

DANÇANDO COM OS ZULUS: representações de gênero em Kwazulu-Natal, África do Sul¹

BAILANDO CON ZULUS: las representaciones de género en Kwazulu-Natal, Sudáfrica

DANCING WITH ZULU: gender representations in Kwazulu-Natal, South Africa

Aldina da Silva Melo²

Resumo

Este trabalho examina representações de gênero em meio à expressão cultural denominada *Zulu Dance* e processos de patrimonialização desse repertório cultural. Parte-se de estudos ocupados em discutir as representações de gênero, no que tange aos papéis e lugares sociais atribuídos a homens e mulheres e às mudanças e rupturas dessas representações, dos debates acerca da memória como resistência e como mecanismo de (re)afirmação de identidades, de leituras que abordam a patrimonialização oficial de expressões culturais em diversos contextos, da análise de vídeos, músicas e demais materiais disponíveis sobre aquele repertório cultural.

Palavras-chave: *Zulu Dance*. Representações de gênero. Patrimonialização.

Resumen

Este trabajo analiza las representaciones de género en el medio de expresión cultural llamado *Zulu Danza* y procesos patrimoniales este repertorio cultural. Esto se basa en estudios de ocupados en la discusión de las representaciones de género en relación con los roles y lugares sociales asignados a hombres y mujeres y para los cambios y las interrupciones de estas representaciones, los debates sobre la memoria como resistencia y como un medio de (re) afirmación identidades, lecturas que abordan el patrimonio oficial de las expresiones culturales en diversos contextos, el análisis de vídeos, música y otros materiales disponibles en ese repertorio cultural.

Palabras clave: *Zulu Dance*. Representaciones de género. Patrimonialización.

¹Este artigo é resultado da minha pesquisa monográfica, orientada pela Prof.^a Dr.^a Viviane de Oliveira Barbosa, defendida em 2014.1, no curso de Licenciatura em Ciências Humanas – Sociologia na Universidade Federal do Maranhão/Campus Bacabal, premiada em 1º lugar no I Mérito Acadêmico da UFMA, na categoria “Melhor Trabalho de Conclusão de Curso”.

²Graduada em Ciências Humanas – Sociologia pela Universidade Federal do Maranhão (Campus Bacabal); Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas da Universidade Estadual do Maranhão. Bolsista FAPEMA. Membro do NEÁFRICA e GPMINA. Endereço para correspondência: Av. Moçambique, nº 10, apto. 102, Anjo da Guarda – CEP 65085-790 – São Luís (MA). E-mail: aldina08@yahoo.com.br

Abstract

This paper examines representations of gender in the midst of cultural expression called Zulu Dance and heritage processes this cultural repertoire. This is based on studies occupied in discussing gender representations with respect to roles and social places assigned to men and women and to changes and disruptions of these representations, the debates about memory as resistance and as a means of (re) claim identities, readings that address the official patrimony of cultural expressions in various contexts, the analysis of videos, music and other materials available on that cultural repertoire.

Keywords: Zulu Dance. Gender Representations. Patrimonialization.

1 INTRODUÇÃO

A história do continente africano foi, durante muito tempo, homogeneizada pelas Ciências Humanas, dentre as quais recebe destaque a História, a Filosofia e a Antropologia. Até o final do século XX, por exemplo, a historiografia tendeu, e muito, a desconsiderar as especificidades dos grupos étnicos africanos e de suas culturas. Isso foi mudando, embora lentamente, a partir do que ficou conhecido como revolução historiográfica provocada pela História Nova. Essa revolução historiográfica teve como principal nome Marc Bloch e Lucien Febvre, que fundam em 1929 a revista “Annales”, com a qual “[...] fez nascer a nova história” (LE GOFF, 1990, p. 108). A Antropologia, por seu turno, nasceu e produziu seus primeiros resultados como uma disciplina atrelada ao colonialismo. A Filosofia, talvez um dos ramos menos sujeitos à mudança, ao menos no que concerne ao reconhecimento da importância da produção científica de África, pautou-se historicamente na produção intelectual europeia.

Em primeira instância, é necessário romper com a vertente da “história única” que tem apresentado o continente africano de forma homogeneizada e catastrófica (ADICHE, 2012). Se, como afirma Valdemir Zamparoni (2011), a ideia de África homogênea precisa ser rompida e esse processo de rompimento tem se dado gradativamente, é importante tomar África no seu sentido multi e pluricultural, mostrando quão dinâmicos são os povos africanos sob qualquer prisma de análise. Desse modo, é preciso pensar e interpretar o continente africano em sua singularidade, heterogeneidade e dinamicidade (VALDÉS, 2008; ZAMPARONI, 2011). Em consonância a essas análises, esta pesquisa faz parte de um conjunto de

estudos que têm posicionado África no centro do debate acadêmico, destacando a necessidade de melhor compreensão acerca da dinâmica cultural daquele continente.

Considerando a importância de se produzir novas pesquisas sobre África, considerando a significativa ampliação dos estudos africanos no Brasil, principalmente após a Lei nº 10.639/03, este trabalho analisa as representações de gênero, no que tange aos papéis sociais femininos e masculinos, a partir da *Zulu Dance*, atentando para as permanências e rupturas em tais representações. Esse repertório cultural também precisa ser examinado desde seu estatuto de invisibilidade ao seu processo mais recente de patrimonialização e consolidação como expressão que identifica a nação e a região.

Sem dúvida, a memória desempenha um papel significativo na teia das representações de gênero presentes na *Zulu Dance*, bem como lança luz sobre os processos de patrimonialização de tal expressão cultural. Problematisa-se a memória como coletiva, como absoluta, como vida, sempre aberta a dialética da lembrança e da amnésia. Enquanto que a história como universal, como relativa (NORA, 1981, p. 133).

Situa-se a *Zulu Dance* no centro das discussões sobre cultura, uma vez que aos não europeus e não brancos a condição de produtores de cultura foi historicamente negada. Admite-se, muitas vezes, apenas o uso do termo folclore para qualificar os elementos e práticas culturais no contexto africano, enquanto atribui-se ao europeu a condição de portador de uma “cultura superior e civilizada”, como elucida José Fernandes (2005) ao analisar o Ensino da História e Diversidade Cultural no Brasil.

A *Zulu Dance* é uma expressão derivada do inglês para se referir a um conjunto de danças sul-africanas características do povo zulu. Na África do Sul, as danças zulus têm sido realizadas em diferentes contextos e situações, empregadas muito comumente em zonas rurais (*rural areas*) ou periféricas (*townships*) e em centros turísticos e culturais. A dança faz parte do repertório cultural da África do Sul, situada em um continente que historicamente foi apreendido de forma pejorativa e excludente pela sobreposição de uma cultura eurocêntrica.

O recorte temporal da análise compreende o período do regime do *Apartheid* (1948-1994) na África do Sul e se concentra, mais precisamente, a partir dos anos 1950, quando da popularização das danças zulus no território sul-africano e do momento de reinvenção e/ou consolidação de certas práticas, como o teste da virgindade, capazes de muito explicar os lugares e papéis femininos e masculinos na cultura local, até os anos 1990, marcado pela abertura democrática e pelo fim da política de segregação racial, quando as danças zulus começaram a ganhar projeção na África do Sul, passando a serem vistas pelo governo local como um patrimônio cultural que atrai turistas e movimenta a economia local. Ora, não soa tão paradoxal esta popularização da dança, posto que a política segregacionista do *Apartheid* tinha como princípio básico a ideia de separação e a preservação das identidades de cada grupo. Portanto, a *Zulu Dance* poderia ser exaltada, desde que associada especificamente como uma das marcas culturais do povo zulu.

O campo da História Cultural muito tem contribuído nesta análise, uma vez que possibilita identificar os modos como a/as identidade(s) zulus são (re)construídas, pensadas e dadas a ler (CHARTIER, 1991). Assim, partindo-se do pressuposto de que o conhecimento é possível (inclusive o conhecimento histórico sobre as relações de gênero) (GINZBURG, 1987) e de que a maioria das fontes satisfaz a ambição e os compromissos de seus autores, tal análise tem se efetivado através de um cuidadoso levantamento bibliográfico e da análise de documentos disponíveis no mundo digital.

Primeiramente, traz-se uma visão geral da *Zulu Dance*. O intuito é pensar a história e cultura do povo zulu, situar esses sujeitos no centro das análises e elucidar as especificidades e dinamicidades da identidade na cultura zulu. Em seguida, aborda-se o processo de patrimonialização da *Zulu Dance* e como tal processo tem impactado nos papéis e lugares sociais femininos e masculinos na cultura local. Foca-se na intensificação da mercantilização da dança na África do Sul, bem como nas mudanças e permanências nas representações de gênero do momento da invisibilidade ao processo de patrimonialização daquele repertório cultural.

2 DANÇANDO COM OS ZULUS: singularidades da *Zulu Dance*

Em diferentes contextos africanos as danças se relacionam diretamente aos papéis de gênero. A divisão interna das danças dá-se por sexo, reforçando-se os papéis de gênero nas estruturas da comunidade, posto que desde cedo as crianças são envolvidas nesse processo (GATES; APPIAH, 1999, p. 556). Muitas danças são realizadas somente por homens ou somente por mulheres, o que indica fortes crenças e valores sobre o que é ser homem ou mulher (WELSH, 2004, p. 19-21). Na Zâmbia, meninas adolescentes passam meses praticando certos tipos de dança em reclusão se preparando para rituais relativos à passagem para a vida adulta. Os meninos mostram sua resistência em danças, proporcionando um meio de terem julgada sua saúde física (GATES; APPIAH, 1999, p. 556). As danças zulus visam ensinar valores e padrões sociais, e com exceção das de cunho religioso e espiritual, envolvem os demais sujeitos que não são necessariamente membros da comunidade zulu (MALONE, 1996, p. 9).

Os zulus são conhecidos como um povo guerreiro que resistiu às invasões imperialistas bôer (desde o século XVIII) e britânica (no XIX) ao sul da África. Eles compõem a maior etnia em meio aos vários grupos étnicos existentes na África do Sul (*xhosas, suazis, sothos* dentre outros), além de representar aproximadamente um quarto da população desse país. Atualmente, os zulus habitam a parte do continente africano que abrange territórios correspondentes à África do Sul, Lesoto, Suazilândia, Zimbábue e Moçambique.

O povo zulu, bem como sua respectiva cultura, ultrapassam os limites geográficos das fronteiras estabelecidas entre os países no continente africano. Ao habitarem tanto o território da África do Sul quanto o de outros países parecem compor uma espécie de “Nação Zulu”³. Assim, uma nação está para além das fronteiras geográficas e/ou físicas demarcadas pelos homens e pela natureza. Certamente, como afirmou Fernand Braudel, quando afirma que as fronteiras que

³Segundo Benedict Anderson (1991, p. 14) nação significaria uma *comunidade imaginada*. *Imaginada* porque é construída pelos sujeitos históricos. *Imaginada* “porque nem mesmo os membros das menores nações jamais conhecerão a maioria dos seus compatriotas. É imaginada como limitada, porque até mesmo a maior delas [...] possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. É imaginada como soberana, porque [...] as nações sonham em ser livres [...]”. Contudo, mesmo *comunidade* reforçando a ideia de “companheirismo” e “fraternidade”, não se pode desconsiderar as desigualdades, explorações e hierarquias que nelas existem, a exemplo das relações sociais de gênero.

delimitam uma nação também são culturais, políticas, sociais e, sobretudo, determinadas a partir das relações humanas. As fronteiras deveriam ser interpretadas, portanto, como fluidas.

Ora, no campo de debate sobre nação, a memória ocupa uma função extremamente importante. Michael Pollak (1989) sinaliza que a memória possui como função reforçar o sentimento de pertencimento a grupos, manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum. Maurice Halbwachs (2006) aponta que essa coerção social é dada, sobretudo, pela adesão afetiva ao grupo, também chamado de “comunidade afetiva”. *A priori*, é fundamental entender que a memória é um instrumento de vínculo social e de identidade individual e coletiva (LE GOFF, 1990). E, a memória nacional, construída a partir da memória coletiva, é responsável pelo fortalecimento do sentimento de identidade nacional de um grupo (HALBWACHS, 1990) e pela fabricação de uma identidade nacional (OLIVA, 2011, 2013), no caso deste trabalho, da identidade nacional zulu.

A dança é considerada um dos ritmos comunitários mais importantes da cultura zulu, sendo representada, pelos sul-africanos, como forte marca da cultura e identidade do país. O historiador Roger Chartier (1991) lembra que as representações são meios pelos quais os seres humanos criam e recriam o mundo, dando sentido ao mundo ao qual pertencem. As representações culturais muito revelam sobre um determinado povo, suas identidade, crenças, costumes, seus modos de ver e sentir o mundo. Isso é notório na fala do guia turístico do Hotel Shaka Land, sediado em Kwazulu-Natal:

As pessoas às vezes me perguntam sobre a importância de continuarmos com nossa cultura e nossos costumes. Mas acontece que quando você me vê vestido com uma roupa de zulu, ou falando zulu, por exemplo, sabe de onde eu venho, de que povo eu pertencço e, assim, conhece um pouco da minha história. Isso é identidade - argumenta o guia. (apud PIRRHIO, 2010).

Observa-se ainda que os modos de vestir podem ser interpretados como mecanismos de (re)afirmação de identidades, além de estarem carregados de representações sobre a identidade do povo zulu, sobre sua história e cultura. A identidade é construída e se produz sempre em referência aos outros (HALL, 2005; POLLAK, 1992). A identidade é marcada pela diferença. Ela ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representações quanto por meio de formas de exclusão social (WOODWARD, 2005). É constituída a partir do momento que o “eu” reconhece o “outro”, em suas particularidades e diferenças. Ela se molda e emerge

nas narrativas de (re)afirmações constantes de diferença frente ao outro. Essas constantes (re)afirmações implicam num processo de disputas simbólicas e políticas dentro de uma cultura.

É preciso compreender que a contemporaneidade é marcada por uma crise de identidades culturais, momento em que novas identidades começam a emergir no cenário global enquanto outras começam a declinar.

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno [...] (HALL, 2005, p. 9).

Para Stuart Hall (2005, p. 46) esse sujeito fragmentado e essas novas identidades têm emergido com força no mundo contemporâneo. Ele defende que há uma multiplicidade de identidades e sinaliza para uma fragmentação do indivíduo, indicando que aquele “[...] sujeito do iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”. Na perspectiva de Hall (2005, p. 16, grifo do autor),

uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpretado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade [...] para uma política de *diferença*.

Ora, durante as exposições da *Zulu Dance* nota-se a emergência de múltiplas identidades assumidas pelos sujeitos zulus e que repercurtem em uma escala local e global.

Para Lady Selma Albernaz, estudiosa das relações de gênero em um dos maiores patrimônios culturais brasileiros – o Bumba-meu-boi do Maranhão –, a “[...] cultura popular é um dos principais símbolos de afirmação de identidade regional frente à nação, e dentro dela o bumba meu boi assume uma posição de centralidade [...]” (ALBERNAZ, [20--], p. 1). Segundo o antropólogo Sérgio Ferreti (1998, p. 2),

[...] a noção de cultura popular é relativamente recente, tendo surgido na Europa com o movimento romântico de inícios do século XIX, justamente quando aumentou a separação entre cultura de elite e cultura popular. A cultura popular [...] [pode ser entendida] como produção simbólica da classe subalterna, como elemento de reflexão sobre a realidade e a identidade social.

Do outro lado do Atlântico, em Kwazulu-Natal (África do Sul), a cultura popular também é apreendida como mecanismo de reflexão e (re)afirmação de identidades e a *Zulu Dance* também pode ser considerada um dos principais símbolos desses marcos de identificação frente à ideia de nação.

O ritual da *Zulu Dance*, geralmente, envolve homens e mulheres e é acompanhado por cantos vibrantes e às vezes pelo som de tambores, mas o principal instrumento musical usado durante sua execução é a voz dos próprios brincantes (MALONE, 1996, p. 17). Na dança, mulheres e homens executam uma coreografia semelhante, ambos correm para frente e tentam erguer uma das pernas o mais alto possível, na tentativa de formar com o corpo um ângulo de 180° graus. O movimento se repete várias vezes e com certa velocidade. Segundo a cultura zulu, tal coreografia simboliza a virilidade (masculinidade) e a fertilidade (associada ao feminino) desses sujeitos.

Realizadas em ocasiões diferentes (casamentos, nascimentos, mortes, guerras, etc), há pelo menos cinco modalidades de Dança Zulu: *Ingoma (isizingili)*, *Ingoma (isishameni)*, *Indlamu*, *Imvunulo*, *Isicathamiya*. A *Ingoma (isizingili)* é uma dança executada por meninas e meninos sem baterias, mas acompanhada ao som de um cântico. As meninas usam saias de lã, estando geralmente de peito despido e os meninos usam chocalhos feitos de vagens ao redor dos tornozelos para acentuar os chutes altos. A *Ingoma (isishameni)*, também dançada por meninas e meninos, ocupa-se em demonstrar a harmonia e a sincronia presentes na dança – os meninos batem palmas enquanto as meninas dançam e vice-versa. Já a *Indlamu* é executada por homens trajados de pele (*amabeshu*), cintos cerimoniais, chocalhos de tornozelo, escudos e armas, e lanças. Possui um ritmo frenético e simboliza a força das guerras e a importância dos guerreiros. Na dança *Imvunulo*, por sua vez, é permitido apenas a performance de um(a) participante que desfila para exibir o traje tradicional da dança. A escolha do traje leva em consideração a idade e o sexo do/da participante. A *Isicathamiya* é outra dança zulu que tem como principais brincantes homens e meninos que se movimentam em linha reta ou arco. Suas letras dizem muito sobre problemas relacionados a AIDS, a crimes e trabalhos migrantes, além de caracterizar/relatar a vida na Zululândia, seja em comunidades rurais ou urbanas. A *Isicathamiya* ficou conhecida mundialmente, por tratar de

questões modernas, embora nela sejam empregadas melodias antigas do povo zulu.

As danças zulus foram repassadas de geração em geração na África do Sul, sendo percebida localmente como uma “tradição”, embora em seu processo de reprodução para as diferentes gerações tenha havido significativas mudanças na forma como foi sendo apropriada. Como no caso do Bumba-meu-boi, a “[...] a manifestação é percebida localmente como tradicional, porque tem uma longa permanência no tempo com uma reprodução de conteúdos semelhantes, mas que permitem mudanças resultantes de disputas e negociações entre vários agentes [...]” (ALBERNAZ, [20--], p. 1).

Na cultura Zulu, os homens devem sempre estar “à frente” das mulheres nas diversas situações cotidianas, e isso corresponde até mesmo ao fato de poder transitar por certos espaços ou mesmo entrar e sair de locais primeiro que as mulheres, o que levaria a sugerir, por exemplo, a existência de hierarquias de gênero no imaginário coletivo local. O homem é representado como líder do seu povo, como guerreiro, devendo ser respeitado pelos demais sujeitos, sobretudo pelas mulheres.

Ora, o problema central das lutas de representações se concentra na hierarquização da estrutura social ou no ordenamento das mesmas. Na perspectiva da História Cultural, “as lutas de representações são importantes para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção de mundo social, os valores que são seus [...]” (CHARTIER, 1990, p. 17). Tem-se considerado as representações como meios pelos quais os seres humanos criam e recriam o mundo. Antonio Evaldo Barros (2010, p. 206) sugere que as representações são influenciadoras e não estáticas. Para o pesquisador, “as práticas e representações dos populares são estratégica e criativamente comunicadas e ressignificadas, e os diferentes estratos sociais são influenciados – embora manifestamente muitos indivíduos não o desejem – por elas”.

A noção de representação social é central para o entendimento das representações de “masculinidade” e “feminilidade” na cultura zulu e, para o exame dessas representações, a concepção de gênero aqui adotada é aquela defendida por Joan Scott (1995, p. 9), que afirma o quanto “precisamos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária, precisamos de uma historicização e de uma

desconstrução autêntica dos termos da diferença sexual, [mas também a classe e a raça]”. Com feito, é preciso considerar que quando se trata de representações é extremamente comum feminizar-se o “subordinado” ou subordinar pela feminização, como bem destacou Grinker (1996, p. 229) ao estudar a relação entre gênero e etnicidade em uma comunidade do antigo Zaire.

No que tange às representações sobre mulheres africanas, Ayesha Imam (1988) descreve quatro movimentos que marcam a historiografia, quais sejam:

- a) as mulheres não têm sido representadas;
- b) quando representadas são vistas como inferiores ou subordinadas aos homens;
- c) consensualmente a mulher tem seu papel complementar ao do homem;
- d) as mulheres são consideradas agentes ativas nos processos históricos.

Na mesma direção, Judith Butler (2013) percebe que a invisibilidade das mulheres no mundo das representações reflete no modo como a figura feminina tem sido historicamente apreendida pela sociedade e nos locais a elas destinados.

As reflexões de Butler (2013) são indispensáveis para pensar a questão da naturalização do feminino e do masculino na cultura zulu. Em seu livro “Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade”, nota que a representação pode ser lida como uma categoria importante para a análise dos lugares femininos e masculinos. Para a filósofa feminista, a linguagem é um elemento de extrema importância nessa representação, posto que ela assume um caráter tendencioso ao considerar, por exemplo, que seja natural o “ser masculino” e o “ser feminino”. A própria noção de representar seria, portanto, arbitrária, já que recai no paradigma das hierarquizações, além de implicar em selecionar e fazer escolhas. Na mesma medida, nota-se que as representações de gênero na cultura zulu têm se dado de maneira hierarquizada, tendo sido naturalizado e/ou convencionado representar os homens como superiores e as mulheres como figuras inferiores.

Michelle Perrot (1989, p. 9) enriquece esse debate quando questiona como “[...] ser possível uma história das mulheres se a nós foi negado até muito recentemente o acesso ao espaço público, lugar por excelência da história”. Os modos de registros das mulheres está muito relacionado a como elas tem sido

representadas na historiografia, e estão ligados à sua condição de mulher, ao seu lugar na família e na sociedade.

Em trabalho que se pretende uma crítica feminista sobre a opressão das mulheres no “folclore” zulu, Norma Masuku (2005) empreende uma análise acerca das representações sobre as mulheres zulus na literatura tradicional. Segundo a autora, essas mulheres têm sua opressão refletida nas diferentes expressões da cultura local. Ela conclui que, na sociedade tradicional zulu, certas imagens estereotipadas das mulheres são disseminadas, sendo as mulheres passíveis de serem vistas como bruxas e como pessoas infiéis. Nesse ínterim, percebe-se que gênero desempenha um papel fundamental a nível das práticas sociais e das representações (HAVIK, 2002; ZAMPARONI, 2011). Gênero não pode ser apartado dos conceitos de cultura e mudança histórica e das desigualdades existentes na sociedade (HAVIK, 2002, p. 79).

Importante nesta abordagem é observar também o modo como as mulheres brincantes da dança se representam como sujeitos constituintes dela. Thérèse Migraine-George (2008), em *African Women and Representation*, pergunta-se como as mulheres africanas têm negociado ideologias dominantes e instituições na questão de sua autorepresentação. Investiga as condições históricas e contemporâneas e os limites e possibilidades de mulheres africanas se articularem e representarem a si mesmas. Migraine-George (2008) destaca a diversidade das expressões performáticas em África e demonstra que essas performances, inclusive as teatrais, foram impactadas pela intervenção colonial e sua necessidade de controle político e subjugação cultural.

Frantz Fanon (2008) lamenta a ossificação das culturas africanas pelo consumo colonial. E, no contexto pós-colonial, esse tipo de engessamento continua a existir, o que tem explicado, por exemplo, as imagens pejorativas e fortemente erotizadas a respeito da participação feminina da Dança Zulu. Nesse sentido, é preciso estar atento aos (ab)usos de imagens pejorativas sobre os negros e negras africanos comumente veiculadas. Apesar do reforço a identidades culturais no continente, observa-se que, desde a colonização, as expressões culturais africanas vêm sendo censuradas e manipuladas por agentes externos. Frantz Fanon (2008) afirma que o principal responsável por essa construção seria a linguagem, posto que por meio dela os significados são vividos e (re)criados. Nesta pesquisa, a linguagem,

especialmente aquela de cunho racializador, está sendo levada em consideração na análise dos diversos meios que noticiam a Dança Zulu e seus brincantes.

3 ZULU DANCE: da invisibilidade ao processo de patrimonialização

Não é objeto deste estudo a análise dos processos formais de patrimonialização no sul global. A intenção é, antes, problematizar os processos informais que antecedem a patrimonialização de artefatos culturais de uma nação, no caso deste trabalho, da nação zulu.

A análise pauta-se, portanto, no processo de pré-patrimonialização e reconhecimento da *Zulu Dance* como símbolo da identidade zulu e como patrimônio cultural desse povo. Pretende-se ainda, discutir as mudanças e permanências nas representações de gênero do momento, da invisibilidade da dança ao seu processo de patrimonialização.

Não é de hoje que, quando se fala em patrimônio logo vem à mente a imagem de grandes construções históricas, como igrejas barrocas, palácios, casas-grandes e centros históricos, além de museus e sítios arqueológicos. Pensar patrimônio apenas em termos de grandes construções históricas seria, no mínimo, reduzir essa noção a materialidades sólidas, e desconsiderar que práticas culturais referentes à vida cotidiana, as imaterialidades subjetivas, também se constituem enquanto patrimônio, neste caso, como patrimônio cultural. Para Maria Cecília Fonseca (2003) é preciso uma ampliação na noção de patrimônio cultural, é preciso pensar na produção de patrimônios culturais não apenas como a seleção de edificações, sítios e obras de arte que passam a ter proteção especial do Estado. Fonseca (2003) diz que é preciso ampliar a noção de patrimônio, e pensar patrimônio para além da pedra e do cal.

Patrimônio cultural corresponde a todos os bens – materiais ou imateriais – que são reconhecidos como parte da identidade cultural de um povo ou nação e, por isso, devem ser preservados ao longo do tempo e repassados às futuras gerações. Dessa perspectiva, “os objetos, os espaços agregados a conhecimentos, as manifestações com valor referencial para a comunidade são alguns dos elementos que podem ser reconhecido como patrimônio imaterial” (OLIVEIRA, 2010, p. 146). E, na cultura zulu, são exemplos de patrimônio imaterial os nomes próprios, as canções, os mitos, as danças e os diversos rituais.

Nas últimas décadas temos assistido uma ampliação nos debates sobre patrimônio. Para Eduardo de Oliveira (2010) essa ampliação tem se dado “na medida em que se concebe que objetos, espaços, conhecimentos e manifestações tornam-se ‘patrimônio imaterial’ porque tem valor referencial para a comunidade” (OLIVEIRA, 2010, p. 131).

Segundo Antonio Motta, “[...] desde suas origens, o vocabulário [patrimônio] vem conhecendo diversos sentidos e significados [...]” (MOTTA, 2014, p. 379). Atualmente, a noção de patrimônio sofreu mudanças, dando lugar à ordem discursiva e política que temo colocado em termos mercantilista. A *Zulu Dance*, por exemplo, reflete na África do Sul, assim como a Timbila em Moçambique, essa nova maneira de apreender patrimônio, evidenciando que a noção deste tem se convertido em importante produto cultural a ser comercializado no mercado turístico mundial (MOTTA, 2014).

Esses novos discursos sobre patrimonializar envolvem diferentes modos de agenciamentos, à base de conflitos, de negociações e de construções culturais, assim como questões relacionadas ao modo de entendimento e de interpretação de processos culturais (MOTTA, 2014; XULU, 2005).

Historicamente, as expressões de *Zulu Dance* puderam ser observadas em diferentes localidades da África Austral. Com o processo de independência da região, de instituição e superação do Apartheid (1948-1994) enquanto regime político-institucional, será sobretudo na África do Sul e, mais particularmente, na *Zululand*, município de Kwazulu-Natal, que esse repertório cultural passaria a ser produzido mais comumente e construiria uma relação profunda, sendo apreendido pós-Apartheid como patrimônio da nação zulu.

O Apartheid foi imposto pelo governo, composto exclusivamente por membros do Partido Nacional, com o objetivo de manter as culturas africâner e inglesa separadas das demais culturas locais, a exemplo da cultura zulu. E, a partir da institucionalização do Apartheid, a ideia de raça passa a impactar mais fortemente tanto a ciência quanto a cultura na África do Sul (YOUNG, 2002).

O Apartheid, cujo termo significa “separação”, “segregação racial”, “supremacia de uma raça e/ou uma cor”, foi um sistema de governo que garantia a supremacia branca sobre os negros e mestiços, vistos como seres “inferiores”. De acordo com Judith Stone (2008), a ideia de uma supremacia racial branca começou

a vigorar na África do Sul desde o século XVII, quando os holandeses iniciaram sua colonização no país. Essa perspectiva seria aprofundada com a colonização britânica, iniciada no século XVIII e consolidada no XIX.

Como mecanismo para legitimar tal regime de segregação racial alguns discursos anteriores a 1948 tomaram força e novos discursos foram emergindo na África do Sul do século XX, como a tese de “cientistas raciais” que se dedicaram a provar que os produtos da miscigenação eram “anormais” e “perigosos” (STONE, 2008). Dentre os discursos cientistas, destaca-se o do sociólogo Geoffrey Cronjé. O sociólogo africâner Cronjé afirma que “as singularidades da humanidade devem ser protegidas contra a ‘contaminação’, por meio da segregação” (FRY, 2003, p. 284).

Segundo Peter Fry (2003, p. 286), a crueldade do sistema segregacionista do Apartheid fica visível na fala de Julian Huxley quando diz que “os negros são por natureza diferentes dos brancos e a eles inferiores. Os brancos sabem mais que os negros e, portanto, podem decidir o que convém a estes últimos; os nativos ‘devem se desenvolver segundo suas próprias linhas’”.

Em 1920, o casal de cientistas, Harold B. Fantham e Annie Porter, concentraram-se em provar que os mestiços eram naturalmente menos inteligentes que os brancos. Harold B. Fantham e Annie Porter afirmavam que, mediante resultado de suas pesquisas, a miscigenação levaria a anormalidades físicas que iam de fraquezas de pulmões e má-formação de outros órgãos à vaidade, promiscuidade sexual, desvio de personalidade, violentas explosões de raiva e criminalidade (STONE, 2008). Os discursos religiosos também eram usados como mecanismo para legitimar a política do regime de segregação. Esse tipo de discurso podia informar que a raça mestiça “[...] ‘não passa de uma desordem na terra de Deus – uma mistura de povos degenerados de cor marrom, corrompidos pela doença, uma afronta à natureza’” (STONE, 2008, p. 102).

Indubitavelmente, o Apartheid pode ser considerado um dos períodos mais conturbados e discriminatórios da história recente da humanidade. Escrevendo sobre o Apartheid, Grossman (2000) afirma que “a história da África do Sul diz respeito a uma realidade vivida de violência e maus tratos, que se torna ainda mais terrível quando passa a ser vista como “normal”, comum e inevitável.” (GROSSMAN, 2000, p. 22).

Para muitos sujeitos sul africanos, manter viva a memória da violência do Apartheid tem por finalidade que tal regime não se repita. “A memória dos eventos traumáticos (a exemplo do Apartheid) integra inelutavelmente o esforço de construção do conhecimento histórico sobre tais processos” (FICO, 2012, p. 48). E “uma vez que as memórias subterrâneas [silenciadas e traumáticas] conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória” (POLLAK, 1989, p. 5).

Silvia Salvatici (2005) pontua que é preciso atentar para a maneira como as memórias são narradas, lembradas, esquecidas e/ou silenciadas, uma vez que, assim, será possível perceber o que está para além das memórias não-ditas, esquecidas ou silenciadas, e, até mesmo, da memória configurada por muito tempo como a oficial. A memória, então, seria colocada como símbolo de resistência, como mecanismo de protesto. *A priori*, o exercício de relembrar acontecimentos dos tempos do Apartheid parece ser individual, mas deve ser apreendido também como um fenômeno coletivo e social, pois, segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória é um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes, levando os sujeitos a participarem de dois tipos de memória – a individual e a coletiva, “na medida em que ela é também um fator extremamente importante de sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5).

Inspirado em Émile Durkheim, Michael Pollak (1989, p. 3) afirma ainda que “[...] ao definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia dos outros, [a memória] fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras sócio-culturais”. Para Elizabeth Jelin (1998), a memória cumpre esse papel de fortalecimento dos sentidos de pertencimento. Jelin (1998, p. 10) diz que “a menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, La referencia a um pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo”.

Mas por que e como essas memórias são (re)lembradas, como são narradas e quais implicações trazem ao emergirem? Para uma análise acurada, primeiramente devem-se considerar três fatores: o *acontecimento*, os *sujeitos* que narram tais acontecimentos e o *lugar* e/ou *espaço* em que essas memórias são narradas (POLLAK, 1989). Esses três critérios da memória (*acontecimentos*,

personagens e lugares) dizem respeito a acontecimentos, personagens e lugares reais, que muito bem servem à análise das experiências na África do Sul durante o Apartheid.

Esse regime segregacionista chegou oficialmente ao fim em 1994, quando Nelson Mandela, importante líder do movimento anti-Apartheid passou a ocupar a presidência da África do Sul. A compreensão dos mecanismos legitimadores de tal sistema é importante para analisar os processos anteriores a patrimonialização da *Zulu Dance*, posto que essa política de segregação racial acabou impactando diretamente os povos zulu e, conseqüentemente, na cultura desses sujeitos.

Apesar da política discriminatória e hierárquica do Apartheid, na década de 1950 é dada paulatinamente a materialização e popularização da *Zulu Dance* no contexto sul-africano. A visibilidade da Dança Zulu se deu, em grande medida, pela consolidação de certas práticas, como o teste da virgindade, capazes de muito explicar os lugares e papéis femininos e masculinos na cultura local.

O festival da virgindade é um ritual zulu no qual jovens mulheres submetem-se a um teste para provar à comunidade que não tivera nenhuma relação sexual, ainda conservando-se virgens – uma condição importante para o casamento na África do Sul. Esse ritual já é realizado há mais de 200 anos em Kwazulu-Natal, embora tenha sido proibido em 1879 pela colonização britânica. A partir de 1984 passou a ser novamente aceito no país, quando também deu-se início a várias tentativas de recuperação do ritual pelo rei zulu e por demais membros daquela província. Em depoimento, o rei zulu disse que “esta prática é parte integral de nosso orgulho” (GRACIA, 2005).

Em 2005 o rei zulu Goodwill Zwelithini ao se referir ao festival da virgindade, uma das modalidades da *Dança Zulu* destacou que “o ritual da virgindade foi resgatado porque os europeus insistem em tirar fotos das nádegas das meninas!” Diante disso, o rei solicitou que as jovens virgens, que dançavam apenas vestidas de pérolas e saias de franjas curtas, usassem “roupas íntimas para se preservarem dos *flashs* de turistas europeus⁴”. Ressaltou ainda que o festival da virgindade não tinha por finalidade atrair olhares para as partes íntimas daquelas jovens e que

⁴As dançarinas geralmente não usam calcinhas porque a *Dança Zulu* é projetada para ser uma exibição orgulhosa de sua inocência.

durante a dança “há momentos em que as moças virgens têm que cantar e dançar e por conta dos movimentos corporais acabamos vendo certas partes íntimas do seu corpo que não deveriam ser vistas” (ZULU, 2008, tradução nossa).

Mas, as visões dos zulus acerca da participação de mulheres virgens na *Zulu Dance* e no Festival da Virgindade ora ou outra divergem entre si. Há visões controversas em torno da necessidade de que mulheres jovens façam parte deste tipo de ritual. De um lado, as famílias e a comunidade têm visto essa participação como algo necessário e como motivo de orgulho e dignidade. Por outro lado, há opiniões contrárias à realização de rituais desse tipo, tendo em vista a exposição das participantes a riscos de estupro, devido a uma crença local segundo a qual um homem com AIDS poderia alcançar a cura após ter relações sexuais com uma virgem. Desta perspectiva, o festival da virgindade e todos os rituais a ele atrelados passariam, mais contemporaneamente, sobretudo após a expansão da pandemia de HIV no país, a representar uma insegurança para as jovens locais.

De acordo com Deborah Posel (2006, p. 40) “[...] durante a época do apartheid, a disseminação da [AIDS] na África do Sul permaneceu relativamente lenta; sua aceleração ocorreu na alvorada da democratização”. Atualmente, Kwazulu-Natal encontra-se entre as províncias da África do Sul como aquela com maior índice de contaminação pelo vírus. Segundo Viviane Barbosa (2012) outro aspecto que tem contribuído para a feminização do vírus da AIDS em Kwazulu-Natal tem sido a prática de estupro de mulheres para consumação do casamento, nos casos em que a mulher viúva teria, pela lógica costumeira local, de casar-se com o irmão do marido morto.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o festival da virgindade tem sofrido contemporaneamente um processo de reinvenção, como parte da tradição zulu. Trata-se, portanto, nas palavras de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997, p. 9), de uma das muitas invenções de tradição, que podem ser entendidas como

[...] um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado.

De algum modo, as diferentes modalidades de dança zulu têm sido vistas como bens culturais de grande relevância para a história, a memória e a identidade da *Rainbow Nation* – epíteto congregador e gerador de uma nova sensibilidade

social nacional sul-africana, que deveria ser marcada pelos contatos entre diferentes e desiguais sujeitos das mais diversas origens étnico-raciais (BARROS, 2012).

Após entrevistas com mulheres que fazem parte do grupo musical zulu Soweto, a jornalista Natália Luz afirmou que “a dança é uma das preciosidades culturais da África do Sul. Ela integra o sistema de vida africano, especialmente nas comunidades que mantêm essa manifestação presente na caça, guerra, casamento, trabalho e em simples comemorações.” (LUZ, 2010).

As danças zulus que são produzidas e agenciadas, sobretudo, por sujeitos e setores sociais subalternos aos quais se têm no passado e no presente negado acesso à cidadania, a liberdade e até pertencimento à humanidade, poderiam ser interpretadas como elementos e ocasiões privilegiadas para se pensar processos e dinâmicas de mudança e transformação social, levados a cabo por homens e mulheres comuns de regiões periféricas de países em desenvolvimento, do sul do mundo, a exemplo da África do Sul e de Moçambique, entre o fim do século XX e os dias atuais (BARROS, 2013).

Tais constatações sugerem que a visibilidade da *Zulu Dance* pode ser vista como resultado de reivindicações históricas de diversos setores sociais, particularmente dos sujeitos envolvidos com sua produção. Diferentes formas da dança vêm sendo tomadas pelas políticas estatais como Patrimônio Cultural da África do Sul, o que parece ter se intensificado a partir de 1994, quando o Apartheid é substituído pela democracia naquele país, abrindo-se um processo de reinvenção institucional e simbólica da nação (BARROS, 2012).

Na perspectiva do Estado sul-africano, expressões de dança zulu tais como *ingoma*, *indlamu*, *imvunulo*, *isicathamiya*, *virginity festival* e *Reed dance*, bem como outros elementos culturais identificados como originários e costumeiramente produzidos entre os zulus, seriam “exemplos de símbolos do patrimônio nacional”⁵ (DEPARTMENT..., [20--], p. 225). O reconhecimento da dança como símbolo da identidade sul-africana e do povo zulu foi visível durante a Copa do Mundo sediada na África do Sul, em 2010, quando uma variedade de *Zulu Dance* foram apresentadas como atrações principais da cultura dos sul-africanos aos vários turistas que visitaram aquele país.

⁵“Examples of symbols of national heritage”.

Após o Mundial, a *Zulu Dance* ultrapassou as fronteiras dos territórios zulus e foi representada no mundo inteiro como símbolo não só da província da qual é originária, mas de toda a África do Sul, o que fortaleceu a política de patrimonialização da mesma e impulsionou a mercantilização de bens materiais ligados a ela.

A Dança Zulu tem movimentado o turismo na África do Sul, o que também tem contribuído para o seu processo de patrimonialização. Sansone (2012, p. 7) diz ser evidente a progressiva globalização dos processos de preservação e patrimonialização, assim como das categorias e critérios que os norteiam.” Ele retoma Camaroff para afirmar que “muita [...] ‘cultura’ antiga ou presente precisaria ser resgatada e preservada, seja quando há demandas por parte das populações interessadas, seja quando algum projeto de desenvolvimento de uma determinada região na base do turismo cultural o exige” (SANSONE, 2012, p. 7).

Diversos estudos têm apontado para a intensificação do processo de mercantilização dos diferentes elementos da cultura zulu sobretudo via indústria do turismo na África do Sul. Tem-se observado que a cultura zulu e seus produtos culturais, como a música, a dança e o artesanato sobretudo desde os anos 1990 tem se consolidado como elementos do turismo.

Lívio Sansone (2012, p. 9) afirma que “a política de valorização do patrimônio na própria África e o renovado interesse por aspectos da cultura popular de origem africana no Novo Mundo têm criado uma nova economia e um mercado, com distintas contradições, mas também com outras possibilidades.” E, segundo Wilson Trajano Filho (2012, p. 16), atualmente as pesquisas sobre “os processos de patrimonialização em África sugerem que as políticas estatais de monumentalização [...] têm sido reforçadas por agências internacionais como a UNESCO.”

Entretanto “[...] a ideia de patrimônio não se restringe aos processos oficiais de reconhecimento dos bens culturais como representativos da cultura e da história locais ou nacionais [...]” (TRAJANO FILHO, 2012, p. 14). De modo geral, “o processo formal de patrimonialização não nasce da pura decisão arbitrária do Estado. Ele é precedido de um processo de pré-patrimonialização despoletado frequentemente por atores não estatais: pelos atores sociais locais e pela intelectualidade nacional” (TRAJANO, 2012, p. 38). O reconhecimento como patrimônio também é atribuído, sobretudo, pelos sujeitos que vivenciam determinada

prática cultural. Percebe-se que, se por um lado, patrimonializar significa fazer escolhas, selecionar, reconhecer, de outro, requer o cuidado em transferir para a letra impressa o ritualístico e o subjetivo, que apesar dos esforços, sempre são fragmentadas, por refletir apenas a visão parcial sobre uma prática cultural.

Eduardo Oliveira (2010), em estudo sobre a relação entre memória, história e patrimônio, chama a atenção para a importância da memória no estudo de patrimônio imaterial, ressaltando a urgência de uma educação patrimonial voltada para a ressignificação dos espaços e/ou “lugares de memórias” nas palavras de Pierre Nora (1981). Nora (1981, p. 25) aponta a existência de “lugares de memória” como espaços de resistência, de definição e caracterização do grupo. Para o teórico, “a memória pendura-se em lugares, como a história em acontecimentos”. Para Oliveira (2010), toda discussão sobre memória coloca em xeque os novos debates posto pelo patrimônio histórico e imaterial, a saber: a identidade, a diversidade cultural e as relações de significado. Nesse sentido, a memória coletiva atua como elemento constituinte de uma identidade social (PACHECO, 2010, p. 145). “É por isso que os Estados Nacionais, os grupos étnicos e diferentes instituições passaram a desenvolver políticas de registro e difusão de sua memória coletiva” (PACHECO, 2010, p. 145) como vem ocorrendo atualmente na África do Sul.

Em diálogo com Pedro Funari, Ricardo Pacheco (2010, p. 145) diz que

as políticas culturais da memória partem da definição dos objetos culturais significativos para aquela comunidade de sentidos. Uma vez selecionados, esses objetos [ou expressões culturais como a zulu dance] se tornam metáforas que dizem aos membros da comunidade quem somos ‘nós’ em relação ao ‘outro’.

Para Pacheco (2010, p. 145), “a crescente luta de diferentes grupos sociais pelo reconhecimento de sua identidade tem exigido [como aponta Hall] a inclusão de novos discursos identitários”.

O processo de patrimonialização da *Zulu Dance* tem gerado uma série de críticas por parte do povo zulu. Ativistas feministas se posicionam contra as apropriações que se fizeram das imagens das mulheres zulus a partir do processo de patrimonialização da *Zulu Dance*. Elas criticam o fato das mulheres terem que ocupar espaços inferiores aos dos homens nesse processo e, acreditam que se, de um lado, a patrimonialização trouxe benefícios à África do Sul, movimentando a sua economia por meio da mercantilização, por outro, a política de patrimonialização acabou tomando os corpos dessas mulheres como mercadorias, posto que diversos

turistas veem o momento das danças como oportunidade para tirar fotos da meninas e publicá-las em sites pornográficos.

Com efeito, a patrimonialização da *Zulu Dance*, tem sinalizado as mudanças que estão ocorrendo na própria África do Sul. Nesse cenário, as mulheres aparecem em espaços e ocupando funções menos favorecidas que os homens, por exemplo, as mulheres são excluídas da gestão no processo de mercantilização da cultura zulu (XULU, 2005).

Portanto, a representação das mulheres no processo de patrimonialização de práticas culturais zulus pode ser lida a partir de duas perspectivas antagônicas: seja como mecanismo que busca visibilizar e legitimar as mulheres como sujeitos políticos, seja como função normativa de uma linguagem que revelaria e/ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2013).

Assim, nesse processo de patrimonialização da *Zulu Dance*, tem-se notado que as mulheres zulus são frequentemente subordinadas pela feminização. A elas são destinados papéis menores dentro e fora da dança, seja como dançarinas, artesãs ou cozinheiras e garçonetes nas atrações turísticas em várias províncias da África do Sul, como em Kwazulu-Natal. Seus papéis subalternos fazem com que tenham dificuldade em ter maior desempenho na tomada de decisão e no processo de comoditização e autenticação do produto de sua própria cultura (XULU, 2005).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho não pretendeu, em momento algum, universalizar as representações de gênero presentes na *Zulu Dance*, produção cultural muito característica da província sul-africana de Kwazulu-Natal, muito menos construir uma “única história” sobre o povo zulu ou mesmo sobre o continente africano. Tratou-se, antes de tudo, de uma microanálise exploratória situada e específica sobre representações de gênero na cultura zulu, cuja intenção foi contribuir para uma reescrita de cunho humanista sobre um pedaço do continente africano. Notou-se que a *Zulu Dance* muito revela sobre a identidade e história do povo zulu. Por

meio da dança, foi possível problematizar as representações do feminino e masculino, que, em grande medida, estão ligadas a ideia de nação e cultura.

As representações de gênero presentes durante a exibição da *Zulu Dance* muito explicam sobre os espaços, papéis e tratamentos destinados aos sujeitos zulus, evidenciando hierarquias sociais e de gênero existentes em tal sociedade. Em geral, os homens, por serem representantes de seus ancestrais, são tidos como grandes guerreiros e corajosos. As mulheres, como obedientes, dóceis e destinadas ao casamento e à procriação.

Através do repertório cultural da *Zulu Dance* e das representações veiculadas sobre essa dança, pode-se argumentar que os lugares sociais atribuídos aos sujeitos zulus, especialmente, aos homens e mulheres são teoricamente bem definidos e delimitados, engendrando hierarquias e desigualdades de gênero nas práticas sociais locais. E tais hierarquias e desigualdades de gênero têm sido impactadas diretamente com o processo de patrimonialização da *Zulu Dance*.

REFEFÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo da história única**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Acesso em: 20 jul. 2014.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Algumas dimensões do gênero no bumba meu boi maranhense**: reafirmação da “mulata brasileira”? [20--]. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/L/Lady_Selma_Ferreira_Albernaz_56.pdf>. Acesso em: 12 set. 2013.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1983.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. Mulheres rurais e lutas sociais no Brasil e na África do Sul. **Mujimbo**, 2012. Disponível em: <<http://www.mujimboposafro.ffch.ufba.br/wp-content/uploads/2012/03/3.-Mulheres-Rurais-Viviane.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

BARROS, Antonio Evaldo Almeida. O processo de formação de “identidade maranhense” em meados do século XX. **Tomo**, São Cristóvão, n. 17, p. 183-231, jul./dez. 2010.

_____. Ao ritmo dos bumbas: obliterações e desigualdades na construção de um patrimônio festivo brasileiro (c. 1900-1950). In: SONSONE, Lívio (Org.). **A política do intangível**: museus e patrimônios em nova perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2012, p. 13-46.

_____. **As faces de John Dube**: memória, história e nação na África do Sul. 2012. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

BRAUDEL, Fernand. **O mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Felipe II**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CHARTIER, Roger. Introdução: por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. p. 13-28.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **O pensamento africano sul-saariano**: conexões e paralelos com o pensamento Latino-Americano e o Asiático (um esquema). São Paulo: Clacso-EDUCAM, 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/valdes/>>. Acesso em: 10 set. 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Ensino de história e diversidade cultural: desafios e possibilidades. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 25, n. 67, p. 378-388, set./dez. 2005.

FERRETTI, Sérgio. Folclore e cultura popular. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 11, ago. 1998. Disponível em: <<http://www.cmfolclore.ufma.br/htmls/Boletim%2011.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

FICO, Carlos. História do tempo presente, eventos traumáticos e documentos sensíveis. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, p.43-59, jan./jun. 2012.

FONSECA, Maria Cecília L. Para Além da pedra e do cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 57-80.

FRY, Peter. Culturas da diferença: sequelas das políticas coloniais portuguesas e britânicas na África Austral. **Afro-Ásia**, p. 271-316, 2003.

GATES, Louis; APPIAH, Anthony. **Africana**: a enciclopédia da experiência do americano africano e africano. [S.l.: s.n.], 1999.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GROSSMAN, Jonathan. Violência e silêncio: reescrevendo o futuro. **História Oral**, v. 3, 2000.

GRINKER, R.R. Houses in the rainforest: gender and ethnicity among the Lese and Efe in Zaire. In: GRINKER, R.R.; STEINER, C. (Ed.). **Perspectives on África: a reader in culture, history and representations**. Oxford: Blackwell, 1996. p. 228-245.

HAVIK, Philip J. A dinâmica das relações de gênero e parentesco num contexto comercial: um balanço comparativo da produção histórica sobre a região da Guiné-Bissau – século XVII e XIX. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 27, 2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IMAM, Ayesha Mei-Tje. The presentation of African women in historical writing. In: KLEINBERG, S. Jay (Org.). **Retrieving women's history: changing perceptions of the role of women in politics and society**. [S.l.]: Berg/UNESCO, 1988. p. 30-40.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2012.

MALONE, Jacqui. **Steppin' on the Blues**. [S.l.]: University of Illinois Press, 1996.

MASUKU, Norma. **Perceived oppression of women in zulu folklore: a feminist critique**. 2005. 230 f. Thesis (Doctor of Literature and Philosophy) – In the Department of African Languages, South Africa, University of South Africa, 2005.

MIGRAIRE-GEORGE, Thérèse. **African women and representation: from performance to politics**. Trenton, New Jersey: Africa World Press & The Red Sea Press, 2008.

MOTTA, Antonio. Patrimônio. In: SANSONE, Lívio; FURTADO, Claudio Alves (Org.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 379-391.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. São Paulo: PUC, 1981.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Entre máscaras e espelhos: reflexões sobre a identidade e o ensino de história da África nas escolas brasileiras. **Revista História Hoje**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 29-44, 2012.

OLIVEIRA, Eduardo Romero de. Memória, história e patrimônio: perspectivas contemporâneas da pesquisa histórica. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 12, n. 22, p. 131-151, 2010.

PACHECO, Ricardo de. Educação, memória e patrimônio: ações educativas em museus e o ensino de história. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 30, n. 60, p. 143-154, 2000.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, 1989.

PIRRHO, Rafael. Guia turístico de Durban: entrevista. **Globo esporte**, 2010.

POSEL, Deborah. A controvérsia sobre a AIDS na África do Sul: marcas da política de vida e morte no pós-apartheid. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 34, p. 39-66, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 200-212, 1992.

SALVATICI, Silvia. Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres. **História Oral**, v. 8, n. 1, p. 29-42, jan./jun. 2005.

SANSONE, Lívio. **Memórias da África**: patrimônios, museus e políticas das identidades. Salvador: EDUFBA, 2012a.

_____. **A política do intangível**: museus e patrimônios em nova perspectiva. Salvador: EDUFBA, 2012b. p. 7-11.

STONE, Judith. **Retrato em preto e branco**: a história verídica de uma família dividida por problemas raciais. São Paulo: Landscape, 2008.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para a análise histórica. Recife: SOS Corpo, 1995. p. 1-18.

TRAJANO, Wilson F. Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. In: SANSONE, Lívio (Org.). **Memórias da África**: patrimônios, museus e políticas das identidades. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 11-40.

XULU, Smangele. **Gender, tradition and change**: the role of rural women in the commoditization of zulu culture at selected tourist attractions in Zululand. 2005, 146 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – In the Department of IsiZulu Namagugu, University of Zululand, Zululand, 2005.

YOUNG, Robert. Sexo e desigualdade: a construção cultural da raça. In: _____. **Desejo colonial**: hibridismo em teoria, cultura e raça. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WELSH, Kariam. **Dança africana**. [S.l.:s.n.], 2004.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ZAMPARONI, Valdemir. **A África e os estudos africanos no Brasil**: passado e futuro. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252007000200018&script=sci_arttext>. Acesso em: 20 nov. 2011.

ZULU king tells. Daily mail reporter. 15 out. 2005.