sucumbiam aos efeitos de sua magia. Segundo os defensores desse discurso nostálgico sobre o poder mágico da máscara, o público era mais respeitoso com relação ao *kankurang*. Quando a máscara vagava à noite pelas ruas, apagavam-se as luzes e os fogos utilizados para cozinhar, enquanto as mulheres se trancavam em suas casas. Dizem que elas nunca viam a máscara.

No entanto, na década de 1980, ninguém em Ziguinchor respeitava essas regras. Cada vez mais moradores da cidade tinham seus filhos circuncidados durante uma cerimônia de iniciação menor (*kuyandingo*) (De Jong, 2007). Os noviços do *kuyandingo* não se retiravam para um campo de iniciação no mato, mas ficavam isolados dentro de um quarto na propriedade de seus pais. Essa transformação das práticas iniciáticas tiveram um profundo impacto na dimensão secreta da cerimônia. A partir de então, o *kankurang* vestia seu traje no quarto dos noviços, sem prestar mais atenção ao segredo tão zelosamente guardado outrora. Além disso, enquanto no mato as iniciações ocorriam anteriormente sob o olhar atento dos mais velhos, o controle diário da iniciação passou a ser confiado aos adolescentes, que não tinham nenhuma autoridade sobre as mulheres. A cerimônia perdeu em grande medida sua característica assustadora em prol de sua dimensão lúdica (fig. 6). Os *kankurang* começaram a atrair multidões de crianças contentes por participarem da cena; elas se aproximavam o mais perto possível da máscara e, assim que esta fazia um gesto em sua direção, saíam correndo e rindo para se esconder na esquina da rua mais próxima. A máscara não metia mais medo da mesma maneira. Os jovens mascarados iam se gabar da sua performance para suas namoradas. Ao invés de ver a máscara perseguindo as feiticeiras à noite, tornou-se cada vez mais comum vê-la perseguindo garotas durante o dia.

A partir desse momento, muitos foram aqueles que estimaram que a cerimônia havia perdido seu poder terrificante e não causava mais medo às mulheres e aos noviços. Segundo eles, a máscara não inspirava mais o mesmo respeito porque agora todo mundo conhecia seu segredo. Esse discurso nostálgico sobre a perda do segredo devolveu a máscara para o segredo da iniciação: somente os homens iniciados teriam o direito de ver o *kankurang*. As transformações reais pelas quais

o rito havia passado significavam que o segredo em torno da iniciação masculina havia se perdido. Desde então, o *kankurang* se tornou uma tradição degenerada que precisava ser salva, e seu segredo, reabilitado. Vários líderes de Ziguinchor, que consideravam que os atuais detentores da máscara violavam o segredo necessário à sua eficácia, decidiram regular os ritos praticados na sua cidade. Em 1988, muitos anciãos – correntemente designados como os “notáveis” locais – passaram a controlar a cerimônia. Eles foram falar com o governador e com o chefe da polícia e lhes pediram para que interviessem para coibir a banalização da máscara. Eles tornaram obrigatória a obtenção de uma autorização oficial para seus detentores, concedida apenas aos organizadores de cerimônias realizadas no mato. Essa proposta foi acatada pelo governador e pelo chefe de polícia, que ainda se lembravam dos violentos conflitos envolvendo o *kankurang* (ibid.). As cerimônias se tornaram raras em Ziguinchor por alguns anos, mas rapidamente reapareceram.

Em 1994, Sana Diolo, porta voz da comunidade mandinga da cidade, tentou mais uma vez regular as cerimônias. Ele apresentou dois programas sobre a cultura mandinga na rádio local, durante os quais foi evocada, na maioria das vezes pelos anciãos, a desvalorização dos valores tradicionais no mundo moderno. Naquele ano, durante a época da circuncisão, ele voltou a fazer regularmente suas transmissões sobre as virtudes e os vícios dos ritos *kankurang*. Como todos concordavam que essa tradição degenerada precisava de uma intervenção, Diolo decidiu continuar de onde seus predecessores haviam parado e introduzir uma regulamentação. Ele fez com que fosse aprovada uma resolução proibindo toda saída do *kankurang* de Ziguinchor durante cinco anos. No início desse período, as saídas foram autorizadas novamente durante os ritos de iniciação que aconteciam fora da cidade, no mato. Os habitantes acolheram muito favoravelmente essas medidas, embora houvesse um certo descontentamento entre os jovens, que claramente sentiam prazer em participar das aparições da máscara. Portanto, durante muitos anos, nenhuma saída do *kankurang* ocorreu na cidade.

A regulamentação da cerimônia tinha como objetivo preservar a aura da máscara. Para os líderes, isso devia ser um segredo terrificante, ao mesmo tempo temido e admirado por todos. É interessante perceber que somente os *kankurang* que ocorriam no mato foram autorizados, a fim de excluir as mulheres do espaço ritual onde a máscara era vestida. Ao redefinir, assim, o ambiente apropriado em que as cerimônias deveriam acontecer, os líderes também se recusaram a dar aos jovens qualquer autoridade no assunto. Esse regramento não agradou a estes

últimos, os quais, entretanto, não contradisseram abertamente os mais velhos. Ao enviarem a cerimônia de volta para o mato, os anciãos recolocaram a máscara no espaço cosmológico de onde extraíam a sua legitimidade e a sua autoridade perante mulheres e jovens. Assim, eles tentaram restaurar uma gerontocracia masculina obsoleta na cidade moderna. Surpreendentemente, recorreram à administração estatal para impor as suas decisões, admitindo assim que já não controlavam os jovens que participavam das cerimônias. Dado o segredo que envolve o *kankurang*, essa abordagem pode, efetivamente, surpreender. Alguns jovens criticaram os líderes por terem debatido as questões de regulamentação na prefeitura, ao invés de o fazer no mato. Eles ressaltaram, dessa forma, a ironia que consistia na demanda de ajuda à administração para gerir o segredo da iniciação. Isso mostra que os anciãos concebiam o *kankurang* como uma tradição submetida às regras do direito. O segredo devia ser restaurado e controlado pelo Estado.

Os líderes adotaram medidas destinadas a restaurar a aura do *kankurang* ao limitar a exposição da máscara. Ao imaginar uma regulamentação visando à preservação da tradição, eles colocaram em prática uma estratégia que Svetlana Boym (2001) definiu como uma “nostalgia reparadora”.<sup>2</sup> Seu projeto de restauração do segredo expressava uma nostalgia de um passado desaparecido que certamente devia muito à nostalgia imperialista da antropologia francesa e sua tradução na filosofia da negritude do primeiro presidente do Senegal, Léopold Sédar Senghor. Como veremos, a proposta apresentada à Unesco para a inscrição da cerimônia como patrimônio cultural imaterial definia uma política patrimonial que também ecoava essa visão nostálgica. No entanto, a estratégia de recuperação da tradição foi muito diferente daquela dos anciãos de Ziguinchor.

---

2 N.T. Não se pode encontrar uma definição precisa de nostalgia nesta referência. A autora desenvolve a ideia que se trata de um sentimento coletivo, um anseio por um tempo diferente, a nostalgia como uma rebelião contra a ideia moderna de tempo. Ela alerta, entretanto, que nem sempre é algo retrospectivo, podendo ser também prospectivo. Ao contrário da melancolia, que se limita aos planos da consciência individual, a nostalgia se encontra na relação entre a biografia individual e a biografia de grupos ou nações, entre a memória pessoal e a coletiva. Boym distingue dois tipos de nostalgia, a restauradora e a reflexiva. Essa tipologia, ela argumenta, permite esclarecer alguns dos mecanismos de sedução e manipulação da nostalgia. Enquanto a restauradora protege a verdade absoluta, a reflexiva a coloca em dúvida. A nostalgia restauradora não se pensa como nostalgia, mas como verdade e tradição, enquanto a reflexiva se concentra nas ambivalências do desejo e do pertencimento humanos e não se esquia das contradições da modernidade. A nostalgia restauradora está no centro dos recentes reavivamentos nacionais e religiosos; ela reconhece dois enredos principais: o retorno às origens e a conspiração. A reflexiva não segue um enredo único, mas explora maneiras de habitar muitos lugares ao mesmo tempo e imaginar diferentes tempos. Cf. Boym (2001, p. XVI-XVIII).

## Os paradoxos da patrimonialização

O regulamento adotado para a cerimônia do *kankurang* pode ser compreendido como uma maneira de restaurar o rito. No entanto, paralelamente a essa estratégia visando a restabelecer o segredo, outros atores trabalharam contrariamente para tornar a cerimônia mais visível. Enquanto os líderes de Ziguinchor propuseram limitar o número de apresentações, alguns “etno-empresendedores” consideraram que um melhor reconhecimento da cerimônia implicava em uma mudança de estatuto. Em dezembro de 2004, um ano antes da proclamação do *kankurang* como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Unesco, foi realizado o Festival do *diambadong* em Sédhiou (na Casamansa) (fig. 7). A manifestação, que estava em sua segunda edição, já integrava o calendário cultural oficial do Senegal<sup>3</sup>. Um dos organizadores me disse que o objetivo do evento era informar os jovens da cidade sobre o sentido do *kankurang*, considerando que as cerimônias atuais não se conformavam mais às normas tradicionais do ritual. Durante o festival, os jovens teriam, assim, a ocasião de assistir a um “verdadeiro” *kankurang*. O organizador do evento estava claramente colocando as mesmas questões que haviam levado os notáveis de Ziguinchor a quererem regulamentar o rito na sua cidade. Mas eu percebi rapidamente que as respostas que eles forneciam eram, na realidade, muito diferentes. Uma das cenas mais interessantes foi a da cerimônia de abertura do festival. Após algumas palavras de boas-vindas pronunciadas pelo prefeito de Sédhiou, um dos convidados chamou a atenção sobre os aspectos educativos do *diambadong* e da cerimônia de iniciação. Para ilustrar seu ponto, ele cantou algumas canções de iniciação que eu achava serem segredos. Ao som de percussões, o público começou a cantar também, antes de ser acompanhado pelos líderes e pelos políticos presentes. A abertura do festival terminou em clima de festa, cada um desfrutando do espírito comunitário que havia conhecido quando jovem durante sua iniciação. Homens e mulheres estavam reunidos num mesmo espaço, e ninguém criticou o fato de esses cantos serem produzidos em público. Essas canções e danças iniciáticas criaram um verdadeiro sentimento de convivialidade. De fato, os habitantes da cidade já estavam habituados a ouvir esses cantos em público porque os grupos de música popular há muito tempo os haviam integrado em seu repertório<sup>4</sup>.

3 O festival foi organizado por um homem nascido em Sédhiou (conhecido pelo nome de “homem de cultura”), que tinha convidado muitos grupos de dançarinos para se apresentarem. Ele foi anunciado nas mídias nacionais e locais, e três jornalistas franceses em início de carreira fizeram a viagem desde Dakar para cobrir o evento. O festival atraiu muitos visitantes. Considerando que o evento ocorreu um ano antes da proclamação do *kankurang* como Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, eu presumo que a programação foi planejada para apoiar essa candidatura.

4 Touré Kunda e o UCAS de Sédhiou, dois grupos muito populares oriundos da região, integraram esses cantos e esses ritmos nas suas gravações, que tiveram um grande sucesso internacional. Touré Kunda, em particular, foi uma banda importante da *world music* nos anos 1980 e 1990. Os cantos iniciáticos que eu ainda acreditava serem segredos durante a minha pesquisa em Ziguinchor, já tinham, na realidade, adentrado o mercado mundial de *world music*.



**Fig. 7** – Artigo sobre o Kankurang publicado no jornal senegalês *Le Journal* em 12 de novembro de 2004.

No dia seguinte, um especialista regional ministrou uma conferência sobre o *kankurang* na prefeitura<sup>5</sup>. Ele alertou sobre os efeitos deletérios da globalização na cultura local. Segundo ele, não era apenas necessário “salvaguardar” o ritual, mas também “comercializar nossos recursos culturais”. Sua declaração, não isenta de contradições, revelou todas as tensões que se acumulavam em torno da patrimonialização do *kankurang*. Após uma mesa redonda sobre os paradoxos desse fenômeno, o público saiu para assistir a uma cerimônia. Ao lado da prefeitura, foram disponibilizadas cadeiras para os participantes da mesa redonda e os outros espectadores ficaram de pé. Um *kankurang* apareceu e começou a perseguir estes últimos, enquanto os convidados permaneciam sentados em suas cadeiras, observando-os fugirem da máscara. Os jovens adentraram o palco instalado em frente às cadeiras e dançaram acompanhados de seus *kankurang*. A máscara homenageou o organizador do festival, curvando-se diante dele. Em seguida, os jovens guardiões demonstraram sua invulnerabilidade mágica cortando seus

5 Tratou-se do diretor da escola Djignabo de Ziguinchor, Nouha Cissé.



quadris com facões, sem sangrar. Vários momentos da cerimônia iniciática foram mostradas ao público por meio da estrutura de um festival organizado para promover o reconhecimento do *kankurang* como patrimônio cultural imaterial. Nesse contexto, não havia mais o suspense e o segredo que normalmente cercam a cerimônia durante uma iniciação. O festival, que transformou a cerimônia em um espetáculo público, também introduziu novos tipos de relação entre os espectadores e o espetáculo. Enquanto os passantes curiosos eram perseguidos aleatoriamente pelo *kankurang*, os espectadores sentados – os participantes da conferência – puderam assistir à cerimônia sem dela participar efetivamente e sem serem perturbados pela máscara. O festival estabeleceu, nesse sentido, uma diferença dentro do próprio público: de um lado, a multidão perseguida pela máscara e, de outro, os ilustres convidados, bem-posicionados para assistir à cerimônia e ao público.

Os líderes políticos e os etno-empresendedores de Sédhiou estavam manifestamente em busca de uma forma de patrimonialização do *kankurang* muito diferente daquela que os notáveis de Ziguinchor tinham em mente. Estes queriam excluir jovens e mulheres a fim de restaurar o segredo do rito. Durante o festival, pelo contrário, os jovens e as mulheres foram convidados a celebrar o patrimônio representado pelo *kankurang*. E a performance da cerimônia como patrimônio produziu novas linhas divisórias no interior do público, alguns se tornando espectadores dos outros (ver Barber, 1997; Mark, 1994). Se os cantos iniciáticos cantados em coro durante a cerimônia de abertura criaram uma certa convivialidade entre os líderes políticos e a população, a cerimônia de encerramento devolveu todos a seu lugar, pois os políticos, separados do resto do público, assistiram a população participar da apresentação de seu “patrimônio”. Tornando patrimônio, o *kankurang* produziu novas hierarquias e os dirigentes políticos tomaram o lugar dos anciãos.

### A inscrição de um patrimônio panafricano na Unesco

Em novembro de 2005, o *kankurang* e o rito de iniciação mandinga foram proclamados Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco. A proposta foi submetida conjuntamente pelo Senegal e pela Gâmbia; esse foi um dos primeiros casos de candidatura plurinacional. Durante o Festival do *diambadong*, o prefeito de Sédhiou tinha evocado o *kankurang* ao falar de um “patrimônio nacional de uma nação unida”. Essa definição pode parecer contradi-

tória em relação à proclamação pela Unesco. De fato, na linguagem metacultural da produção patrimonial, a propriedade cultural do *kankurang* gera debate. Vou examinar agora alguns aspectos da interpretação metacultural da candidatura do *kankurang* ao Patrimônio da Humanidade.

O dossiê de candidatura da Unesco apresenta o *kankurang* como o patrimônio cultural de Kaabu (ou Gabou), o reino mais ocidental do império do Mali na Idade Média. Nos séculos XVI e XVII, os Kaabu contribuíram para estender a influência da civilização mandinga para o oeste do território. O documento atribui a essa expansão a difusão dos ritos e sua presença atual na Guiné-Conacri, na Guiné-Bissau, no Senegal e na Gâmbia, comprovando assim a “propriedade” mandinga do *kankurang*. Por meio dessa cerimônia, apresentada como o pilar da herança cultural mandinga, é, então, o patrimônio mais importante de uma “brilhante civilização” que é celebrado. O dossiê de candidatura, que cita os relatos de viagem dos primeiros exploradores portugueses no continente africano, utiliza as bibliotecas europeias para comprovar a antiguidade dos dois costumes, os quais as tradições orais transmitem “desde o início dos tempos”. No entanto, o documento atribuiu uma origem muito antiga ao *kankurang* e ao rito de iniciação na civilização mandinga; vincula-os a uma genealogia prestigiosa ao retrazar a sua difusão durante a expansão do império do Mali, relembra seu papel na transmissão por meio dessas trocas interculturais e, conseqüentemente, transforma a herança mandinga em um patrimônio panafricano.

O texto da Unesco descreveu o *kankurang* em termos funcionalistas: é um ritual por meio do qual se exprime a autoridade moral dos anciãos – a qual, nós acabamos de ver, não é mais reconhecida pelos jovens. Ele exerce uma função social importante ao impor aos iniciados a disciplina do rito de iniciação, assegurando, desse modo, a ordem social. Ainda que o documento evoque o contexto atual no qual ocorre a cerimônia, a análise insiste, acima de tudo, na função do rito – restaurar a ordem – mais que na sua capacidade de inspirar a revolta, como é frequentemente o caso (De Jong, 2007). A descrição oficial contida no site da Unesco tem ressonância nessa leitura conservadora:

O *kankurang* é tanto o garantidor da ordem e da justiça quanto o exorcista de espíritos malignos. Como tal, ele garante a transmissão de um conjunto complexo de habilidades e práticas que constituem a base da identidade cultural mandinga<sup>6</sup>.

É fácil perceber como essa interpretação recicla uma visão nostálgica da civilização africana. O texto, que apresenta o rito como o depositário dos valores mandingas, na realidade menciona apenas aqueles veiculados pela Unesco: o respeito, a solidariedade, etc; ele deixa de fora aqueles valores que não seriam unanimidade diante de um júri internacional. Em nenhum lugar são mencionados os aspectos da cerimônia – por exemplo, a violência da máscara – incompatíveis com os direitos humanos, dos quais os Estados modernos são, supostamente, os garantidores. O *kankurang* é, portanto, um “exorcista de espíritos maléficos”, mas nada é dito sobre o modo como ele persegue violentamente as feiticeiras. Para salvar o ritual, seus aspectos mais sombrios são encobertos<sup>7</sup>.

De acordo com os princípios do paradigma de “resgate” da Unesco, o dossiê de candidatura está preocupado, acima de tudo, com a “banalização” do rito. Segundo o documento, essa é a consequência da composição multiétnica da população das cidades onde o *kankurang* é praticado: os membros dos grupos étnicos pouco familiarizados com o ritual têm dificuldade em respeitá-lo. Estima-se que a urbanização ameaça o futuro da cerimônia. Diferentemente dos anciãos, que atribuem a culpa à juventude indisciplinada, o texto da Unesco identifica como causas principais da banalização do *kankurang* a urbanização e a modernização. A ironia é que, se a modernidade é percebida como um fator certo de banalização da cerimônia, ela se apresenta como uma barreira potencial contra os estragos dessa mesma modernidade. A restauração do rito, que preserva os valores mandingas, é necessária, portanto, para neutralizar os efeitos nefastos dessa modernidade. O dossiê prossegue explicando que as iniciativas populares acima referidas devem, por conseguinte, ser apoiadas e coordenadas por profissionais do patrimônio. A preservação do *kankurang* implica em uma certa oficialização, ou até mesmo uma burocratização do rito, o que confirma a ideia segundo a qual a Unesco encorajaria o desenvolvimento de uma meta cultura (Kirshenblatt-Gim-

6 Esses valores são destinados à transmissão no contexto da iniciação, durante a qual as gerações mais velhas ensinam aos iniciados os mitos, a lei, os cantos, as danças e os conhecimentos locais (relativos à caça, à agricultura, ao clima, à meteorologia e à medicina). Ver *Le Kankurang, rite d'initiation mandingue*, no site da lista representativa do patrimônio cultural imaterial da Unesco: <https://ich.unesco.org/en/RL/kankurang-manding-initiatory-rite-00143> (último acesso em 11 jun. de 2024).

7 No seu artigo sobre a história da política da Unesco, Wiktor Stoczkowski (2009, p. 11) explica que o problema decorre da incompatibilidade entre os direitos do homem e os direitos culturais.

blett, 2006). Um dos objetivos é, por exemplo, permitir a transmissão formal dos conhecimentos sobre o *kankurang* por meio de programas museais e a publicação dos cantos iniciáticos. O texto sugere igualmente a utilização de toda uma série de mídias para promover o patrimônio cultural: edição de cartões postais e de vídeos, produção de peças de teatro e de um festival anual, criação de um site na internet, etc. O programa inclui inclusive a produção de bonequinhos em miniatura, enquanto o dossiê insiste precisamente sobre a dimensão sagrada do ritual e busca impedir sua banalização...

Em suma, no dossiê de candidatura, o *kankurang* e o rito de iniciação representam o patrimônio pré-colonial da civilização mandinga. Esse patrimônio panafricano, que se considera ter sobrevivido à modernização do Senegal, é um potencial *pharmakon* para curar as feridas da modernidade. Essa operação se apoiou na restauração de certos valores associados a uma imagem de um passado pré-colonial glorioso. Ao associar a modernidade a uma experiência da perda que a restauração pode consertar, o texto retoma o paradigma do resgate dos primeiros antropólogos. Essa concepção patrimonial e, essencialmente, nostálgica do ritual, recusa-se a conferir qualquer validade às condições atuais em que ele é praticado. No entanto, as estratégias que visam a preservar a cerimônia aumentam consideravelmente a sua visibilidade, contribuindo potencialmente, assim, para a banalização que deveriam combater. O texto da Unesco apresenta uma interpretação das ameaças ao *kankurang* muito semelhante à dos anciãos da comunidade mandinga, mas as medidas propostas para solucionar esses problemas e preservar a cerimônia são muito diferentes. Enquanto os líderes mandingas querem limitar a frequência das cerimônias, o programa da Unesco busca, ao contrário, difundir os conhecimentos sobre a máscara e aumentar sua visibilidade.

### A cultura como fonte e recurso

A produção cultural do Senegal independente é uma aplicação da filosofia da negritude de Senghor. Nessa visão utópica, o desenvolvimento cultural deve abrir a civilização africana ao mundo (e à francofonia, em particular), mantendo-a profundamente ligada ao espírito africano. Graças ao diálogo cultural, que se traduz bem na expressão "abertura e enraizamento", a cultura africana poderia, assim, dar o seu contributo para o desenvolvimento da "civilização do universal". A filosofia de Senghor, que se propunha a evitar a alienação cultural – a colonização tendo deixado na memória o medo do desenraizamento – é frequentemente

associada a um "retorno às origens". Atualmente, esse lema é muitas vezes retomado nas "semanas culturais" ou "jornadas culturais" organizadas nas aldeias senegalesas. Na Casamansa, esses festivais incluem, certamente, as cerimônias de máscaras (De Jong, 1999).

A espetacularização do *kankurang*, que não advém somente de sua inscrição na lista da Unesco, é, na verdade, o resultado de um longo processo. A visibilidade crescente do rito, atualmente sem precedentes, é um traço distintivo da mercantilização das tradições culturais desde a época da colonização e das exposições universais. O processo de patrimonialização através da Unesco nesse início do século XXI não tem nada a ver com as representações de caráter exótico que aconteciam no contexto imperialista do século XIX. Mas devemos, no entanto, referir-nos a esse período da história para explicar a historicidade dos fenômenos atuais e mostrar que os paradoxos desta patrimonialização têm origem na produção cultural colonial. Os impérios europeus expunham aos olhos do mundo inteiro os frutos de sua "missão civilizadora" durante as exposições onde os "indígenas" eram convidados a fazer a demonstração de suas artes e habilidades. Ainda que a sua produção cultural fosse transformada em espetáculo, a ênfase estava, antes de tudo, na mensagem educativa endereçada aos cidadãos da metrópole. A crescente popularidade da antropologia deve muito à sua participação na "mise en scène" dos "primitivos" nessas exposições (Coombes, 1994). Aliando educação e entretenimento, essas exposições encenaram danças africanas para disseminar o conhecimento antropológico. As representações de cerimônias africanas, a antropologia e o sistema de exposições coloniais não tomaram vias totalmente distintas após a independência; pelo contrário, permaneceram intimamente ligados, especialmente no Senegal de Senghor<sup>8</sup>.

A história da "extroversão" do *kankurang* em espetáculo destinado a públicos estrangeiros é certamente mais longa do que a literatura sobre a metamorfose da cultura em patrimônio quer reconhecer. Após sua independência política, a Gâmbia buscou transformar o *kankurang* em patrimônio. No Museu Nacional de Banjul, onde são expostas uma miniatura e desenhos representando diferentes tipos de *kankurang*, as tradições mandingas são apresentadas como fazendo parte do patrimônio cultural nacional. O *kankurang*, cuja máscara é exposta no Museu Nacional, tornou-se assim um dos símbolos do país e é utilizado pelo Estado gambiano para criar uma cultura nacional baseada essencialmente em

<sup>8</sup> No seu estudo sobre o Festival de Artes e da Cultura Negro-Africana (Festac) de 1977, Andrew Apter (2005) mostra que o formato dos festivais pós-coloniais encontra sua origem nas exposições coloniais.

tradições culturais mandingas. A Gâmbia integrou a tradição ao seu patrimônio a fim de reforçar seu projeto nacionalista (ver Ebron, 2002). Essa “nacionalização” da cerimônia parece ter aberto o caminho para sua mercantilização. A Gâmbia é um destino popular para negros norte-americanos que peregrinam no seu país de origem. Durante o festival internacional Roots, que acontece todos os anos, os *kankurang* são frequentemente organizados para esses visitantes, no qual são apresentados como um patrimônio panafricano. Os turistas nem sempre têm a mesma interpretação da cerimônia que os locais. Um desses norte-americanos, que tinha assistido a uma cerimônia durante sua viagem à Gâmbia, me enviou um e-mail parabenizando-me pelo meu importante trabalho de pesquisa sobre as “artes marciais” africanas...

O fato de que o *kankurang* é agora concebido como um patrimônio pode muito bem contribuir para sua crescente mercantilização perante públicos estrangeiros<sup>9</sup>. Quando a cerimônia é organizada para esses espectadores, é impossível assegurar sua submissão à máscara. Durante a terceira conferência da Associação Internacional dos Estudos Mandingas, realizada na Gâmbia em 1998, os participantes foram convidados a se dirigirem, numa tarde, a uma sala onde as tradições culturais locais estavam sendo apresentadas. Após um espetáculo de “danças diola”, durante o qual alguns pesquisadores não se intimidaram em mostrar as competências adquiridas em campo, veio o *kanakurang*. Dispensável dizer que a máscara não perseguia ninguém: não era necessário correr o risco de chocar os participantes que desconheciam o percurso do rito no contexto das iniciações. Os espectadores nem foram obrigados a fugir para se esconderem; foram autorizados, pelo contrário, a olhar o *kankurang*, a tirar fotos e a filmar. O modo iniciático, que não permite olhar para a máscara, não é mais o único enquadramento em que se pratica a cerimônia; deu lugar a um modo de visibilidade que exige a apreensão instantânea do rito<sup>10</sup>.

Essa passagem à visibilidade aparece igualmente na imprensa. Durante as férias de verão, em particular, os jornalistas senegaleses dedicam várias seções de “educação” a toda uma série de questões sobre a história do patrimônio do país. O artigo evoca geralmente uma tradição, segundo uma concepção nostálgica bastante semelhante à do patrimônio panafricano. O texto faz sempre referência aos aspectos mágicos dessas tradições sem, contudo, se debruçar sobre eles; mas

9 Na Gâmbia, a cerimônia é igualmente transformada em “bem de consumo” pelos espectadores locais (ver Weil e Saho, 2005).

10 Para análises comparativas sobre o patrimônio e a crise de visibilidade em um outro contexto africano, ver Probst (2011).

essa ainda é uma forma implícita de autenticá-los como uma tradição africana. São inúmeros os artigos sobre o *kankurang* que o apresenta como uma tradição senegalesa e as ilustrações são frequentemente fotografias da máscara (fig.7). Cada vez mais ele é representado através de uma técnica de reprodução mecanizada, a fotografia, que transforma a cerimônia em objeto a ser visto. A fotografia não é a única a oferecer essa imagem. Vários quadros do pintor senegalês Omar Camara representam o *kankurang*. Em uma delas, a máscara retira o tecido da casca que cobre sua cabeça com ajuda de um de seus facões. Ao invés de revelar o rosto do personagem, a pintura mostra uma área escura e misteriosa. Jogando, assim, com segredo e revelação, o quadro não os viola, mas contribui para os reforçar. A máscara, no entanto, torna-se um objeto de contemplação: mesmo a representação mais misteriosa não pode ser tão assustadora quanto a própria cerimônia. O *kankurang*, que não pode ser visto por não iniciados, torna-se objeto de contemplação à distância.

Essas não são as únicas maneiras pelas quais o *kankurang* é "objetificado". As lojas para turistas de Ziguinchor vendem miniaturas que os representam (fig. 8). Sobre as calçadas públicas, réplicas em tamanho real do *kankurang*, fixadas em tal ou qual postura, faz a publicidade dessa arte turística. Se é fácil perceber aqui uma outra dimensão da banalização da cerimônia, ela também faz parte das medidas de salvaguarda propostas no dossiê de candidatura da Unesco. A produção de cerimônias e de miniaturas para turistas faz parte do processo de objetificação pelo qual os espectadores são convidados a olhar a máscara. Paradoxalmente, a promoção do patrimônio imaterial que representa os valores culturais mandingas recai sobre sua materialização sob a forma de mercadoria. No entanto, essa extroversão da cerimônia em bens de consumo é, ao mesmo tempo, um meio de buscar o reconhecimento do *kankurang* como uma antiga tradição africana (ver Comaroff; Comaroff, 2009).



**Fig 8** – Estatueta de Kankurang semelhante às que são encontradas à venda em Ziguinchor, 2004. Foto do autor.



## A reprodutibilidade mimetizada

O fato de que a cerimônia muda de contexto ao passar de um rito religioso a um patrimônio implica igualmente a passagem do registro do segredo ritual àquele do reconhecimento internacional. Se a máscara assegurava o controle sobre os espectadores ao perseguir as feiticeiras, ela agora está sujeita ao escrutínio de turistas, antropólogos e profissionais do patrimônio. Mas é preciso ter cuidado e não separar de modo muito rígido os registros da iniciação e do reconhecimento. Embora ambos se baseiem em diferentes modelos de representação cultural – dimensão secreta versus dimensão pública – ambos têm participado na extroversão de espetáculos culturais dirigidos a públicos estrangeiros desde o período colonial.

Em 1939, um padre católico publicou a descrição de um campo de iniciação de Ziguinchor e de uma cerimônia *kankurang* (Doutremépuich, 1939). O autor os descreveu como uma prática supersticiosa, mas também notou que o rito acontecia diante de turistas franceses. Já no período entre guerras, o *kankurang* havia sido transformado em espetáculo para turistas por moradores locais ansiosos para embolsar alguns trocados. Após a independência, foi praticado também em outros contextos além das iniciações. Um dos organizadores mais reverenciados das cerimônias de iniciação de Ziguinchor estava por trás desses espetáculos. Salif Touré, um ferreiro, organizou várias iniciações no mato ao redor de Ziguinchor nas décadas de 1970 e 1980. Em virtude de seus poderes sobrenaturais, os ferreiros são designados para realizar circuncisões, como foi o caso de Touré. Mas o mesmo homem – detentor dos segredos da iniciação – também organizou vários *kankurang* no âmbito de festivais culturais em diferentes estádios de Dakar. Alguns habitantes de Ziguinchor o criticaram por não respeitar suficientemente o segredo da cerimônia. Esse exemplo mostra explicitamente como os próprios especialistas do ritual ignoram com facilidade a fronteira entre rito e espetáculo. No Senegal, não é fácil fazer a distinção entre a cultura como origem e como recurso. Os registros da iniciação e do reconhecimento baseiam-se em valores distintos, mas nem sempre é possível determinar em quê eles são contraditórios. De fato, revelação e reconhecimento muitas vezes andam de mãos dadas<sup>11</sup>.

---

11 Fred R. Meyers (2004) trata de diferentes casos de conflitos entre esses registros no seu excelente artigo sobre os riscos da mercantilização da arte aborígine num contexto de uma disputa da propriedade indígena e diretos de autores (inter)nacionais. Para uma análise das interpretações contraditórias da cultura como patrimônio e como propriedade, ver a edição especial da *Ethnologia Europaea* (2009).

Inesperadamente, os próprios atores da cerimônia propuseram uma leitura reflexiva do processo de reconhecimento. Para ilustrar meu argumento, começarei com uma pequena cena muito reveladora. Em 2004, eu vivia num bairro de Ziguinchor onde os iniciados eram banhados em um rio antes de serem conduzidos para casa, ao ritmo de uma dança festiva do *diambadong*. Todos os sábados de setembro, dezenas de *kankurang* passavam pela vizinhança para acompanhar os iniciados. Um dia, quando os vi passar, estava com minha câmera fotográfica na mão e um dos guardiões da máscara me disse: "É terminantemente proibido fotografar o *kankurang*". Pareciam as palavras de um burocrata senegalês, mas isso, na verdade, foi apenas uma das muitas maneiras de incluir outros discursos na cerimônia. Outro guardião da máscara exclamou: "É a nossa tradição! Isso é tudo o que resta da nossa tradição!". A ideia de que as tradições desaparecem em face da modernidade evoca, obviamente, o paradigma do resgate por trás da inscrição do *kankurang* na lista da Unesco. A cena que eu acabo de descrever nos faz pensar que essa nostalgia faz parte da cerimônia. Definitivamente, os praticantes, como sujeitos senegaleses, têm consciência de que a cerimônia está inscrita na lista da Unesco, e eles podem assim integrar o discurso nostálgico na sua performance.

No entanto, há uma diferença importante entre os jovens praticantes de *kankurang* e os burocratas investidos na patrimonialização da cerimônia: estes baseiam-se num cenário ritual que tem sua origem em um modelo ultrapassado e gerontocrático, enquanto a juventude de Ziguinchor participa do rito de forma lúdica e improvisada. Os jovens não buscam compatibilizar o *kankurang* com os padrões exigidos para o reconhecimento nacional e internacional da cerimônia, e eles se divertem muito transformando esse rito impressionante em uma mímica da modernidade. Em 2004, percebi que alguns praticantes construíram falsas câmeras fotográficas utilizando garrafas plásticas e materiais reciclados, estando eles próprios disfarçados (fig. 9). Eles fingiam fotografar a cerimônia. Estavam muito orgulhosos de seu mini espetáculo e me autorizaram a fotografá-los sob pagamento. A ironia da situação não me escapou: tive que pagar para obter uma fotografia em que me imitavam. Após terem recebido sua remuneração, eles partiram rapidamente ao ritmo do *diambadong*. Eles não permitiram nenhuma pergunta. Ao imitarem os fotógrafos, esses dançarinos reconheceram o interesse em reproduções mecanizadas da máscara e, ao mesmo tempo, chamaram a atenção para suas próprias qualidades fotogênicas enquanto atores da cerimônia. Mas se, através do processo de mimese, a cópia também tem o poder do original (Taussig, 1993), então, através de suas imitações, esses jovens se apropriam do

reconhecimento através do olhar do espectador. De fato, eles me permitiram tirar uma foto, mas não fazer perguntas: eram eles que seguravam o microfone e a câmera (ver fig. 9). Graças aos falsos dispositivos que eles haviam fabricado, endossaram o poder do original (a máquina fotográfica) e se apropriaram do reconhecimento concedido à sua performance.



**Fig. 9** – Atores equipados com câmeras falsas imitando jornalistas. 2004. Foto do autor.

### Registros do reconhecimento

Mostrei que era necessário realocar a inscrição do *kankurang* na lista do patrimônio imaterial da Unesco tanto em debates locais quanto em relação às transformações que, em escala internacional, afetam as tradições rituais. No âmbito dos ritos de iniciação, as cerimônias são objeto de negociações entre as diferentes classes de idade que disputam a propriedade do segredo, cuja revelação equivale a profanar a cerimônia. Mas, cada vez mais, ela é encenada a fim de obter o reconhecimento internacional e aproveitar dos benefícios financeiros proporcionados pelos espetáculos destinados a estrangeiros. Ela se realiza, então, numa moldura pré-estabelecida, que funciona para todas as representações do patrimônio africano. Nos festivais pós-coloniais, lugares de uma certa afirmação panafricana, o

formato adotado para a representação de tradições africanas muito respeitadas é em grande parte herdado daqueles criados durante as exposições coloniais organizadas pelo império francês. As produções culturais do terceiro mundo surgiram assim em uma economia do signo, em que a tradição significa “raízes” e “autenticidade”<sup>12</sup>. Após a independência, a visão utópica de Senghor fundiu-se com a nostalgia imperialista da antropologia francesa, fazendo um apelo à tradição para mostrar a contribuição de África à civilização universal nascente. Ainda hoje, o reconhecimento da produção cultural africana é baseado nessa nostalgia imperialista. Seria necessário, portanto, realocar o *kankurang* como patrimônio cultural imaterial numa política do reconhecimento cultural cujas raízes remontam à produção cultural imperialista. No entanto, no contexto pós-colonial, as cerimônias encenadas para obterem a consideração da comunidade internacional continuam sujeitas a uma política de autenticação elaborada localmente. Como vimos na anedota relatada acima, os praticantes integram elementos metaculturais em sua cerimônia, a qual, portanto, assume um caráter reflexivo. A distinção precisa entre uma cultura étnica supostamente autêntica, por um lado e, por outro, uma produção metacultural reflexiva não pode ser mantida no caso de tradições que, por mais de um século, nunca deixaram de fazer parte dessas duas categorias.

## REFERÊNCIAS

- APTER, Andrew. **The Pan-African Nation: oil and the spectacle of culture in Nigeria**. Londres: Chicago University Press, 2005.
- BARBER, Karin. Preliminary notes on audiences in Africa. **Africa**, v.3, n.67, p. 347-362, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacres et Simulations**. Paris: Galilée, 1981.
- BENJAMIN, Walter. **L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique**. Paris: Allia, 2003.
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- CLIFFORD, James. **Malaise dans la culture**. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1996.
- COMAROFF, John L.; COMAROFF, Jean. **Ethnicity, Inc**. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2009.

<sup>12</sup> Como David Murphy (2012, p. 25) ressaltou, estamos apenas começando a tomar consciência do hibridismo cultural que resulta desse processo.

COOMBES, Annie E. **Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination**. New Haven e Londres: Harvard University Press, 1994.

DE JONG, Ferdinand. Trajectories of a mask performance: The case of the Senegalese Kumpo. **Cahiers d'études africaines**, n.153, p. 49-71, 1999.

DE JONG, Ferdinand. **Masquerades of Modernity: power and secrecy in Casamance, Senegal**. Edimburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute, 2007.

DE JONG, Ferdinand; ROWLANDS, Michael (ed.). **Reclaiming Heritage: alternative imaginaries of memory in West Africa**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

DOUTREMÉPUICH, Émile. Visite à un "camp" de circoncis en Casamance. **Les Missions catholiques**, n.72, p. 474-477 ; 386-492.

EBRON, Paulla. **Performing Africa**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

ETHNOLOGIA EUROPAEA. **Culture and Property**, v.2, n.39, 2009.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. World heritage and cultural economies. *In*: KARP, Ivan et al. (org.). **Museum Frictions: public cultures/global transformations**. Durham: Duke University Press, 2006.

MARK, Peter. Art, ritual, and folklore: dance and cultural identity among the peoples of the Casamance. **Cahiers d'études africaines**, v.136, n.34, p. 563-584.

MURPHY, David. Culture, empire and the postcolony : from la Françafrique to le Festival Mondial des Arts Nègres (1996 e 2010). **Francosphères**, v.1, n.1, p. 19-33, 2012.

MYERS, Fred R. Ontologies of the image and economies of exchange. **American Ethnologist**, v. 31, p. 5-20, 2004.

PROBST, Peter. **Osogbo and the Art of Heritage: monuments, deities, and money**. Bloomington: University of Indiana Press, 2011.

ROWLANDS, Michael. Entangled memories and parallel heritages in Mali. *In*: DE JONG, Ferdinand e ROWLANDS, Michael. **Reclaiming Heritage: alternative imaginaries of memory in West Africa**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2007.

SMITH, Laurajane; AKAGAWA, Natsuko (ed.). **Intangible Heritage**. Londres/NewYork: Routledge, 2009.

SPYER, Patricia. The Cassowary will (not) be photographed: The "primitive", the "Japanese", and the elusive "Sacred" (Aru, Southeast Moluccas). *In*: HENT DE VRIES e WEBER, Samuel (ed.). **Religion and Media**. Palo Alto: Standford University Press, 2001.

STOCZKOWSKI, Wiktor. Unesco's doctrine of human diversity: A secular soteriology?. **Anthropology Today**, v. 3, n.25, p. 7-11, 2009.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. Londres: Routledge, 1993.

UNESCOPRESS. The Samba of Roda and the Ramilya proclaimed masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. **Comunicado de imprensa n. 2005-144**. Paris: Unesco, 2005.

WEIL, Peter; SAHO, Bala. Masking for money: the commodification of Kankurang and Simba mask performances in urban Gambia. *In*: WOOTEN, Stephan (ed.). **Wari Matters**: Ethnographic Explorations of Money in the Mande World. Münster: Lit Verlag, 2005.

**Submetido em:** 02 abr. 2024

**Aprovado em:** 27 maio 2024

Reproduzida com a autorização da *Gradhiva, Revue d'anthropologie et d'histoire des arts – Musée du quai Branly Jacques Chirac*, a tradução "O segredo exposto. Revelação e reconhecimento de um patrimônio imaterial no Senegal", por Sara Morais, está licenciada sob CC BY 4.0. O artigo original foi publicado no dossier da *Gradhiva*, intitulado "Le monde selon l'Unesco". Aqui está sua referência bibliográfica: De Jong, Ferdinand. « Le secret exposé. Révélation et reconnaissance d'un patrimoine immatériel au Sénégal ». *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts* 18 (2013) : 98-123. (<https://journals.openedition.org/gradhiva/2722>).

