

CRIOLIZAÇÃO COTIDIANA E ECOS DIASPÓRICOS: RESISTÊNCIA E COOPTAÇÃO EM CABO VERDE E LOUISIANA

*Quotidian creolization and diasporic echoes: Resistance and co-optation in
Cape Verde and Louisiana*

*Creolización cotidiana y los ecos diaspóricos: resistencia e cooptación en
Cabo Verde y Louisiana*

Robin Cohen

International Migration Institute, University of Oxford,
E-mail: robin.cohen@qed.ox.ac.uk

Olivia Sheringham

International Migration Institute, University of Oxford,
E-mail: olivia.sheringham@qeh.ox.ac.uk

Tradução para o português: Olivier H. D. Xavier

Resumo

Expressões da cultura popular (a música e o carnaval) foram frequentemente analisadas como manifestações de resistência indireta à opressão. Usando uma combinação de material publicado e observações de campo em Cabo Verde e na Luisiana, mostramos como surge um jogo complexo entre resistência e cooptação. No entanto, processos de apropriação são continuamente desafiados por divergência interna, demandas por autenticidade e novos insumos criativos. Tais insumos são frequentemente obtidos das sociedades originais e das práticas e identidades diaspóricas emergentes, que chamamos de 'ecos diaspóricos'.

Palavras-chave: Crioulização, diáspora, resistência, cooptação, música, carnaval.

Abstract

Expressions of popular culture (music and carnival) have often been analysed as manifestations of indirect resistance to oppression. Using a combination of published material and fieldwork observations in Cape Verde and Louisiana, we show how a complex interplay between resistance and co-optation arises. However, processes of appropriation are continuously challenged by internal dissent, demands for authenticity and fresh creative inputs. Such inputs are frequently drawn from original (or imagined original) societies and emergent diasporic practices and identities, which we have deemed 'diasporic echoes'.

Key words: Creolization; Diaspora; Resistance; Co-optation; Music; Carnival

Resumen

Expresión de cultura popular (música y carnaval), a menudo se analizan como manifestaciones indirectas de resistencia a la opresión. Utilizando una combinación de materiales publicados y observaciones de campo en Cabo Verde y en el estado de Louisiana, hemos demostrado que no existe una compleja interacción entre la resistencia y la cooptación. Sin embargo, los procesos de apropiación son constantemente al reto de discrepancia interna, la exigencia de autenticidad y nuevos aportes creativos. Esas aportaciones se suelen obtener de empresas originales y prácticas e identidades emergentes diaspóricas, que llamamos 'ecos diaspóricos'.

Palabras-clave: Crioulización; Diáspora; Resistencia; Cooptación; Música; Carnaval.

I. Introdução

'Crioulização' é um termo altamente contestado, usado em múltiplos contextos e de formas amplamente inconsistentes. Enquanto há um consenso geral entre estudiosos de que a sua utilidade pode se estender além do estudo de linguagens e linguística crioula, resta um debate não resolvido quanto à extensão à qual a crioulização pode ser aplicada fora de suas associações iniciais à colonização, à escravidão e ao sistema de plantations no Novo Mundo. De fato, para alguns, crioulização se refere especificamente aos encontros violentos entre as culturas dos colonizadores, dos escravos e dos povos indígenas no Novo Mundo - e mais especificamente no Caribe - e usar esse termo além de tais contextos corre o risco de subvalorizar ou desconsiderar as circunstâncias altamente politizadas nas quais a terminologia emergiu (Palmié 2006; ver também Mintz, 1996). Na outra ponta do espectro estão aqueles que prezam as qualidades universais da crioulização, usando-a como uma metáfora rica para analisar miríades de contextos onde a interação intercultural e novas expressões culturais se desenvolveram, dando assim crédito à asserção de Hannerz (1987) de que vivemos em um 'mundo em via de crioulização'.

Nós somos, no geral, proponentes cautelosos deste último ponto de vista e acreditamos que a crioulização possa ser aplicada utilmente a novos contextos, contanto que as diferentes posições de poder imbutidas em todas as relações interculturais sejam consideradas. Nós estamos portanto conscientes do aviso de Hall (2010: 29) de que na crioulização 'questões de poder, assim como problemas de emaranhamento, estão sempre em jogo'. Considerando essas dinâmicas de poder, argumentamos que o conceito de crioulização enriquece a análise de agência, criatividade e resistência da parte de culturas subordinadas. Nosso conceito de poder, que chamamos de 'poder elusivo', deriva diretamente da elucidação de tais mudanças vindas de baixo'. *Poder elusivo compreende as sutis, discretas mas não-declaradas mudanças sociais que lenta mas cumulativamente geram mudanças na conduta social, opiniões sociais e consciência social. Além do mais, o poder elusivo é fugaz, difícil de reconhecer e difícil de acumular e rotinizar. Como argumenta Cohen (2007, p. 320):*

1Em Cohen (2007), a noção quase sinônima à de Baumann de 'poder fugitivo' foi usada, apesar desse uso ter causado certa confusão devido à enganosa associação a 'escapar'. Usamos preferivelmente 'poder elusivo'.

Por trás dos barulhos nacionalistas, fundamentalistas e monoculturais ensurdecadores estão os suaves mas penetrantes sons da diversidade, complexidade e hibridez. A globalização do poder militar, financeiro e econômico está em paralelo com as formas de globalização cultural (eu foco aqui apenas a crioulização), que são menos visíveis mas fornecem uma alternativa radical e subversiva a outras formas de poder. Isso está relacionado ao que Bauman (2000, p.14) descreveu como 'a nova leveza e fluidez do poder cada vez mais móvel, escorregadio, mutante, evasivo e fugitivo'. Diferentemente do poder nu, brutal, anunciado (digamos, do Pentágono), o poder fugitivo dá ênfase às formas de poder escondidas, sutis, privadas e elusivas (difíceis de alcançar ou detectar) encontradas em mudanças coletivas de atitude e de comportamento social.

Mais especificamente, o nosso alvo neste artigo é de explorar como o poder elusivo, observado em expressões de cultura popular como a música e o carnaval nas sociedades crioulas da Luisiana e de Cabo Verde, pode ser cooptado - por nações-estados ou elites culturais - e ao mesmo tempo representar um meio para a expressão de formas de crioulização escondidas e potencialmente resistentes. Embora haja outros exemplos de práticas de cultura popular que foram apropriadas com fins de construção de uma nação, de um patrimônio ou como atividade turística - como a culinária, a dança, os artesanatos, a arte, a literatura escrita e oral, o teatro e as práticas religiosas -, escolhemos focar especificamente na música e no carnaval porque achamos que eles ilustram melhor essa dialética entre resistência e cooptação e oferecem possibilidades sugestivas para comparações entre nossos dois contextos.

2. Resistência e cooptação

Teorizar a crioulização como subversiva ou resistente não é, obviamente, nada novo. Qualquer que tenha sido o caminho teórico seguido, o termo emergiu no contexto da colonização ou da escravidão. Hoje em dia, é amplamente reconhecido que as línguas, religiões e práticas culturais de povos colonizados ou escravizados não submergiram nas culturas das elites dominantes, mas foram constitutivas da formação de línguas e práticas culturais novas e crioulas

(ver, entre outros, Baron e Cara, 2003; Bolland, 2010). O que é menos compreendido é a resposta dialética da parte de governos ou elites culturais procurando se apropriar da criouliização e do Crioulo como parte de seus projetos de construção da nação e/ou na elaboração formal do patrimônio de um grupo. No entanto, assim como com as contestadas tentativas de hegemonia cultural total da parte de colonizadores, o povo criativamente adapta essas imposições para incrementar suas próprias crenças e práticas. Devemos portanto ser cautelosos ao assumir que a apropriação de práticas culturais 'crioulas' implica a subjugação permanente do poder elusivo por baixo. Ao usar o termo 'cotidiano', procuramos ir além do reino primariamente sumário e conceitual que tem prevalecido em discussões sobre a criouliização, explorar algumas das práticas concretas de criouliização que influenciam (e são influenciadas) pelas vidas e identidades rotineiras das pessoas. O nosso foco nas práticas provém, em parte, do trabalho de De Certeau que, em seu livro seminal *A Invenção do Cotidiano*, mostra a possibilidade de pessoas ordinárias resistirem às normas e estruturas dominantes apesar de suas práticas cotidianas ou 'formas de usar' os 'produtos impostos pela ordem econômica dominante' (de Certeau, 1984, p. xiii). Usando o exemplo de práticas indígenas nas Américas no contexto da colonização espanhola, De Certeau sugere que os povos indígenas eram capazes de subverter os 'rituais, representações, e leis que lhe eram impostos ... sem rejeitá-los ou alterá-los, mas usando-os com respeito com finalidades e referências estrangeiras ao sistema que eles não tinham a escolha de não aceitar' (de Certeau, 1984, p. xiii). Assim, retornamos à questão das relações de poder: enquanto a ordem econômica ou cultural dominante pode definir como certos espaços, produtos ou línguas devem ser usados, as práticas cotidianas dos 'usuários' pode - apesar de inconscientemente ou não-intencionalmente - transformar ou adaptar esses usos oficiais, de forma a mudar gradualmente a balança do poder.

Tais ideias foram elaboradas em uma diversidade de contextos. Por exemplo, Genovese (1974) argumentou que, apesar de tentativas de desumanização de escravos no antebellum sul-americano, religião, música e uma cultura popular dolorosamente construída permitiram aos escravos criar um modo alternativo de ser, um mundo digno

pertencente a eles. Scott (1985, 1986) observou a resistência inconsciente cotidiana, particularmente na Ásia e na América Latina, escolhendo focar não nas grandes rebeliões ou revoluções, mas nas 'formas silenciosas e anônimas de luta de classe' (Scott, 1986, p. 9). De forma semelhante, Cohen (1980) documentou a saliência de formas informais e escondidas de resistência entre trabalhadores africanos em vários países. Inspirados de tais perspicácias, queremos destacar neste artigo não as formas visíveis de resistência ao poder, como a Guerra da Independência em Cabo Verde ou revoltas escravas em Luisiana, mas as formas pelas quais a criouliização como criatividade cultural pode ser 'contra-hegemônica' e, talvez, silenciosamente 'revolucionária' (Baron e Cara, 2003, p. 5). Num contexto global de expressões ressurgentes de nacionalismo ou identidades monocromáticas, afirmamos que formas cotidianas de criouliização podem sutilmente, quiçá talvez não-intencionalmente, resistir a discursos dominantes fornecendo contranarrativas e práticas sociais.

Também precisamos explicar nossa interpretação de cooptação. É raro que estados, autoridades locais, elites dominantes ou donos de fábricas possam controlar populações sob seu jugo somente através de medidas repressivas brutais. Um certo grau de consenso é amoldado para permitir uma pequena dose de aceitação, ou ao menos de indulgência, por parte da parcela dominada da população. Permitir a mobilidade política seletiva na classe dominante é uma estratégia de cooptação classicamente descrita por Mosca (1939), assim como a fabricação de consenso numa fábrica contemporânea, quando é dada aos trabalhadores uma 'ilusão de escolha' ao pedir que eles criem melhores maneiras de estimular a produção eficiente (Burawoy, 1979).

Neste artigo, focamos em como aqueles que definem as normas dominantes podem amortecer ou capturar o poder elusivo manifestado nas práticas e culturas populares contra-hegemônicas. Podemos começar com um exemplo prosaico. Uma fotografia do revolucionário argentino Che Guevara num serviço funerário é uma das mais famosas no mundo, mas através de sua reprodução prolífica em posters e camisetas, a força de suas convicções e seu papel militante na revolução cubana foram amplamente desprovidos de significado - efetivamente, o seu rosto foi anexado

e subordinado a uma cultura jovem banal, difundida e comercializada. Como afirmam Thompson e Coskuner-Balli (2007, p.137), ‘uma premissa chave da teoria da cooptação é que o mercado capitalista transforma símbolos e práticas de oposição contracultural em uma constelação de comodidades tendenciosas e estilos de moda despolitizados que são prontamente assimilados à convenção social.’ Eles tratam do caso da comida orgânica, que, durante três décadas, deixou de ser um ‘totem da contracultura hippie anti-institucional, anti-corporativa e anti-conformista dos anos 1960’ para ‘ser um símbolo cultural da classe profissional cultural -criativa’ (Thompson e Coskuner-Balli, 2007, p.135). A adoção por parte do mercado de varejo Wal-Mart da comida orgânica como uma de suas várias ‘marcas’ de produto foi aparentemente o colapso final em direção ao convencional. No entanto, este não foi o final da história. Formas de agricultura comunitária têm, segundo sugerem os autores, se manifestado em resposta à comercialização corporativa e visam reclamar o caráter contracultural do movimento da comida orgânica (Thompson e Coskuner-Balli, 2007, pp.137 et seq.).

Essa dialética entre o poder elusivo e a cooptação é particularmente evidente em formas de expressão artística e, no nosso caso, no estudo da música e do carnaval. Neste último, pode haver uma omissão da energia criativa através da cooptação, frequentemente de forma a parecer benigna. O processo é evidenciado por Wind (1985, p.88):

A neutralidade benevolente elimina a fricção e mantém o átomo da arte seguramente imperturbável. Quando uma experiência é excepcional, ela deve ser multiplicada; e logo deixará de ser excepcional. Baudelaire previu que essa tolerância destrutiva seria um dia louvada como uma forma de ‘progresso’: neste receptáculo complacente, um abismo amigável, as energias anárquicas da criação seriam levadas ao nada.

Preferivelmente à mais reconhecida ideia de ‘tolerância repressiva’ desenvolvida por Marcuse (1969), que gira em torno particularmente da apropriação do discurso político para objetivos opressivos, adotamos a expressão de Baudelaire: ‘tolerância destrutiva’, que se refere à arte de forma mais pertinente. Neste artigo, tolerância destrutiva se refere às formas nas quais expressões criativas, performances ou artefatos são renascidos no domínio público de forma

a amortecer a crítica social, construir uma nação, atrair turistas, ou fabular um patrimônio. De forma sucinta, para nós resistência trata do exercício do poder elusivo, enquanto a cooptação trata dos mecanismos e estratégias de tolerância destrutiva. Como elas interagem uma com a outra na música e no carnaval, em nossos locais de escolha, constitui o restante deste artigo.

3 Cabo Verde e Luisiana

A dominância do Caribe como local para análise da criouliização levou à asserção de Aisha Khan (2001, p.272) de que a região chegou ao ponto de representar um ‘símbolo mestre’ para a criouliização, uma ‘ficção particular que [a] inventa’. Esta dita sinonímia entre ‘criouliização’ e ‘caribeanidade’ eclipsou outros processos de criouliização paralelos em outros locais, e levou a uma tendência de negligenciar expressões mais concretas de criouliização continental. Vamos de encontro a essas tendências focando nas formas cotidianas de criouliização em dois contextos muito diferentes – apesar de fortemente paralelos –, as ilhas centro-atlânticas de Cabo Verde e o ‘estado Crioulo’ norte americano, a Luisiana.

Cabo Verde foi possivelmente a ‘primeira sociedade crioula no mundo Atlântico’ e, devido a sua posição geoestratégica entre a África, a Europa e as Américas, ele se tornou a ‘capital do tráfico transatlântico de escravos para o primeiro século da existência deste tráfico’ (Green 2010, p.157). Estando dado que essa ilha nação veio a acontecer através da conquista e do assentamento pelos colonizadores europeus e através da importação de escravos vindos de diversos países africanos, não é surpreendente que as práticas culturais e identidades criouliizadas emergiram num contexto no qual uma memória coletiva de ‘raízes’ culturais pré-coloniais tenha tido poucas chances de sobrevivência. De fato, quando interrogados sobre o que criouliização e ‘crioulo’ significavam em sua opinião, vários entrevistados em Cabo Verde responderam que não haviam percebido que os termos se referiam a outros lugares; eles pensavam se tratar apenas de Cabo Verde, da cultura unicamente crioula do arquipélago (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2013). Como constatou um dos entrevistados, ‘É a nossa forma de ser. Ela compreende tudo’ (entrevista com JF, 4 Fevereiro 2013), enquanto um outro entrevistado acrescentou,

‘crioulização para nós... é algo que não é nem africano nem europeu, mas culturalmente no meio’ (entrevista com KL, 7 Fevereiro 2013).

Ainda assim, apesar da indisputável natureza crioula de Cabo Verde e de sua população, a busca por uma identidade nacional – especialmente desde a obtenção de sua independência em 1975 – foi marcada por contradições entre africanidade e europeidade, de certa forma traçando um paralelo com a tensão entre tradição e modernidade (Rego 2008, p.150; ver também Challinor, 2005). Por conseguinte, o movimento cultural e literário Claridade, que emergiu no período colonial tardivo, procurou defender a identidade cultural e linguística crioula única de Cabo Verde, ainda assim a mestiçagem – ou crioulização – foi apresentada como uma expressão da ‘portuguesidade cultural’ do arquipélago (Vale de Almeida, 2007, p.10; ver também Challinor, 2005). As políticas do governo pós-independência do PAICG e PAICV,² pelo contrário, visaram a recuperação da herança africana da nação, em parte através de uma revalorização da cultura do badius – descendentes de escravos fugidos que viviam em regiões remotas no interior de Santiago e que, de acordo com Lobban (1995, p.61), ‘vieram a representar um símbolo romântico da luta do século vinte pela legitimidade, autenticidade e até independência cabo-verdiana’.

Todos os três exemplos destacados acima representam tentativas – da parte de elites culturais ou de instituições governamentais – de definir o que é ‘autenticamente cabo-verdiano’ e de determinar a força dos diferentes componentes de crioulização nas ilhas. Ainda assim estão faltando nestes esforços ‘descendentes’ de definir a identidade cultural de Cabo Verde, as formas mais ocultas de crioulização no território assim como o seu ‘caráter projetivo ... como uma forma de ultrapassar o nacionalismo, o exclusivismo étnico, e o racismo’ (Lobban, 1995, p.129). Há também a tendência entre essas definições de cabo-verdianidade autêntica de observar o passado, de essencializar a

²PAICG é o Partido Africano pela Independência de Cabo Verde e Guiné-Bissau. A batalha pela independência em Cabo Verde foi travada na Guiné-Bissau e envolveu uma forte aliança entre forças anti-coloniais nas duas colônias. Cinco anos após um golpe na Guiné-Bissau em Novembro 1980, a independência fora declarada em Cabo Verde (havia sido declarada na Guiné-Bissau em 1973), as relações entre os dois países se tornaram tensas, e o partido foi renomeado o Partido Africano pela Independência de Cabo Verde (PAICV). Ver Lobban (1995, pp.92-113) para uma discussão mais profunda deste período da história cabo-verdiana.

identidade cabo-verdiana através de uma busca por raízes. Assim como ignoram a história dinâmica de Cabo Verde e sua ‘crioulização profunda’ (Spitzer, 2011, p.44), que na verdade implica uma ausência de raízes (Vergès, 2003), tais discursos sobre autenticidade também desprezam a influência poderosa da diáspora cabo-verdiana, que, se incluídos emigrantes de segunda ou terceira geração, está quase em maior número que aqueles residentes das ilhas. Como Challinor (2005, p.32) afirma, ‘se a linha entre o passado e o presente fosse traçada diferentemente, então o que é percebido como “intrusões” na cultura cabo-verdiana pode igualmente ser visto como contribuições aos processos em andamento de produção cultural.’ Seguindo esta linha de argumentos, procuramos retrazar a linha entre o passado e o presente, explorar como além das versões autênticas de identidade cabo-verdiana evidenciadas por elites culturais ou pelo estado-nação há processos dinâmicos e poderosos, apesar de talvez menos visíveis, de mudança cultural vinda de baixo.

Como Cabo Verde representa a área central e o manancial original da crioulização insular (apesar do Caribe reivindicar o título), a Luisiana representa o mais notável e importante exemplo de crioulização continental. Até um certo grau, o caráter original de sociedade crioula teve raízes similares – a Luisiana francesa estava de certa forma desligada da América hispanófona ao sudoeste e da América anglófona ao nordeste. Duas das culturas componentes eram a africana e a europeia, e a língua evoluiu para um Crioulo Francês superstratal, traçando um paralelo com o vocabulário dominante do Português no Krioulu cabo-verdiano. Assim como em Cabo Verde, houve uma forte predominância do Catolicismo e um histórico de escravidão, e novamente um grupo fenotipicamente intermediário emergiu (conhecido como gens de couleur libres, pessoas livres de cor ou Crioulos de cor), não somente em Nova Orleans, mas também na área do Cane River, assim como em Pensacola, Mobile e junto aos bayous e pradarias da Luisiana (Dorman, 1996; Kein, 2000; Mills, 1997).³

³Bayou é uma palavra Choctaw referindo-se aos corpos d’água pantanosos frequentemente encontrados no delta do Mississippi, normalmente difíceis de penetrar. Os bayous forneciam uma vida marinha rica (lagostins, tartarugas e bagres) e eram conducentes à formação de comunidades remotas em pequena escala, se assemelhando assim aos padrões intermitentes de isolamento e conectividade encontrados em muitas comunidades de ilhas crioulas (ver Cohen e Sheringham por vir).

Enquanto as semelhanças não desaparecem, a evolução da crioulição na Luisiana foi consideravelmente mais complicada. Diferentemente de muitas ilhas inabitadas ou esparsamente habitadas onde sociedades crioulas se enraizaram, um conjunto significativo de comunidades nativo-americanas prosperavam na Luisiana pré-europeia. Quando colonizadores franceses penetraram a área em 1700 havia seis nações nativo-americanas – os Atakapa, os Caddo, os Tunica, os Natchez, os Muskogean e os Chitimacha – com o Choctaw como língua franca comum. No interior dessas nações, havia bandos menores ou ‘tribos’ (o vocabulário para descrever a unidade social é contestado), cujos nomes sobrevivem em atuais nomes de lugares. Por exemplo, o bando Opelousa (parte dos Atakapa) habitava a área que é hoje em dia conhecida como Opelousas, enquanto os Natchitoches (um sub-grupo dos Caddo) viviam próximos à atual cidade turística de mesmo nome (Folse, 2005, p.6). Enquanto a tuberculose, a varíola, o sarampo e a gripe tiveram muitas vítimas, nativo-americanos continuaram sendo elementos substanciais na mistura crioula (um Crioulo com origens nativo-americanas visíveis é ainda hoje chamado de os rouge, osso vermelho).

Aqueles com origem africana eram principalmente escravos do Oeste africano – Mandinkas,⁴ Wolof ou Bambara. Mas a fissura principal entre migrantes africanos era entre aqueles que chegavam diretamente da África e aqueles que vinham através das colônias francesas de Saint-Domingue (Haiti atual) e, em menor quantidade, Martinique e Guadeloupe. O grupo caribeno já era Crioulo, termo usado aqui na medida em que eles nasciam no Novo Mundo e já tinha desenvolvido uma cultura criouliçada. Apesar de serem todos Crioulos, foram divididos aproximadamente igualmente em grupos de status brancos, mistos (gens de couleur libres) e negros. Em 1804, quando a revolução em Haiti resultou em independência, aproximadamente nove mil refugiados daquele país tinham chegado em New Orleans, um terço da população total da cidade (Hall, 1992).

Fizemos alusão aos Crioulos brancos do Caribe francês, então talvez seja útil indicar que, na Luisiana, a palavra ‘Crioulo’ inicialmente seguiu o uso do Novo Mundo Ibérico – ou seja ele se referia a brancos que

⁴Ver a discussão sobre ‘mandingas’ em Cabo Verde abaixo, onde elas assumem uma forma mais fantasmagórica e menos literal.

havam nascido nas colônias, não na metrópole, e que, em diversas intensidades, haviam-se tornado culturalmente e socialmente localizados. ‘Localizados’ se refere a formas mais amplas de interação, mas também é uma forma eufemística de fazer alusão aos casamentos informais (plaçage) ou relações sexuais mais casuais entre Crioulos franceses e pessoas de outros fenótipos. A sua relutância de admitir abertamente a exogamia foi retratada de forma brilhante no romance controverso de George Washington Cable, *The Grandissimes: A Story of Creole Life* (1988/1880), que repudiou a hipocrisia da parte dos Crioulos brancos e reivindicou justiça para os gens de couleur. A honestidade de Cable era demasiado insensível para alguns e ele foi forçado a partir de sua Luisiana nativa e passou o resto da vida em Massachusetts. É importante dizer ainda que a população europeia não era de forma alguma somente francesa. Os espanhóis (que dominaram a ‘Luisiana’ de 1762 a 1802 como parte da Nova Espanha) negligenciaram a área, mas comerciantes e soldados espanhóis, e artesãos das Ilhas Canárias formavam subculturas hispânicas distintas. Pode-se acrescentar à mistura europeia, colonos alemães da Renânia, trabalhadores italianos das plantation, e colonos ingleses, para listar os candidatos óbvios.

Apesar de todos os grupos terem contribuído para a criação da culinária crioula regional (Folse 2005), para o estudo da música da Luisiana, a sub-etnia europeia mais saliente são os Cajuns, um anglicismo de ‘Cadianos’, que, por sua vez, é uma contração de ‘Acadiano’ (Mattern, 1997, p.159). Vindos da Acádia francesa (as províncias marítimas do atual Canadá) eles foram expulsos pelas autoridades militares britânicas no período entre 1755 e 1763 e se instalaram principalmente no sudoeste da Luisiana. Apesar dos Cajuns frequentemente reivindicarem uma herança autêntica e não-adulterada da Acádia, o maior historiador Cajun, Brasseaux (1987), deixou claro que não somente os Cajuns têm outras raízes, mas ao chegarem na Luisiana eles também estabeleceram laços íntimos com negros, espanhóis, métis (descendentes europeus – nativo-americanos), nativo-americanos e outros grupos francófonos.

Pedindo desculpas pelo trocadilho, crioulição na Luisiana ganhou uma nova tez com a venda do território por Napoleão aos EUA. Como Dollar (2011, pp.1-2) relembra, na cerimônia de aquisição na Place d’Armes,

Nova Orleans, em 1803, oficiais americanos se depararam com tropas espanholas e francesas, Crioulos de cor, outros Crioulos, escravos e nativo-americanos. Eles confrontaram uma ‘tagalerice de línguas’ e uma série de aparências, ‘mármore, café com leite, bronze e ébano’. O processo de Americanização desta incrível seleção de humanidade ao padrão americano binário de branco e preto causou consideráveis conflitos sociais e muito rancor e resistência, que persistem até os dias de hoje. Até 2006, um falante Crioulo em Natchitoches veementemente afirmou que ‘tudo estava bem até os americanos chegarem’ (entrevista com MC, 8 Maio 2006). Entendemos por isso que, embora houve muitas fissuras sociais na Luisiana pré-1803, se pensa que os processos contínuos de criouliização cotidiana estavam reduzindo-as. Após a compra da Luisiana, assim pensou o nosso informante, simplesmente não havia forma alguma de estabelecer uma ponte entre as *Weltanschauungen* (visões de mundo) bi-raciais americanas e as crioulas multi-estratificadas ou não-raciais.

4 Música e carnaval como expressões de criouliização

Pode parecer surpreendente que em nossa tentativa de avançar além das noções ‘descendentes’ de criouliização, tenhamos escolhido focalizar as práticas culturais que possam pertencer ao reino das elites culturais, ou que tenham sido instrumentalizadas para promover a construção da nação ou projetos de patrimônio, ou para atrair turismo. E ainda assim, é precisamente esta tensão entre a tolerância destrutiva e o poder elusivo que desejamos explorar. Afirmamos que a apropriação de uma prática cultural popular vinda de cima não acaba com a resistência vinda de baixo; na verdade, ambos os processos podem vir a acontecer sequencialmente ou sincronicamente. Assim, enquanto a música representa uma importante ‘exportação’ cultural tanto na Luisiana quanto em Cabo Verde – e tem possivelmente sido comercializada e embalada como parte do mercado da música mundial – a criatividade musical continua a ter um importante papel nas vidas diárias do povo em ambos os contextos, com novas influências formando parte da evolução dinâmica de sua cultura. De forma similar, há pouca dúvida de que o carnaval (Mardi Gras no caso da

Luisiana) em ambos os contextos se tornou um fenômeno cada vez mais globalizado com ênfase na atração de turistas ao invés de criar um espaço libertador para que a criatividade floresça. Assim, por exemplo, várias pessoas lamentam a Brazilianização do carnaval em Cabo Verde, enquanto ele se torna cada vez mais um ‘produto turístico’ competindo no que foi chamado de ‘indústria carnavalesca’ (Chantre, 2011). Ainda assim, apesar desses sinais de comercialização e de influências externas nos desfiles oficiais, as festividades não-oficiais nas ruas, nas áreas rurais e em espaços públicos não-supervisionados mostram como o poder elusivo foge à ordem total e à aprovação oficial. Como sugere Abrahams (2003, p.78), enquanto eventos como o carnaval podem se tornar ‘construtores de nação para o turismo’, para aqueles que participaram dessas festividades ao longo de sua vida, ‘elas se tornam contra-festividades nas formulações mais extremas, que comentam negativamente as formas oficiais de celebração.’

4.1 Música em Cabo Verde

‘A cabo-verdianidade está de uma forma ou de outra intimamente ligada ao papel da música no processo de consolidação, preservação e extensão do que é cabo-verdiano, que seja no arquipélago ou na diáspora.’ (Monteiro apud Sieber, 2005)

Como sugerido na citação acima, há claramente um laço intrínseco entre a música e a cabo-verdianidade, tanto nas ilhas quanto na diáspora cabo-verdiana. De fato, a música tem formado uma parte importante dos projetos de construção nacional no arquipélago e na luta para determinar as contribuições da África e da Europa nas definições de cabo-verdianidade (Sieber, 2005). Enquanto as origens da maioria dos gêneros musicais cabo-verdianos continua contestada, há uma aceitação geral entre os estudiosos quanto à sua natureza criouliizada no que eles são ‘enraizados em um hibridismo transatlântico complexo de formas musicais euro-africanas variando de ilha para ilha e dos grupos nórdicos e sulistas da ilha’ (Arenas, 2011, p.45; ver também Lobban, 1995; Sieber, 2005).



Mural mostrando diferentes estilos musicais cabo-verdianos em Praia, Santiago (Foto: Jason Cohen)

O estilo musical conhecido como morna é, como afirma Lobban (1995, p.78), ‘visto como uma das expressões mais características e quintessenciais de cultura nacional’. Suas origens não são claras, com alguns chamando a atenção para os ecos do fado português, enquanto outros enfatizam as origens africanas do gênero e, particularmente, do estilo conhecido como lundum, que emergiu no Brasil, mas tem origens angolanas (Sieber, 2005, pp.142-3; ver também Arenas 2011, p.65). De fato, os debates a respeito da morna são remanescentes dos debates a respeito da identidade cabo-verdiana e dos processos complexos de criouliização que deram a luz a essa identidade, uma identidade única que desafia referências óbvias a raízes precisas. Como afirma Vergès (2003, p.184), ‘a criouliização gira em torno da bricolagem, absorvendo livremente o que está disponível, recriando com um novo conteúdo e de novas formas uma cultura distinta, uma criação numa situação de dominação e conflito. Não se trata de retenções mas de reinterpretações.’ Como uma forma musical criouliizada, as origens precisas da morna são intrajáveis, representando uma ‘reinterpretação’ singular de estilos musicais na nova situação. Os temas das letras são enraizados nos esforços do arquipélago, em particular no da partida, a saudade, ou o mar como um

motivo chave representando um facilitador da emigração, assim como um espaço criando uma separação (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2013; ver também Arenas, 2011, p.69).

A cantora aclamada internacionalmente Cesária Évora trouxe a morna cabo-verdiana, assim como a mais ritmada coladeira,⁵ ao mercado musical global. Essas exportações musicais atraíram a atenção internacional a Cabo Verde, possivelmente contribuindo para as carreiras bem-sucedidas de diversos outros músicos cabo-verdianos. De acordo com Arenas (2011, p.102), este pequeno arquipélago está ‘assegurando uma identidade e um nicho na indústria musical mundial’ (ver também Gonçalves, 2006).⁶ Ainda assim, apesar do que pode ser descrito como a ‘comodificação’ da música cabo-verdiana na indústria musical global, e do fato de que muitos músicos cabo-verdianos construíram uma carreira além dos limites do arquipélago, focar somente esses aspectos seria ignorar as formas em que a música popular constituiu-se, e continua a se constituir, como um instrumento poderoso de resistência às aparentes forças hegemônicas de globalização cultural. No parágrafo seguinte, vamos brevemente destacar três formas principais através das quais a música popular em Cabo Verde pode ser identificada como uma marca de resistência.

Primeiramente, o surgimento de formas musicais derivadas das africanas durante a era colonial – e durante o seu re-surgimento na era pós-colonial – representa uma forma na qual a música se tornou um meio de exercer o poder elusivo. Vejam o caso do batuque (ou batuku), muito provavelmente o estilo musical mais antigo em Cabo Verde, que emergiu na ilha de Santiago (Gonçalves, 2006, p.17). O batuque é música, canção e dança apresentadas quase que exclusivamente por mulheres que estão reunidas num círculo conhecido como terreiro (Gonçalves, 2006, p.17; ver também Arenas 2011, p.81). Não se pode impedir de notar o laço semântico com os terreiros de candomblé, os espaços sagrados usados para serviços e cerimônias dos

⁵Frequentemente descrita como uma Morna de ritmo mais rápido, com influências de ritmos latino-americanos como a cumbia colombiana (entrevista com Margarida Brito Martins, 5 Fevereiro 2013; ver também Arenas 2011: 67).

⁶Durante o trabalho de campo em Cabo Verde, vários entrevistados falaram amargamente de Cesária Évora. Enquanto concordam que o seu sucesso trouxe a atenção internacional ao Cabo Verde e à sua música, afirmaram que ela abandonou seus compatriotas e que o seu sucesso monopolizou a cena musical cabo-verdiana e marginalizou outros músicos igualmente talentosos.

praticantes da religião afro-brasileira candomblé. Um entrevistado explicou que a palavra portuguesa ‘terreiro’ na verdade se refere às grandes áreas abertas na plantação, aonde o café era posto para secar, e aonde os escravos se encontravam, e ela tomou para si vários significados através do mundo lusófono (notas de campo, Fevereiro 2013). O terreiro – tanto para o candomblé brasileiro quanto para o batuque cabo-verdiano – significa um espaço ao ar livre, um espaço sacralizado que era o domínio de escravos. Assim, historicamente, o terreiro representa um espaço separado do espaço do poder dominante, que permite a possibilidade de criatividade e resistência.

Durante uma ‘sessão’ de batuque, o vocalista principal canta um verso, que é imediatamente repetido em unísono pelo resto do grupo (entrevista com Margarida Brito Martins, 5 Fevereiro 2013). Estes versos, conhecidos como Finaçon, normalmente consistem em provérbios improvisados, que contêm temas que vão de cenas cotidianas à crítica social (Brito, 1999). Simultaneamente, o músico principal (batukadera) estabelece o ritmo para os outros membros do grupo – que respondem batendo nos seus joelhos ou em um pedaço de tecido enrolado entre suas pernas – enquanto um dos outros músicos vai ao centro para dançar. A performance do batuque se passa em dois momentos, o primeiro como um tipo de chamado-e-resposta,⁷ o segundo envolvendo todos os cantores e músicos executando o mesmo ritmo e cantando o mesmo refrão. O batuque é normalmente acompanhado por alguém tocando cimboa, um instrumento que, apesar de ser unicamente cabo-verdiano, carrega uma semelhança forte com instrumentos utilizados na costa oeste da África (entrevista com Margarida Brito Martins, 5 Fevereiro 2013).⁸

Tanto o batuque quanto a funana, um estilo que emergiu muito mais tarde que o batuque, mas que também é visto como tendo fortes elementos africanos, foram reprimidos durante os tempos coloniais por conta de suas letras e danças serem vistas como muito subversivas e o estilo como muito ‘africano’ (Arenas, 2011, p.80). De fato, essa repressão era particularmente forte nos anos autoritários da dominação

⁷Esse padrão de chamado-e-resposta é comum na música africana e também forma um importante componente da música desenvolvida nos EUA, canções de trabalho, cânticos de gangues trabalhistas, canções de barco e spirituals sendo os exemplos mais óbvios.

⁸Ver Gonçalves (2006 : 16-27) para uma discussão mais profunda do batuque.

portuguesa durante o Estado Novo (1926-27) (Gonçalves, 2006). Ainda assim, apesar desta história de marginalização, o batuque e a funana continuaram a ser praticados em regiões remotas no interior de Santiago e são fortemente associados à cultura do badius. De acordo com o historiador local Moacyr Rodrigues, mulheres tocavam de joelhos ou envoltas em tecido pois as autoridades portuguesas proibiam o uso da percussão africana (entrevista com MR, 5 Fevereiro 2012). Assim sendo, ao invés da proibição levar à supressão do batuque, seus praticantes adaptaram suas práticas às circunstâncias, demonstrando assim tanto a resistência a essas tentativas de supressão quanto a evolução gradual de um estilo musical.

Desde a independência, estilos musicais cabo-verdianos derivados de estilos africanos ressurgiram como importantes elementos da cultura musical nacional, assim como sujeitos válidos de pesquisa etno-musical. De fato, a promoção e celebração desses dois gêneros foi um elemento crucial no projeto de ‘re-africanização’ do governo pós-independência do PAICV, vistos como ‘tradição cultural autenticamente crioula’ (Lobban, 1995, p.78). Além do mais, tendo sido praticado nos campos ou em cerimônias especiais como casamentos ou batismos, os grupos de batuque contemporâneos são frequentemente convidados para ‘atuar’ em cenários mais formais como centros culturais ou teatros, tanto em Cabo Verde quanto internacionalmente (Lobban, 1995, p.82). Apesar desse surgimento na corrente convencional ter possivelmente levado a uma certa perda de seu significado social original, uma forma de tolerância destrutiva, alguns estudiosos afirmam que eles continuam a representar canais para a expressão política e, de fato, políticas de partido. Por exemplo, Arenas (2011, p.80) escreve que ‘esses estilos musicais subvalorizam a distinção da cultura badius de Santiago caracterizados por seu imbatível espírito rebelde e independente enraizado na história da escravidão na ilha.’

Músicos mais recentes, como Lura ou Mayra Andrade,⁹ criaram inspiradas fusões de estilos cabo-verdianos com outros gêneros musicais. Assim, como seus predecessores, músicos contemporâneos adotam e adaptam os ritmos e estilos disponíveis para criar novos sons cabo-verdianos,
⁹Curtos perfis podem ser encontrados na web nos seguintes links : <http://www.luraciola.com/> e http://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/a4wm2008/2008_mayra_andrade.shtml.

‘crioulizando’ ainda mais estas formas musicais já híbridas. Mais do que meramente se tornar produtos de projetos de construção nacional monopolizadores e adquirir ‘status folclórico’ (Sieber, 2005, p.144), o renascer – e a evolução – desses estilos musicais crioulizados no Cabo Verde e na diáspora podem na verdade fornecer espaços para a crítica social, para a exposição das injustiças passadas e presentes, e contribuir para a evolução em andamento de uma identidade cultural cabo-verdiana dinâmica e única.

A segunda característica potencialmente subversiva da música cabo-verdiana vem do fato de que quase toda ela é apresentada em Crioulo (Krioulu) ao invés da língua nacional oficial, o Português. Aprofundar-se nos debates envolvendo a língua Krioula – as variações entre as ilhas e os debates envolvendo sua oficialização – está além da extensão deste artigo, mas é importante notar a relação complexa entre o Krioulu, a música e a identidade cabo-verdiana.¹⁰ Como argumenta Arenas (2008, p.49), ‘independentemente de diferenças dialéticas, o Krioulu é a força galvanizante primária na cultura cabo-verdiana. Dada sua natureza oral constitutiva, ele tem uma relação simbólica para com a música; assim, juntos, eles são o meio quintessencial para exprimir um senso de “cabo-verdianidade”, tanto nas ilhas quanto na diáspora.’

Seria uma simplificação grosseira afirmar que o Krioulu é, e sempre foi, uma forma de poder elusivo subvertendo a cultura cabo-verdiana oficial. Representando tanto a convergência entre a língua e as culturas dos colonizadores e escravos quanto uma forma de diferenciação e resistência para a dominação colonial, o Krioulu esteve desde o início, como afirma Rego (2008, p.147), ‘localizado, paradoxalmente, tanto dentro quanto fora da língua portuguesa’. Ainda assim, o amplo uso contínuo do Krioulu na música cabo-verdiana – ele é visto como uma língua mais adaptada à expressão de emoções – aponta um desejo de manter uma forma de distinção cultural e uma rejeição da definição de sua música como parte de um estilo ‘lusófono’ mais amplo (Sieber, 2005, p.138). Além disso, como nota Sieber, após Meintel (1984), a relação entre a música e o Krioulu também repousa no fato de ambos pertencerem a esferas mais íntimas e expressivas, ao contrário dos espaços públicos da Igreja, do estado e da educação, dominados

¹⁰Para uma discussão mais detalhada das origens do Krioulu e dos debates envolvendo sua oficialização, ver por exemplo Meintel (1984), Quint (2000) e Rego (2008).

pelo Português. Este fato é remanescente de nossa discussão anterior sobre terreiros, sugerindo que essas práticas musicais, linguísticas e religiosas emergiram fora da esfera pública regularizada e foram capazes de se adaptar, de resistir, ou até de desestabilizar práticas culturais convencionais.

A ‘relação simbiótica’ entre a música e o Krioulu, assim sendo, também repousa em sua relação com discursos e espaços oficiais: suas práticas ambas no confinamento da cultura oficial – aonde eles podem ser apropriados para motivos particulares – e a sua habilidade de manter uma certa distância da ordem dominante. Apesar das tentativas de oficializar o Krioulu, que é claro são amplamente apoiados tanto em Cabo Verde quanto na diáspora, e das tentativas de categorizar e consertar certas formas de música cabo-verdiana, a prática e constante evolução – crioulização – de ambos além do confinamento desses espaços e discursos oficiais apontam uma resistência sutil em andamento a tal cooptação.

A terceira forma através da qual a música popular representa uma forma de resistência repousa no uso do Krioulu na música cabo-verdiana no meio da diáspora extensiva cabo-verdiana (Sieber, 2005, p.141). De fato, o papel fundamental da diáspora na evolução da cultura e da identidade cabo-verdiana é aparente, apesar da cooptação no mercado da música mundial ou das tentativas por parte do estado cabo-verdiano de apoiar apenas o que são vistos como gêneros cabo-verdianos ‘autênticos’, ou seja a morna ou coladeira ou, mais recentemente, o batuque, a funana e a tabanca.

Cabo Verde não só encarna um espaço diaspórico desde sua origem, as ilhas inabitadas tendo sido povoadas por povos deslocados (seja de forma forçada ou voluntária) de suas terras natais originais, mas ondas de emigração desde o começo do século vinte também originaram o que Sieber (2005, p.123) chama de ‘transnação desterritorializada de hoje’. O espalhamento vasto da diáspora contemporânea cabo-verdiana, estendendo-se por múltiplos países e envolvendo ondas de emigração devidas às diversas circunstâncias socio-políticas (Carling, 2004), nos diz que há muitos cabo-verdianos cujas vidas e práticas culturais estão, ao menos fisicamente, fora do confinamento do estado-nação. Assim, dado o longo histórico de emigração do Cabo Verde – e de fato imigração de volta –, não é surpreendente que a música no arquipélago seja, e sempre

fora, fortemente influenciada por aqueles que vivem fora do arquipélago mas que continuam intimamente conectados às pessoas e eventos deste. A ideia de ‘perda dupla’ – das raízes originais e das vidas no Cabo Verde – tem longamente servido de tema chave da música popular cabo-verdiana.¹¹

Vários entrevistados notaram que ninguém pode falar de criouliização em Cabo Verde sem se referir à diáspora (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2013). Um entrevistado afirmou que a criouliização em Cabo Verde era mais influenciada pelas práticas dos emigrantes – que viviam mundo afora – do que por Portugal (entrevista com CF, 6 Fevereiro 2013). Ainda assim, apesar do reconhecimento difundido do papel fundamental da diáspora em processos culturais em Cabo Verde, ainda havia muitos que lamentavam o que fora visto como um influxo de influências externas e que sentiam que a cultura cabo-verdiana precisava ser protegida de tais pressões (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2013). Havia um sentimento de que os novos estilos musicais emergindo entre a diáspora cabo-verdiana ameaçava o que era ‘autenticamente’ cabo-verdiano (notas de trabalho de campo; ver também Hoffman, 2008).

Um exemplo de um estilo musical recente que emergiu na diáspora é o cabo-zouk, um gênero que deriva da música zouk antilhana e que emergiu nos anos 1980 entre cabo-verdianos vivendo na França e em Rotterdam.¹² Enquanto Rotterdam se tornou o ‘epicentro’ do cabo-zouk, gravações são frequentemente realizadas em Paris por engenheiros de som que tem experiência com o zouk antilhano (Hoffman 2008, p.207). Como nota Hoffman (2008, p.211), críticos afirmaram que o cabo-zouk é ‘simplesmente não cabo-verdiano’ e que a liberdade musical experienciada por músicos na diáspora tem mostrado que eles tem sido capazes de ‘expandir os limites de sua música’ e, no processo, desconsiderar o que é ‘autenticamente’ cabo-verdiano (ver também Sieber, 2005). Por um lado, poderia ser afirmado que o cabo-zouk emergiu como um resultado do impacto

¹¹Este é o tema da famosa música de Cesária Évora, Sodade (Saudade), que é virtualmente conhecida de forma onipresente na diáspora. O seu caráter assombrado é visível em suas letras: Quem mostra’ bo / ess caminho longe? / Quem mostra’ bo / ess caminho longe? / Ess caminho / pa São Tomé? // Sodade, sodade / Sodade / Dess nha terra São Nicolau. // Si bo ‘screve’ me / ‘m ta ‘screve be / Si bo ‘squece me / ‘m ta ‘squece be. // Até dia / qui bo voltã. (Esta letra pode ser encontrada em: <http://lyricstranslate.com>)

¹²É interessante notar as ‘raízes’ históricas e culturais semelhantes de ambos o zouk antilhano e o cabo-zouk cabo-verdiano. Como observa Hoffman (2008: 209-10), cabo-verdianos associaram-se fortemente a esse estilo antilhano, ‘não apenas por seus ritmos similares, mas também pelos passados coloniais semelhantes, incluindo a escravidão’.

homogeneizante da globalização em processos culturais, o que ameaça a originalidade e a distinção cultural e levou migrantes cabo-verdianos de segunda e terceira geração a perder de vista o significado de ser cabo-verdiano. Por outro lado, parece que o surgimento do cabo-zouk – que é também amplamente popular no arquipélago – é um exemplo da criouliização em andamento da música cabo-verdiana e da resistência a ser rotulado como apenas um coisa ou a ser categorizado dentro do mercado da música mundial como parte da música do ‘mundo lusófono’. Como diz Guilbault (1993, p.21), ‘música não só reflete a realidade das pessoas mas também “constrói” ou forma esta realidade’ (citado em Sieber 2005, p.146). A ‘realidade’ cabo-verdiana não está sendo construída meramente pelas práticas ‘descendentes’ de estados, elites culturais, ou processos homogeneizadores da globalização, mas, preferivelmente – ou talvez também – pelas práticas criativas e contra-hegemônicas do povo desta nação, tanto nas ilhas quanto além delas.

4.2 Música na Luisiana

É difícil condensar numa pequena seção deste artigo o conjunto monumental dos gêneros musicais criativos associados à Luisiana. A lista inclui o country rock, as canções de trabalho, a hot music [música quente], o gospel, o blues rural, o swamp blues [blues do pântano], o dixieland, o jazz (jass em ortografias anteriores), o ragtime, o rhythm & blues, o second line [segunda linha], o LaLa e o zydeco. Para obter um apoio intelectual nesta diversidade, é válido distinguir primeiramente a música sem elementos óbvios de resistência e protesto, comparada a gêneros nos quais algum elemento de crítica social ou poder elusivo possa ser detectado. Um contraste inicial útil pode ser encontrado entre partituras escritas por Crioulos de cor e canções populares folclóricas. O primeiro gênero foi produzido por inúmeros compositores, incluindo Edmond Dédé, que trabalhou como um condutor de orquestra teatral em Bordeaux e escreveu balés, operetas, aberturas, 250 danças e canções, seis quartetos de corda e uma cantata, dentre outros trabalhos (Sullivan, 2000, p.77). Apesar da evidência aqui encontrada de mobilidade pessoal ou minimamente grupal, tais compositores Crioulos estavam essencialmente aumentando uma tradição clássica europeia, com pouca evidência de protesto social

ou críticas. Isto decididamente contrasta com músicas folclóricas populares. Curiosamente, Kein (2005, p.120), seguindo os passos de Marcus Christian, descobriu que escravos crioualizados (já falantes do Crioulo) improvisavam canções satíricas assim que chegavam no leilão em Nova Orleans. Esta canção (abaixo, com tradução seguida) ‘atacou’ um advogado proeminente, Sr. Etienne Mazureau, cujo trabalho consistia em registrar as vendas de escravos em seu livro-razão (Kein, 2005, pp.120-1):

Mitchie Mazureau
 Ki dan son bireau
 Li semble crapo
 Ki dan baille dodo.
 Sr. Mazureau
 Que [está] em seu escritório
 Ele parece um sapo
 Num balde d’água.¹³

Essa expressão aberta de deboche deriva diretamente do costume africano de elogiar ou, melhor, satirizar os poderosos. Zombaria poderia ser escondida pela linguagem ou por ser parte de uma massa crítica. Tal massa era encontrada nas tardes de domingo na praça do Congo, o nome informal para uma área hoje cercada pelo Parque Louis Armstrong. Com vendedores de alimentos, caminhos claros e concertos organizados, o novo parque pode ser visto como um passo tardivo em direção à gentrificação, apesar de que a falta de investimento público adequado tenha induzido uma certa sordidez e fornecido um santuário temporário aos moradores de rua (notas de trabalho de campo, Janeiro 2013). Entre 1800 e 1862, escravos tinham a permissão para se reunir na praça após a igreja em seu dia de folga. Isso era uma tentativa de conter reuniões anteriores não-regulamentadas. Em 1799, por exemplo, um visitante na cidade escreveu sobre ‘grandes quantidades de escravos negros, homens, mulheres e crianças reunidos juntos na barragem, tocando tambores, píforo e dançando em grandes rodas’ (Donaldson, 1984, p.64). As ‘rodas’ representavam africanos de origens étnicas diferentes. Milhares de escravos vinham à praça do Congo todo

¹³Kein traduz ‘crapo’ como sapo, mas nós especulamos que se trate de um sapo-cururu, um sapo grande e feio usado em plantações de cana-de-açúcar para controlar pestes.

domingo. Donaldson (1984:, p.65) citou um engenheiro e etnografista amador inglês, cuja missão era construir os encanamentos da cidade, que percebeu

Um ruído por demais extraordinário que ... provinha de uma multidão de quinhentas ou seiscentas pessoas, reunidas num espaço aberto ou praça pública. [Negros estavam] organizados em grupos circulares no meio [dos quais] havia um espaço circular vazio ... de três metros de diâmetro. [Duas mulheres dançando] seguravam cada uma um pano grosseiro estendido pelas pontas em suas mãos. ... [A música] consistia em dois tambores e um instrumento de cordas. Um homem velho tocava um grande tambor cilíndrico, e batia nele com uma rapidez incrível usando a borda da palma da mão e os dedos. Junto com um segundo tambor menor eles faziam um som incrível.

Estas reuniões na praça do Congo atraíam muitos brancos para espiar o espetáculo, mas cuidadosamente. A polícia dispersava a reunião à noite em resposta aos medos públicos e a música gradualmente perdeu parte de seu sabor africano autêntico. Enquanto esse era um motivo de remorso para folcloristas e estudiosos afrocentistas tentando recuperar uma herança diaspórica intacta no Novo Mundo, crioualização é um processo de invenção e não de retenção. Portanto, não é nem um pouco surpreendente descobrir que elementos da cultura africana compartilhada (crioulizada) desenvolvida nas assembleias da praça do Congo sejam encontrados nas danças sobreviventes da bamboula e da calinda, em práticas vodu locais, em canções do Mardi Gras e no desenvolvimento do jazz, incluindo o uso de ritmos-mistos encontrados no ragtime (Collier 1984, p.43). Em várias áreas, as autoridades baniram os tambores e as trompas barulhentas, supondo que eles poderiam ser usados como sinais para uma revolta escrava iminente, relembrando que donos de escravos brancos de Saint-Domingue haviam fugido de uma revolta escrava bem-sucedida. O banjo (um instrumento africano) sobreviveu (Collier 1984, p.17); supomos que o piano europeu tenha sido transformado de um instrumento melódico, para melódico cum percussivo para complementar as restrições em relação aos tambores. A dupla face da música crioula, sendo tanto respeitável quanto subversiva, também pode ser vista na evolução do jazz. Por outro lado, desfiles, marchas, lamentos fúnebres, concertos

e a sacralização de figuras como Louis Armstrong e Mahalia Jackson mostram o lado cooptado da música. Apesar da elite política nunca ter apaziguado Armstrong permanentemente (ele denunciou de repente o Presidente Eisenhower devido à sua inatividade no movimento dos direitos civis), este aceitou o patrocínio do Departamento do Estado dos EUA para uma turnê na África, Ásia e Europa e se divertia com seu apelido ‘Embaixador Satch’. O jazz tradicional havia se tornado oficializado e nacionalizado. Mahalia Jackson era mais vocal e explícita a respeito da discriminação que havia experienciado (como em sua famosa canção ‘I been ‘buked and I been scorned’ [Eu fui repreendido e eu fui desdenhado]), mas sua memória estava notavelmente sujeita à tolerância destrutiva na abertura do Teatro Mahalia Jackson das Artes Performáticas no Parque Louis Armstrong, reexibida em 2009 numa cerimônia oficial na qual estava, entre outros, Plácido Domingo. Por outro lado, há alguns grandes músicos de jazz cujos estilos de vida eram tão depravados que eles escaparam ao destino da honrada incorporação. Para mencionar apenas três, pensamos em Jelly Roll Morton, Billie Holiday e Charlie Parker.¹⁴

Música crioula também é uma música rural, o exemplo mais adequado disso sendo o zydeco, associado especialmente ao sudoeste do estado. As origens do nome são obscuras, e incluem teorias de que tenha derivado da música Akatapa, de que seja uma corrupção de *les haricots* (feijões), ou que tenha origens mais obscuras e crioulizadas na África, talvez no Oceano Índico (Ancelet, 1996; Singleton, 1998). Há um acordo geral de que ele é uma mistura de música africana, caribenha e europeia. Já a ideia de que um gênero predominantemente africano esteja lentamente se transformando em música Cajun (às vezes isto é chamado de Cajun zydeco) é mais contestada. O zydeco começou como música de consolação e recreação familiar. A ideia de que seu nome seja derivado de ‘*les haricots*’ é sugerida pela

¹⁴ ‘Jelly Roll’ é uma gíria negra para os lábios da genitália feminina. Os feitos de Morton foram descritos como uma ‘litania de desventuras’. Ele foi um ‘cafetão’, ‘vigarista’, ‘poolshark’ [exímio jogador de sinuca], ‘jogador’, ‘sensível’, ‘vivaz’, ‘um valentão’, dentre muitas outras descrições (Collier 1984: 95, 96). Billie Holiday era uma alcoólatra, se drogava insaciavelmente e era masoquista. Charlie Parker era viciado em heroína e morreu aos 34 anos. Na Luisiana *boudin* é normalmente uma linguiça branca, sem sangue. *Torresmos* são feitos de pele de porco, refritados em tocinho de porco. Ambos são pratos Cajun. *Étouffée* é um molho grosso de moluscos ‘cobrindo’ uma base de arroz, e aclamado tanto por Cajuns quanto por Crioulos. *Inhames* são associados à África do Oeste, mas às vezes são confundidos com batatas doces na Luisiana.

expressão comum ‘*les haricots sont pas salés*’ significando não que os feijões não estão salgados (tradução literal), mas que não há nada na casa para dar sabor aos feijões ou, mais claramente, que pessoas estão sendo reduzidas a comer feijões puros. Aqueles com talentos musicais organizavam sessões de dança *LaLa house* na casa dos vizinhos. A percussão era feita com um *washboard* [tábua de lavar usada como instrumento] e, mais tardivamente, com um *frottoir zydeco* (uma tábua de lavar com amarras para os ombros ou o pescoço). O acordeon – provavelmente importado da Alemanha – o banjo e o violino completam o conjunto de instrumentos.

Apesar do fato de outros instrumentos e letras em inglês terem sido introduzidas hoje em dia, principalmente por motivos comerciais, ‘a verdadeira’ zydeco é ‘marcada por vocais exclusivamente em francês e um frenesi de percussão que revelam claramente o estilo originado na criouliização cultural de traduções afro-caribenhas e franco-americanas’ (Ancelet, 1996, p.139). ‘Francês’ aqui é compreendido como sendo criouliizado e essa relação entre língua e autenticidade é diretamente paralela aos vocais Krioulu em Cabo Verde. No entanto, hostilidade conjunta à influência anglófona não acabou com as suspeitas mútuas entre Crioulos e Cajuns. Mattern (1997, p.159) afirma que a partir dos anos 1960, ‘músicos Cajun lideraram um movimento de ressurgimento cultural Cajun que conseguiu atrair a atenção para alguns problemas dos Cajuns, como a assimilação cultural, a pobreza e o estigma étnico. O movimento também conseguiu ajudar a solucionar parcialmente esses problemas.’

Crioulos negros se sentiram inferiorizados com esse reconhecimento, sentiram que a propriedade cultural havia sido apropriada e que Cajuns estavam envolvidos numa tentativa de dominância cultural (Mattern 1997, pp.159-60). Esse sentimento de injustiça era particularmente forte tendo em vista que a música refletia a sua história de desventuras comuns como habitantes pobres e suas práticas comuns cotidianas em oposição às doutrinas segregacionistas e bi-raciais americanas. Mattern (1997, pp.161-2) continua:

As sensibilidades musicais e os temas líricos da música Cajun e Zydeco também têm muito em comum, refletindo experiências



Zydeco com Terry and the Zydeco Bad Boys – Ao vivo, 14 de Julho 2012. Notar o frottoir zydeco e o (praticamente invisível) acordeon.

e vidas similares. Ambos, por exemplo, contêm fortes inflexões blues como escalas e quebras vocais evocando o choro ou a tristeza. Os temas líricos enfatizam a marginalização econômica, o amor perdido, e o amor não-retribuído. Tanto a música Cajun quanto a zydeco praticamente desapareceram sob a pressão das influências anglo-assimilacionistas, ficando em ‘plano de fundo’ durante os anos de 1930, 1940 e 1950, apesar de não desaparecerem inteiramente.

A tentativa oficial de gerenciar essas diferenças foi de amalgamar todas elas em um indistinguível ‘gumbo’, um cozido da Luisiana feito de vários ingredientes derivados da maioria das culturas que compõem o estado. Aqui está um exemplo. Anunciando que a paróquia de St. Landry no oeste da Luisiana fornecia ‘um gumbo para a alma’, o panfleto turístico convidava a todos para um lugar ‘onde acordeons são suaves, o boudin é picante e a história não está só nos livros. Nossos festivais’, continuava o panfleto, ‘celebram a arte, o blues, a música Cajun, o bagre, os torresmos, o étouffée, as ervas, os temperos, o inhame e o zydeco’ (SLPTC 2013).¹⁵ Afirmamos que a oficialização e a tolerância destrutiva nem sempre conseguem reprimir

¹⁵Na Luisiana boudin é normalmente uma linguiça branca, sem sangue. Torresmos são feitos de pele de porco, refritados em tocinho de porco. Ambos são pratos Cajun. Étouffée é um molho grosso de moluscos ‘cobrindo’ uma base de arroz, e aclamado tanto por Cajuns quanto por Crioulos. Inhames são associados à África do Oeste, mas às vezes são confundidos com batatas doces na Luisiana.

novas formas criativas de resistência vinda de baixo. Isso também é verdade quando se trata do Zydeco. Novamente, um pequeno exemplo deveria ser o suficiente. Dois apresentadores de rádios locais apresentam o seu Swamp’n’Roll Show avisando que a música zydeco que está para ser transmitida ‘contem linguagem adulta, nudez, e comentário político subversivo’ (Fuller 2011, p.60).

5 Carnaval como um evento Crioulo

Permitam-nos agora falar do fenômeno do carnaval – ou Mardi Gras na Luisiana – e considerar algumas das formas através das quais esse festival crioulo fornece exemplos de processos de cooptação e resistência simultâneos ou oscilantes em Cabo Verde e na Luisiana.

Segundo alguns, o carnaval emergiu originalmente na Itália medieval e o nome ‘carnaval’ vem das palavras italianas ‘carne’ e ‘levare’, o que significaria ‘remover carne’. Nesta teoria, por aproximadamente duas semanas antes da Quaresma (quando Cristãos jejuavam), havia um prolongado ‘abandono’ ou ‘adeus’ à carne. Ou seja, era sucumbir a prazeres corporais pois se sabia que logo estes teriam de ser deixados de lado. O filósofo e teórico literário Mikhail Bakhtin é reconhecido por seu interesse no carnaval através de sua teoria do ‘carnavalesco’. Para Bakhtin (1984, p.10) carnavais eram subversivos e liberadores por conta da dissolução – por um curto período – das hierarquias existentes:

A posição social era especialmente evidente durante banquetes oficiais; se esperava de todos que aparecessem nas roupas de gala completas de seu título, posição e méritos e que tomassem seus lugares de acordo com essas posições. Era a consagração da desigualdade. Inversamente, todos eram considerados iguais durante o carnaval. Aqui, na praça central da cidade, uma forma especial de contato livre e familiar reinava entre pessoas que eram normalmente divididas pelas barreiras de casta, de propriedade, de profissão, e de idade. ... As pessoas, por assim dizer, renasciam para relações nova e puramente humanas. Estas relações realmente humanas não eram somente o fruto da imaginação ou do pensamento abstrato; elas eram experienciadas.

Assim, apesar do carnaval ter tomado formas distintas

em lugares diferentes, desde suas origens ele veio a representar um momento de soltura, um espaço onde a vida cotidiana é posta de lado e, como sugere Crowley (1999, p.224), um tempo para o indivíduo ‘se determinar a fazer todas as coisas normalmente impossíveis ou proibidas na vida cotidiana e talvez até se realizar experimentando um de vários papéis e estilos de vida, de ser por um curto período o que ele nunca poderia ser na vida cotidiana’. Como veremos nas discussões sobre o carnaval em Cabo Verde e o Mardi Gras na Luisiana, o potencial liberador destas festividades é por vezes escondido pela ênfase em desfiles deslumbrantes e formalizados e pelo desejo de empacotá-los afim de atrair turistas. No entanto, como os nossos exemplos abaixo sugerem, tentativas de essencializar esses eventos não necessariamente desafiam as possibilidades para pessoas ordinárias de ‘usar’ o carnaval – embora de formas mais sutis – como um espaço para vivenciar novas identidades, tomar novos papéis, e para pausar por um momento as suas vidas cotidianas.

5.1 Carnaval em Cabo Verde

São Vicente é um brasilin
 Chei di ligria chei di cor
 Ness três dia di loucura
 Ca ten guerra é carnaval
 Ness morabeza sem igual
 ‘Carnaval de São Vicente’, Cesária Évora¹⁶

O carnaval representa um dos maiores eventos no calendário cultural cabo-verdiano e ocorre todo ano no começo da Quaresma. Apesar de cada ilha ter alguma forma de carnaval, o carnaval de São Vicente é o maior no arquipélago e muitos residentes de outras ilhas vêm tomar parte das festividades, assim como grandes quantidades de cabo-verdianos vivendo na diáspora. O carnaval cabo-verdiano data do período colonial e sua origem está no Entrudo (ou ‘entrada’ para a Quaresma) português, que era celebrado nos séculos dezesseis e dezessete (Rocha-Trindade, 2012, p.15). Ainda assim, apesar das origens católicas e europeias, há pouca evidência para sugerir que ele é uma mera reprodução das festividades portuguesas, pois o carnaval em Cabo Verde reflete a história de criouliização do

país. De fato, de uma forma similar aos exemplos musicais evidenciados acima, o carnaval pode ser visto como um palco da identidade complexa de Cabo Verde e de sua posição como uma encruzilhada entre a Europa, a África e as Américas.

Como as letras da canção de Cesária Évora citadas acima sugerem, o carnaval de São Vicente é fortemente influenciado pelo equivalente brasileiro tanto através da propagação estendida do carnaval brasileiro na TV e em outros meios midiáticos e porque vários cabo-verdianos vivem ou viveram no Brasil. Vários entrevistados lamentaram a ‘brasilianização’ do carnaval e a participação de Cabo Verde na ‘indústria carnavalesca’ (Chantre, 2011), o que significa que ao invés de usar artefatos produzidos localmente, eles compram as fantasias, materiais e tambores no Brasil. Carros alegóricos também se tornaram a parte mais visível do evento (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2013). No entanto, apesar de tais influências, as pessoas fazem questão de reiterar que o carnaval de São Vicente continua fundamental e unicamente um evento cabo-verdiano. Um entrevistado também indicou que o carnaval de São Vicente na verdade precedeu o carnaval do Brasil, já que os portugueses o trouxeram ao Cabo Verde primeiro (entrevista com JF, 4 Fevereiro 2013). A ‘brasilianização’ do carnaval de Cabo Verde pode assim ser vista como parte de um longo histórico de emaranhamentos e trocas culturais dentro e entre esses dois espaços criouliizados.

A noção de emaranhamento cultural também é uma consideração importante levando em conta os traços de africanidade, os ecos diaspóricos, nesse evento crioulo. Figuras típicas do carnaval de São Vicente são os ‘mandingas’ – pessoas que pintam seus corpos de preto com uma mistura de carvão e óleo de cozinha e que dançam descalças vestindo saias de palhaça, violentamente balançando um bastão com uma cabeça de boneca na ponta, que também é pintada de preto. Essas pessoas eram tradicionalmente de Ribeira Bote, um dos bairros mais pobres de Mindelo (cidade principal de São Vicente), apesar de hoje em dia eles virem de todas as partes da cidade (entrevista com MC, 6 Fevereiro 2013). Enquanto o nome ‘Mandinga’ – ou Mandinka – se refere a um grupo étnico do Oeste africano, os mandingas do carnaval são na verdade baseados em um grupo étnico diferente das Ilhas Bijagós, perto da Guiné-Bissau. De

¹⁶No álbum *Café Atlântico*. Citado em Arenas (2011 : 76)

acordo com Moacyr Rodrigues (Apud A Nação, 2013):

Um grupo de pessoas destas ilhas veio a Cabo Verde nos anos 1940 no caminho para a Exibição Colonial em Portugal. Eles apresentaram uma dança ... que remanesceu nas memórias coletivas do povo de Mindelo. E assim as pessoas começaram a imitá-los durante o carnaval. E, tendo em vista que as Mandinkas eram na época o grupo étnico mais conhecido na Guiné portuguesa, esse foi o nome que se deu a essas imitações e ele ficou.

Aparentemente, a figura da mandinga foi adaptada e recriada através dos anos e é hoje em dia unicamente são-vicentiana (ver Imagem 3). Enquanto a mandinga era inicialmente uma representação que evocava medo e pregava peças – seu papel é hoje primariamente de dançar e entreter, de várias formas se tornando parte da natureza mais formalizada e securizada do carnaval cabo-verdiano. Ainda assim, apesar dessa aparente ‘cooptação’ da figura da mandinga, também se pode afirmar que a forma como esta figura evoluiu – envolvendo muito mais pessoas de todas as partes da cidade – é parte de um processo em andamento de construção de uma identidade em Cabo Verde, que, longe de ser meramente ‘descendente’, é uma expressão da mudança na formação demográfica do arquipélago – incluindo uma migração crescente de países africanos



Mandingas no carnaval de São Vicente. Mandingas são jovens que pintam seus corpos de preto com uma mistura de carvão e óleo de cozinha e que dançam descalços vestindo saias de palhaça, violentamente balançando um bastão com uma cabeça de boneca pintada de preto na ponta. (Foto: Emma Klinefelter)

continentais – e da mudança das práticas cotidianas dos cabo-verdianos. Além disso, além de sua visibilidade privilegiada durante os dias oficiais do carnaval, ‘desfiles’ de mandinga, acompanhados de grupos de percussionistas, acontecem todo domingo por dois meses antes do carnaval e os mandingas são frequentemente vistos pintados de cores que não são o preto tradicional (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2012; entrevista com MC, 6 Fevereiro 2013). A figura mutável da mandinga – tanto dentro quanto fora do carnaval – também levanta questões importantes sobre a identidade cabo-verdiana, sobre a relação com a África e o poder elusivo que cresce através do jogo criativo nessa figura já crioualizada.

Vários entrevistados comentaram a respeito da crescente ‘comercialização’ do carnaval são-vicentiano e, particularmente, da presença crescente da polícia durante os desfiles oficiais (notas de trabalho de campo, Fevereiro 2013). Enquanto a presença da polícia possa parecer pequena comparada à dos carnavais de Notting Hill ou do Brasil, há pouca dúvida quanto ao fato de que nos dias dos desfiles carnavalescos oficiais, algumas das ruas em Mindelo se tornam fortemente controladas e organizadas de formas específicas para os desfiles oficiais. Um outro tema recorrente entre os entrevistados foi o custo crescente do carnaval – já que fantasias e carros alegóricos se tornam cada vez mais extravagantes e, para membros da diáspora que regressam, o preço da comida ou da estada é inflado (notas de campo, Fevereiro 2013). Ainda assim, apesar da crescente despesa e formalização, para muitos, os momentos mais importantes do carnaval se passam fora dos desfiles oficiais – nas ruas, que se tornam espaços de espontaneidade e resistência enquanto a vida normal é colocada de lado e normas cotidianas são subvertidas. É um espaço-tempo onde ‘tudo acontece’: homens estão vestidos como mulheres; mulheres como homens; crianças mascaram-se como idosos; outros vestem máscaras e fantasias elaborados; pessoas inventam cânticos criticando o governo cabo-verdiano e a situação global; ou criam novos jogos e truques para acordar observadores complacentes (notas de campo, Fevereiro 2013).¹⁷ Ele também representa um espaço onde novas formas e práticas culturais emergem; através de uma combinação de dança, jogos, teatro e música, o carnaval se torna um exemplo

¹⁷Todos esses traços aparecem no Mardi Gras da Luisiana, apesar da suspensão dos papéis sexuais convencionais ser provavelmente mais aparente; mulheres, em especial, recebem muito mais ‘licença sexual’ (ver abaixo).

de criouliização como ‘criatividade cultural em processo’ (Baron e Cara, 2011, p.3).

Assim como os vários participantes dos desfiles e jogos carnavalescos não-oficiais, vastas multidões, incluindo locais, visitantes de ilhas vizinhas e membros da diáspora, vêm assistir ao carnaval e buscar um lugar que fornecerá as melhores visões. Novamente, os usos cotidianos da cidade são subvertidos: prédios em contrução, balaustradas, paredes, árvores – pouco importa o tamanho – se tornam pontos de vista ideais, assim como os tetos e balcões de hotéis e restaurantes aonde pessoas chegam com horas de antecedência para conseguir o melhor lugar (notas de campo, Fevereiro 2013). Como os andantes de De Certeau (1984, pp.91-110), que taticamente andam pela cidade de formas que não vão de acordo com os planos estratégicos dos governos ou urbanistas, durante o período do carnaval os espaços da cidade ganham novos papéis enquanto seus usos oficiais são subvertidos pela prática dos usuários. Além do mais, enquanto esses usos criativos e ‘subversivos’ da cidade se concentram nesses poucos dias de carnaval, o seu efeito dura. O carnaval, então, representa uma apresentação, um tornar visível, uma performance criativa e ainda espontânea dos processos contínuos de criouliização no ‘fazer’ da cultura dinâmica de Cabo Verde.

5.2 Mardi Gras na Luisiana

Rigorosamente, ‘Mardi Gras’ (Terça-feira Gorda) se refere à prática de comer comidas mais ricas imediatamente antes dos dias de jejum parcial começando na Quarta-feira de Cinzas, o começo da Quaresma. De forma mais abrangente, Mardi Gras é o culme do período carnavalesco e, como os desfiles de Mardi Gras hoje acontecem por um período de dez a doze dias, a expressão é praticamente o sinônimo de ‘o período carnavalesco’. Perdendo a primeira posição apenas para o evento massivo no Rio, no Brasil, os carnavais do Mardi Gras em Nova Orleans e Mobile são os mais celebrados no mundo. Em 2012, eles atraíram mais de um milhão de visitantes para cada uma destas cidades. Weiss (2011, p.20) estimou o lucro fiscal líquido do município de Nova Orleans por organizar o Mardi Gras a um total de US\$ 13,108,538 (incluindo ‘brand equity’) e US\$ 7,771,095 (excluindo brand equity). Brand

equity diz respeito aos efeitos descendentes reputacionais influenciando positivamente as vindas e os gastos dos turistas em outras épocas do ano. Em outras palavras, o Mardi Gras é um grande negócio e se envolve no que é conhecido como ‘marketing territorial’, um fenômeno que Gotham (2002) analisou. Ele mostra que por causa do fato de o marketing territorial ter se tornado um fator chave para a renovação urbana em Nova Orleans, oficiais públicos e corporações tiveram que transformar ‘uma atividade relativamente amadora e informal numa indústria cada vez mais profissionalizada, altamente organizada e especializada’ (Gotham 2002, p. 1735). Para alguns, o Mardi Gras demonstra que o capitalismo de consumo (baseado no pão e circo) está substituindo o capitalismo de produção. Como corolário, o ‘valor-signo’ (o valor das imagens e outros objetos semióticos) substitui o valor-uso. Gotham (2002, pp.1752-3) insiste em que esse desvio por problemas de significação não deveria obscurecer as intervenções insistentes das corporações e urbanistas:

Nova Orleans representa um exemplo primeiro de ‘destruição criativa’ enquanto líderes urbanos e elites econômicas tentaram estrategicamente implementar a imagética e a publicidade do Mardi Gras para reinventar a cidade numa paisagem temática de entretenimento e turismo. ... Além do mais, grandes construtoras e imobiliárias hoje dependem regularmente da imagética e dos motivos do Mardi Gras para criar espaços comerciais incluindo distritos artísticos, áreas históricas, museus, casinos e instalações de jogos, e áreas para shopping.

Para servir a esses interesses, o Mardi Gras tem de ser domado, transformado em mercado e saneado. Isto não é sempre tão fácil. Vejam o ato aparentemente transgressivo de despojamento (exposição de seios, nádegas e genitália), que frequentemente ocorre no Mardi Gras. Esses atos são relativamente recentes (datando talvez dos anos 1970); eles mantêm um certo grau de ordem de classe, gênero e etnia e são quase sempre (mulheres em balcões altos são uma exceção) decretados em troca de pérolas. Da mesma forma que centenas de milhares, talvez milhões de pérolas tenham se tornado formas simbólicas de moeda durante o Mardi Gras, a nudez temporária, segundo Shrum e Kilburn (1996), se tornou um ato simbólico de rebelião contra a

ordem estabelecida. Nós temos, é claro, que deixar claro que descrever o comportamento social como ‘simbólico’ não torna tal ato desprovido de sentido ou inerte. A licenciosidade, da qual o despojamento é um exemplo, evoca o comportamento pré-Cristão dionisiaco associado à intoxicação, à falta de regras, ao frenesi e ao êxtase, nenhum dos quais se dá bem com o mundo gerenciado e corporativo das festividades e desfiles do Mardi Gras contemporâneo.

Um desafio mais explícito ao Mardi Gras oficializado e comercializado está na sobrevivência dos ‘Índios’ do Mardi Gras, anteriormente conhecidos como Índios pretos. Eles não são nativos americanos, mas negros da classe trabalhadora usando as narrativas da resistência e das conexões místicas com o mundo espiritual nativo americano para se opor à elite social de Nova Orleans. Como afirmou Lipsitz (1988, p.115), enquanto os membros da ‘high society’ de Nova Orleans

Se escondem por trás de fantasias caras e montam carros alegóricos motorizados pelas estradas principais da cidade, lançando colares de perólas e dobrões para multidões de espectadores, os Índios subvertem esse espetáculo declarando uma poderosa linhagem que lhes pertence, uma que desafia a legitimidade da dominação anglo-européia. Suas fantasias são feitas, não compradas. Eles evitam as vias principais e andam pelos bairros negros. Eles definem a multidão que os seguem como participantes, não só espectadores. Sua fusão de música, fantasias, discurso e dança sabota a visão européia atomizada de cada uma dessas atividades como esforços distintos e autônomos, ao mesmo tempo enfatizando uma sensibilidade africana no que diz respeito à interconexão da arte e à interconexão dos seres humanos.

Mesmo durante o despertar dos furacões Rita e Katrina, quando águas de enxentes devastavam as áreas da classe trabalhadora pobre, os Índios do Mardi Gras estavam ativos, até desafiadores. Com nomes como ‘Velho Oeste Crioulo’, ‘Fi-Yi-Yi’ e ‘Tchoupitoulas Selvagens’, as ‘tribos’ (e não ‘krewes’, o nome mais respeitável para as associações voluntárias que organizam carros alegóricos e desfiles de grupo) seguiam pelas ruelas de Nova Orleans em rotas não aprovadas. Eles se engajavam em danças e canções competitivas, e letras de tipo chamado-e-resposta,

com fortes ressonâncias africanas. O falecido ‘Tootie’ Montana (Imagem 4), o lendário chefe da tribo Yellow Pocahontas [Pocahontas amarela], afirmou ter sonhado suas fantasias notáveis evocando rituais africanos (Abrahams et al. 2006, pp.71-2)¹⁸. Apesar de ‘Tootie’ Montana ter sido fenoticamente negro (e não os rouge), ele insistia veementemente que seus primos ‘parecem com Índios’ (Roach 1992, p.469). É mais do que provável que suas fantasias tenham sido versões muitas-vezes retrabalhadas das exibidas nos shows Buffalo Bill’s Wild West show, que combinavam representações da tragédia com a degradação das culturas vencidas nativo americanas. Como comenta perspicazmente Roach (1992, p.478), as performances dos Índios do Mardi Gras eram evocações daquele páthos e formas de reimaginar ‘um espaço, um continente, do qual o homem branco e sua cultura tenham desaparecido. ... Em outras palavras, eu acredito que o carnaval em Nova Orleans permite, através do desfarce do “Índio mascarado”, a recreação imaginativa e a reaquisição da África.’

Como nós mostramos, o Mardi Gras em Nova Orleans não foi totalmente cooptado, mas temos que lembrar também que a prática se espalhou pelo estado (e além). Carnavais ao longo da Costa do Golfo estão particularmente bem estabelecidos, e geralmente são manifestações com mais participação local e menos espectadores. Em Mobile, o krewé mais antigo, datando de 1867, mostra o Louco perseguindo a Morte em volta de uma coluna grega quebrada armado de uma bexiga de porco dourada. Isso pode simplesmente significar o triunfo dionísio, mas pode ser uma referência aos sonhos partidos da confederação – velhas casas de plantation eram frequentemente sustentadas por colunas dóricas (Abrahams et al. 2006, p.75).

No sudoeste rural, uma tradição diferente evoluiu – o courir de Mardi Gras crioulo e cajun, ou a corrida de Mardi Gras. Com fortes influências acadianas, cavaleiros em seus cavalos ou em caminhões de plataformas, ou pedestres, vão de casa em casa, brincando de palhaços-pedintes e exigindo charité antes de partirem. Galinha, linguças e vegetais são especialmente apreciados. Se o dono da casa

18 Isso tudo é forragem para a nossa moenda crioulezante e mostra uma ousadia esplêndida combinando o plausível ao implausível, ou até bizarro. Pocahontas não era só, é claro, uma tribo, mas uma pessoa, a filha de um chefe nativo americano na área da Virgínia. Ela se casou a um inglês e viajou a Londres, sendo lá exibida como a evidência de um ‘selvagem nobre’ que podia penetrar na civilização europeia.

for condescente, ele é convidado a juntar-se aos farristas para comer o gumbo resultante e dançar mais tarde, a noite. Spitzer (1996, p.88), que estudou de perto o Mardi Gras rural, observou que, apesar de compartilharem no que diz respeito à música, à comida e a alguns ancestrais comuns, crioulos e cajuns têm relações ‘ambivalentes e por vezes hostis’. Participar do courir de Mardi Gras é uma forma de exprimir e talvez resolver as diferenças, ou ao menos usar a palhaçada para examinar, exagerar, neutralizar ou inverter as labutas cotidianas (Spitzer, 1996, pp. 95 et seq.). Apesar de a maioria dos farristas serem homens, courirs de Mardi Gras também se tornaram populares entre as mulheres. Elas se destacam especialmente pela criatividade de suas máscaras, e por se envolverem em brincadeiras indecentes e inversões de gênero. Elas por vezes se vestem como bruxas ou bonecas, com fantasias ambissexuais, debochando abertamente as idéias convencionais de compostura e de beleza (Ware, 2001).



Chefe ‘Tootie’ Montana, que desfilou com os Índios do Mardi Gras por 52 anos, morreu em 2005 numa reunião do Conselho Municipal, após acusações de que a polícia havia agredido jovens negros nas partes mais pobres da cidade.

Conclusão

Usando os prismas da criouliização cotidiana e dos ecos diaspóricos, nós procuramos analisar a música e o carnaval em dois locais, nunca comparados até este ponto. Comparar não se trata apenas de identificar similaridades, mas de aprofundar compreensões do único através do contraste

sugestivo. Dentre os elementos comuns no cozido crioulo, o gumbo, estão escravos africanos, donos de escravos europeus, o colonialismo, um certo grau de isolamento intermitente e o catolicismo. Em ambos os casos uma nova língua evoluiu, o Krioulu (com um português superstratal) e o Creole (com um forte vocabulário francês). Costumes sociais e produtos culturais compartilhados emergiram em ambos os casos – na culinária, nas práticas religiosas, na arte e na literatura – e, nos casos revisados aqui, na música e no carnaval. O problema chave com o fato de parar a análise aqui, simplesmente com uma apreciação e aprovação insossas de ‘mistura’ e ‘hibridez’, é que as linhas falhas no interior de cada sociedade são cobertas, a valorização diferencial de cada elemento no gumbo continua escondida e as questões de poder (relembrando o aviso de Stuart Hall citado mais cedo) são desenvolvidas de forma imperfeita.¹⁹

Para nós, o conflito é esgotado pelas asserções sutis do poder elusivo vindo de baixo e exercícios menos sutis de cooptação vindos de cima – normalmente por parte de autoridades nacionais, municipais, companhias e fabulosos ‘patrimônios’ com o objetivo de promover o turismo. Quando nós examinamos a música e as práticas do carnaval/Mardi Gras em nossos dois locais, nós sem dúvida tendemos os exemplos em direção àqueles onde a imitação, a crítica social, a oposição, o desafio às elites dominantes, as inversões nos papéis sexuais e outras formas de resistência são evidentes. Nós precisamos, portanto, deixar claro que nós não afirmamos que todas as formas de música e carnaval/Mardi Gras criouliizados intencionalmente giram em torno de resistência ou implicitamente do poder elusivo. Muitos músicos e organizadores de carnaval podem ‘escolher’ ser ‘cooptados’. Eles não apenas tiram o melhor da situação, mas ao participar eles procuram influenciar a forma da cultura popular oficial e comercial. Também há razões mais prosaicas para jogar o jogo oficial – músicos podem se tornar ricos, ou pelo menos sobreviver, enquanto organizadores de carnaval prominentes podem aumentar

¹⁹Nem todos os usos de ‘hibridez’ são impotentes. Nós reconhecemos que um dos maiores advogados do conceito insistiu que o conflito estava no centro da idéia. Para Bhabha (1985: 154) hibridez é ‘a reavaliação da hipótese de identidade colonial através da repetição dos efeitos da identidade discriminatória. Ela mostra a deformação e o deslocamento necessários de todos os locais de discriminação e dominação. Ela perturba as exigências miméticas ou narcisistas do poder colonial, mas reimplica suas identificações em estratégias de subversão que direcionam o olhar do discriminado de volta ao olho do poder.’ Isso é paralelo à nossa idéia de poder elusivo.

seu capital cultural e social. Como nós indicamos, uma certa quantidade de música é produzida por divertimento, para recreação e não como protesto. É desnecessário dizer que nem tantos participantes e espectadores no carnaval foram sensibilizados lendo Bakhtin.

A essência do nosso argumento não é que toda criatividade é um ato de resistência, como declarou Hessel (2011, p.37).²⁰ Preferivelmente, a essência é que a criouliização permite a criação de uma contra-cultura, que seja condicionada pelas relações de dominação e subordinação e que seja renovada por iterações e recriação nostálgica – real, imaginada, exagerada e adornada – da experiência diaspórica. Esses são ecos da diáspora, não retenções. Extendendo os argumentos de Glissant, Vergès (2003, p.184) mantém:

Criouliização se trata de bricolagem extraindo livremente do que está disponível, recriando com um novo conteúdo e de novas formas uma cultura distinta, uma criação numa situação de dominação e conflito. Ela não se trata de retenções, mas de reinterpretaciones. Não se trata de raízes, mas de perda. Ela deve ser diferenciada do contato cultural e da multiculturalidade porque, no fundo, ela é uma prática e ética de tomar emprestado e aceitar ser transformado, afetado pelo outro. Na era atual da globalização, processos de criouliização aparecem em zonas de conflito e contato. Eles são precursores de uma ética em andamento de compartilhar o mundo.

Podemos talvez ajustar isso um pouco? Enquanto Vergès mantém ‘não se trata de raízes, mas de perda’, nós afirmariamos que não se pode re-estabelecer o passado como um estado edênico. Os movimentos afro-cêntricos e garveyistas dos anos 1960 podiam apenas reconstruir um continente devastado pelo colonialismo e o mercado escravagista, e foi o que eles fizeram. Nativo americanos não podem mais caçar o bisão-americano nos amplos territórios do Oeste americano. Acadianos (Cajuns) não podem mais viver pescando e caçando sós. No entanto, ao contrário de Vergès, nós afirmamos que tais experiências podem ser exploradas para estimular reivindicações por identidades **distintas, e para re-energizar** impulsos criativos. Isso aparece 20 ‘Criar é resistir, resistir é criar.’ Esse é o sentimento inspirador, mas exagerado, no final do panfleto de Stéphane Hessel, que energizou o ‘Occupy movement’ (Hessel 2011: 37).

particularmente na interação entre a tolerância destrutiva (que elimina a imaginação e a unicidade) e o poder elusivo. Gêneros musicais como o zydeco e representações como o carnaval fornecem um código, uma linguagem ou um ritual que permite, mas não garante, o remanejamento de traços do passado em uma crítica do presente. E, como a discussão da diáspora cabo-verdiana demonstra, o presente diaspórico também se alimenta de expressões culturais e da possibilidade de divergir.

A crítica extraordinária de Spector (2010, p.404) das normas dominantes dos EUA expressa bem como o ritual pode não ser meramente a repetição indiferente mas um veículo da imaginação:

A comunidade cria um contêiner relativamente seguro através da música, do ritmo e da invocação. Uma vez que os espíritos entram, no entanto, eles estão no controle, não os humanos. Sua presença é indicada por expressão emocional espontânea. ... Rituais bem-sucedidos tanto necessitam quanto lidam a um sentimento de comunidade onde a diversidade é respeitada, e atos violentos ou de exploração são vistos pelo que eles são: o comportamento de pessoas não-iniciadas que nunca se sentiram bem-vindas no mundo.

Nem os mandingas em São Vicente ou Tootie Montana nas ruelas de Nova Orleans podiam ter dito melhor.

Referências:

- A Nação (2013) ‘Carnaval: “Mandingas” na verdade são Bijagós’ (online edition 27 January 2013) http://www.alfa.cv/anacao_online/index.php/destaque/4119-carnaval-mandingas-na-verdade-sao-bijagos (accessed 10 April 2013).
- Abrahams, Roger D. (2003) ‘Questions of criolian contagion’, *Journal of American Folklore*, 116 (459), 73–87.
- Abrahams, Roger D. with Nick Spitzer, John F. Szwed and Robert Farris Thompson (2006) *Blues for New Orleans: Mardi Gras and America’s Creole Soul*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ancelet, Barry Jean (1996) ‘Zydeco/zarico: the term and the tradition’, in James H. Dorman (ed) *Creoles of Color*

- of the Gulf South, Knoxville: University of Tennessee Press, 126–143.
- Arenas, Fernando (2011) *Lusophone Africa Beyond Independence*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, Mikhail (1984) *Rabelais and his World*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Baron, Robert and Ana C. Cara (2003) 'Introduction: creolization and folklore: cultural creativity in process', *Journal of American Folklore*, 116 (459): 4–8.
- Bhabha, Homi K. (1985) 'Signs taken for wonders: questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817', *Critical Inquiry*, 12 (1), 144–65.
- Bolland, O. Nigel (2010) 'Creolization and creole societies', in Robin Cohen and Paola Toninato (eds) *The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures*, London: Routledge, 106–22.
- Brasseur, Carl A. (1987) *The Founding of New Acadia: The Beginnings of Acadian Life in Louisiana, 1765–1803*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Brito, Margarida (1999) *Os Instrumentos Musicais em Cabo Verde, Praia–Mindelo*, Cape Verde: Centro Cultural Português.
- Burawoy, Michael (1979) *Manufacturing Consent: Changes in the Labor Process under Monopoly Capitalism*, Chicago: University of Chicago Press.
- Carling, Jørgen (2004) 'Emigration, return and development in Cape Verde: the impact of closing borders', *Population, Space and Place*, 10 (2), 113–32.
- Challinor, Elizabeth (2005) 'A history of Cape Verde: centre/periphery relations and transnational cultural flows', paper given at the International Conference on Cape Verdean Migration and Diaspora in the Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE), Lisbon, 6–8 April.
- Chantre, João Manuel (2011) 'Opinião: a industria do carnaval', *Expresso das Ilhas*, 11 March <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/opiniao/item/23578-opiniao--a-industria-do-carnaval> (accessed 20 March 2013).
- Cohen, Robin (1980) 'Resistance and hidden forms of consciousness amongst African workers', *Review of African Political Economy*, 7 (19), 8–22.
- Cohen, Robin (2007) 'Creolization and cultural globalisation: the soft sounds of fugitive power', *Globalisations*, 4 (3), 369–84.
- Collier, James Lincoln (1984) *The Making of Jazz: A Comprehensive History*, London: Macmillan.
- Crowley, Daniel J. (1999) 'The sacred and the profane in African and African-derived carnivals', *Western Folklore*, 58 (3/4), 223–28.
- de Certeau, Michel (1984) *The Practice of Everyday Life*, translated by S. Rendall, Berkeley: University of California Press.
- Dollar, Susan E. (2011) 'Ethnicity and Jim Crow: the Americanization of Louisiana's Creoles', in Michael S. Martin (ed) *Louisiana beyond Black and White: New Interpretation of Twentieth-Century Race and Race Relations*, Lafayette, LA: University of Louisiana at Lafayette Press.
- Donaldson, Gary A. (1984) 'A window on slave culture: dances at Congo square in New Orleans, 1800–1862', *Journal of Negro History*, 69 (2), 63–72.
- Dorman James H. (1996) *Creoles of Color of the Gulf South*, Knoxville: University of Tennessee Press.
- Folse, John D. (2005) *The Encyclopedia of Cajun and Creole Cuisine*, Gonzales, LA: Chef John Folse & Company.
- Fuller, R. Reese (2011) *Angola to Zydeco: Louisiana Lives*, Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Genovese, Eugene D. (1974) *Roll Jordan Roll: The World the Slaves Made*, New York: Pantheon Books.
- Gonçalves, C. F. (2006) *Kab Verd Band, Praia, Cape Verde: Instituto do Arquivo Histórico Nacional*.
- Gotham, Kevin Fox (2002) 'Marketing Mardi Gras: commodification, spectacle and the political economy of tourism in New Orleans', *Urban Studies*, 39 (10), 1735–56.
- Green, Tobias (2010) 'The evolution of creole identity in Cape Verde', in Robin Cohen and Paola Toninato (eds) *The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures*, London: Routledge, 157–66.
- Guilbault, Jocelyne, (1993) *Zouk: World Music in the West Indies*, Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, Gwendolyn Midlo (1992) *Africans in Colonial Louisiana: The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Hall, Stuart (2010) 'Créolite and the process of creolization', in Robin Cohen and Paola Toninato (eds)

- The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures, 26–38.
- Hannerz, Ulf (1987) 'The world in creolization', *Africa*, 57 (4), 546–59.
- Hessel, Stéphane (2011) *Time for Outrage (Indignez-vous)*, London: Charles Glass Books.
- Hoffman, JoAnne (2008) 'Diasporic networks, political change, and the growth of cabo-zouk music', in L. Batalha and J. Carling (eds) *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 205–20.
- Kein, Sybil (ed) (2000) *Creole: The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Khan, Aisha (2001) 'Journey to the center of the earth: the Caribbean as master symbol', *Cultural Anthropology*, 16 (3), 271–302.
- Lipsitz, George (1998) 'Mardi Gras Indians: carnival and counter-narrative in black New Orleans', *Cultural Critique*, 10, 99–121.
- Lobban, Richard (1995) *Cape Verde: Crioulo Colony to Independent Nation*, Boulder, CO: Westview Press.
- 28 IMI Working Papers Series 2013, No. 72
- Marcuse, Herbert (1969) 'Repressive tolerance', in Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Jr and Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Boston: Beacon Books, 95–137.
- Mattern, Mark (1997) 'Let the good times unroll: music and race relations in Southwest Louisiana', *Black Music Research Journal*, 17 (2), 159–68.
- Meintel, Deirdre (1984) *Race, Culture, and Portuguese Colonialism in Cabo Verde*, Foreign and Comparative Studies/African Series, no. 41, Syracuse, NY: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, Syracuse University.
- Mills, Gary B. (1997) *The Forgotten People: Cane River's Creoles of Color*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Mintz, Sydney M. (1996) 'Enduring substances, trying theories: the Caribbean region as oikoumene', *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 2 (2), 289–311.
- Monteiro, Cesar Augusto (2003) *Manel d'Novas: Música, Vida, Caboverdianidade*, São Vicente: Gráfica do Mindelo, Lda.
- Mosca, Gaetano (1939) *The Ruling Class (Elementi Di Scienza Politica)*, New York: McGraw-Hill Book Company.
- Palmié, Stephan (2006) 'Creolization and its discontents', *Annual Review of Anthropology*, 35, 433–56.
- Rego, Márcia (2008) 'Cape Verdean tongues: speaking of a "nation" at home and abroad', in L. Batalha and J. Carling (eds) *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 145–59.
- Roach, Joseph (1992) 'Mardi Gras Indians and others: genealogies of American performance', *Theatre Journal*, 44 (4), 461–83.
- Rocha-Trindade (2012) 'Uma Celebração Catalisadora de uma Relação Intercontinental no Espaço da Diáspora Cabo-Verdiana - O Carnaval do Mindelo'. Paper presented at 8o Congresso Ibérico de Estudos Africanos > A ponte atlântica entre a Europa, a África e a América do Sul na época da globalização <http://www.ciea8.org/ocs/index.php?conference=CIEA2012&schedConf=pan23&paper=paper&op=view&path%5B%5D=671> (accessed 6 June 2013).
- Scott, James (1985) *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven: Yale University Press.
- Scott, James (1986) 'Everyday forms of peasant resistance', *Journal of Peasant Studies*, 13 (2), 5–35.
- Shrum, Wesley and John Kilburn (1996) 'Ritual disrobement at Mardi Gras: ceremonial exchange and moral order', *Social Forces*, 75 (2), 423–58.
- Sieber, Timothy (2005) 'Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora' *Etnográfica*, 9 (1), 123–48.
- Singleton, Hubert Daniel (1998) *The Indians who Gave Us Zydeco: The Atakapas-Ishaks (a-TAK-a-paws EE-shaks) of Southwest Louisiana and Southeast Texas*, Place of publication unstated: Author.
- SLPTC (St Landry Parish Tourist Commission) (2013) *We Live Our Culture (Tourist Brochure)*.
- Spector, Barry (2010) *Madness at the Gates of the City: The Myth of American Innocence*, Berkeley, CA: Regent Press.
- Spitzer, Nick (2011) 'Monde Creole: the cultural world of French Louisiana Creoles and the creolization of world cultures', in R. Baron and A. C. Cara (eds) *Creolization*

as Cultural Creativity, Jackson, MS: University Press of Mississippi, 32–68.

Sullivan, Lester (2005) 'Composers of color of nineteenth-century New Orleans', in Sybil Kein (ed.) *Creole: The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 71–100.

Thompson, Craig J. and Gokcen Coskuner Balli (2007) 'Countervailing market responses to corporate cooptation and the ideological recruitment of consumption communities', *Journal of Consumer Research*, 34 (2), 135–52.

Vale de Almeida, Miguel (2007) 'From miscegenation to Creole identity: Portuguese Colonialism, Brazil, Cape Verde', in C. Stewart (ed.) *Creolization: History, Ethnography, Theory*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 108–32.

Vergès, Françoise (2003) 'Kiltir kréol: processes and practices of créolité and creolization', in Okwui Enwezor et al. (eds) *Créolité and Creolization*, Kassel: Documenta, II, 79–184.

Ware, Carolyn E. (2001) 'Anything to act crazy: Cajun women and Mardi Gras disguise', *Journal of American Folklore*, 114, (452), 225–47.

Weiss, Toni (2001) 'The economic impact of the Mardi Gras season on the New Orleans economy and the net fiscal benefit of staging Mardi Gras for the city of New Orleans', unpublished paper prepared for the Carnival Krewe Civic Foundation, Inc., New Orleans.

Wind, Edgar (1985) *Art and Anarchy*, Chicago, IL: Northwestern University Press.

Outras publicações dos Autores

Cohen, R. and G. Jónsson (eds.) (2011) *Migration and Culture*, Cheltenham: Edward Elgar.

Cohen, R. and P. Toninato (2009) (eds) *The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures*, London and New York: Routledge

Cohen, R. and Sheringham, O. (2008, published 2013) Introduction: Islands and Identities in Cohen, R. and Sheringham, O. (eds.) Special Issue: Islands, Diaspora, and Creolization. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 17 (1): 1–5.

Cohen, R. and Sheringham, O. (2008, published 2013) The salience of islands in the articulation of creolization and diaspora. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 17 (1): 6–17.

Cohen, R. (2010) 'Interview with Robin Cohen on the idea of diversity', Max Planck Institute for Ethnic and Religious Diversity, http://www.mmg.mpg.de/english/Special_output/Interviews/Cohen_2010/index.html

Cohen, R. (2010) 'Social identities, diaspora and creolization', in K. Knott and S. McLoughlin (eds) *Diasporas: Concepts, Identities, Intersections*, London: Zed Books.

Sheringham, O. (2013) *Transnational Religious Spaces: Faith and the Brazilian Migration Experience*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Sheringham, O. and Robin Cohen (eds.) (2008, published 2013) Special Issue: Islands, Diaspora, and Creolization. *Diaspora: A journal of transnational studies*, 17 (1).

Cohen, R. and Sheringham, O. (2008, published 2013) Introduction: Islands and Identities in Cohen, R. and Sheringham, O. (eds.) Special Issue: Islands, Diaspora, and Creolization. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 17 (1): 1–5.

Cohen, R. and Sheringham, O. (2008, published 2013) The salience of islands in the articulation of creolization and diaspora. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 17 (1): 6–17.

Sheringham, O. and M. Sheringham (forthcoming 2014) 'Everyday Life', in von Stuckrad, K. and R. A. Segal (eds) *Vocabulary for the Study of Religion*. Leiden, The Netherlands, and Boston: E. J. Brill Academic Publishers.