

Papéis e lugares sociais de gênero na “Zulu Dance”

ALDINA DA SILVA MELO*

1. Introdução

A história do continente africano foi, durante muito tempo, homogeneizada pelas Ciências Humanas, dentre as quais recebe destaque a História. 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. 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 (ZAMPARONI, 2011; VALDÉS, 2008).

Nesse sentido, esta pesquisa faz parte de um conjunto de análises 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 produzir novas pesquisas sobre África, sem, é claro, desconsiderar a significativa ampliação dos estudos africanos no Brasil, principalmente após a lei 10.639/03, este trabalho analisa as representações de gênero, no que tange aos papéis e lugares sociais femininos e masculinos, a partir de imagens veiculadas sobre a *Zulu Dance*, atentando para as permanências e rupturas em tais representações da invisibilidade ao processo de patrimonialização de tal expressão cultural. 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

* Mestranda em História, Ensino e Narrativas da Universidade Estadual do Maranhão (PPGHEN/UEMA). Membro do NEAfrica (Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão sobre África e o Sul Global) e do GPMINA (Grupo de Pesquisa sobre Religião). Bolsista FAPEMA (Fundação de Amparo a Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão).



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 análise compreende desde o período do regime *Apartheid* (1948-1994) na África do Sul, quando da popularização da *Zulu Dance* no contexto sul-africano, até os anos 1990, marcado pela abertura democrática e pelo fim da política de segregação racial, quando a *Zulu Dance* começou a ganhar projeção cultural e patrimonial no país. O campo da História Cultural muito tem contribuído nesta pesquisa, uma vez que possibilita identificar os modos como a/as identidade(s) Zulu 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 foi empreendida a partir de levantamento bibliográfico e de documentos disponíveis no mundo digital (canções, vídeos, imagens e narrativas). O cuidado na operacionalização com as fontes disponíveis no mundo digital, particularmente, na rede mundial de computadores, foi muito rigoroso e algo que prezou-se durante toda a análise, afinal, “[...] reconhece-se que, ‘embora qualquer teoria ou explicação do processo histórico possa ser proposta, são comprovadamente falsas todas as teorias que não estejam em conformidade com as determinações das fontes’” (CHALHOUB; PEREIRA, 1998).

2. Dançando com os Zulus: singularidades da *Zulu Dance*

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”. Assim, uma nação está para além das fronteiras geográficas e/ou físicas demarcadas



pelos homens e pela natureza. Concorde-se com Fernand Braudel¹ quando afirma que as fronteiras que delimitam uma nação também são culturais, políticas, sociais e, sobretudo, determinadas a partir das relações humanas. As fronteiras deveriam ser interpretadas, portanto, como fluidas.

Segundo Benedict Anderson (1991) 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 [...]” (ANDERSON, 1991, p. 14). 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.

2.1 A (re)afirmação de identidades e a produção da (in)diferença em KwaZulu-Natal

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 Cartier (1991) lembra que as representações são meios pelos quais os seres humanos criam e recriam o mundo, dando sentido ao mundo ao qual pertence. 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 de *Shaka Land*²:

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 pertença e, assim, conhece um pouco da minha história. Isso é identidade - argumenta o guia. (Guia turístico de Durban em entrevista ao repórter do globoesporte.com em 2010, Rafael Pirrho).

Observa-se ainda que até mesmo os modos de vestir podem ser interpretados como mecanismos de (re)afirmação de identidades, além de estarem carregados de

¹ Fernand Braudel foi um importante historiador francês e um dos grandes nomes representantes da "Escola dos Annales".

² *Shaka Land* é um hotel em KwaZulu Natal que oferece uma variedade de pontos turísticos.



representações e muito revelarem sobre a identidade do povo zulu, sobre sua história e cultura.

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. Stuart Hall 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” (HALL, 2005: 46). Ora, durante as exibições 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, [s.l.], p. 1). Segundo Sérgio Ferreti (1998), estudioso da cultura popular no Brasil, a cultura popular [...] [pode ser entendida] como produção simbólica da classe subalterna, como elemento de reflexão sobre a realidade e a identidade social (FERRETI, 1998: 2). 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.

2.2 Hierarquias de gênero? feminilidades e masculinidades nas danças zulu

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.

Os acessórios usados durante a *Zulu Dance* pelos sujeitos muito revela sobre as representações de gênero na cultura zulu. O uso das miçangas durante a dança, por exemplo, reflete acerca da situação/condição feminina em tal cultura. O modo de usá-las no corpo varia de acordo com alguns critérios, como idade, sexo e condição social em que se encontra os sujeitos. Por meio das miçangas é possível indicar ainda se as brincantes são virgens, comprometidas e/ou casadas. As virgens cobrem o peito apenas com colares de miçangas (que não podem ser vermelhas, cor destinada às mulheres casadas) e usam saias curtas e coloridas, conhecidas como *Izigege* e *Izinculuba*. As mulheres comprometidas usam tops de miçangas. As casadas usam tops maiores de miçangas ou tecidos, saias de comprimento até o joelho com contas vermelhas e chapéus, além disso, podem usar saia de pele de animais para indicar que estão grávidas ou o seu desejo em engravidar. Já as mulheres idosas cobrem todo o corpo com vestimenta conhecida como *isichoco* na língua *Isizulu*.

Executados em momentos e ocasiões diferentes (casamentos, nascimentos, mortes, guerras, etc), há pelo menos cinco tipos 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. A *Ingoma (isishameni)*, também executada 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 zulu foram repassados de geração em geração na África do Sul, sendo percebida localmente como uma “tradição”, embora em seu processo de reprodução nas diferentes gerações tenha havido significativas mudanças na forma como é executada. 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, *[s.l.]*: 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. Tem-se considerado as representações como meios pelos quais os seres humanos criam e recriam o mundo. Antonio Evaldo Barros (2010) 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” (BARROS, 2010: 206).

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), que a toma como categoria analítica, afirmando, nesse sentido, que “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]” (SCOTT, 1995: 9). 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 (GRINKER, 1996: 229) ao estudar gênero e etnicidade entre povos do Zaire.



Historicamente, a escrita sobre as africanas tem esbarrado constantemente na falta de material documental que as retratem. No que tange às representações sobre mulheres africanas, Ayesha Imam (1988) descreve quatro movimentos que marcam a historiografia, quais sejam: 1) as mulheres não têm sido representadas; 2) quando representadas são vistas como inferiores ou subordinadas aos homens; 3) consensualmente a mulher tem seu papel complementar ao do homem; 4) as mulheres são consideradas agentes ativas nos processos históricos. Judith Butler (2013) corrobora com a problematização dos movimentos mencionados por Iman. 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 (BUTLER, 2013).

Judith Butler diz ainda que a própria noção de representar é arbitrária, já que recai no paradigma das hierarquizações, além de implicar em selecionar e fazer escolhas. E, neste ponto, tem-se notado que as representações de gênero na cultura zulu têm se dado de maneira hierarquizada, em que se naturalizou e/ou convencionou representar como superior a figura masculina e inferior a figura feminina.

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 e do folclore local. Ela afirma 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: 79).

Tem-se destacado que, em diferentes contextos africanos, as danças se relacionam diretamente aos papéis e lugares sociais de gênero. A divisão interna das danças dá-se por sexo, reforçando-se aqueles papéis nas estruturas da comunidade, posto que desde cedo as crianças são envolvidas nesse processo (GATES; APPIAH, 1999: 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: 19-21).



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 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.

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. 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. Na cultura zulu, são exemplos de patrimônio imaterial os nomes próprios, as canções, os mitos, as danças e os diversos rituais.

Atualmente, a noção de patrimônio sofreu mudanças, dando lugar à ordem discursiva e política que tem o 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).

3.1 Ao ritmo da *Zulu Dance*: o processo de patrimonialização

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 festival da virgindade³, capazes de muito explicar os lugares e papéis femininos e masculinos na cultura local.

Em 2005 o rei zulu Goodwill Zwelithini a se referir ao festival da virgindade, uma das modalidades da Dança Zulu: “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 flashes de turistas europeus⁴”. Ressaltou ainda que o festival da virgindade não tinha por finalidade atrair olhares para as partes íntimas daquelas jovens e

³ 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.

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



que 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 minha).

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 “[...] durante a época do apartheid, a disseminação da [AIDS] na África do Sul permaneceu relativamente lenta; sua aceleração ocorreu na alvorada da democratização” (POSEL, 2006: 40). 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), 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 (HOBBSAWM; RANGER, 1997: 9).

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).

As danças zulu, 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..., [s. d.], 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. 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: 7) diz ser evidente a “progressiva globalização dos processos de preservação e patrimonialização, assim como das

⁵ “Examples of symbols of national heritage.”



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: 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.

Segundo Wilson Trajano Filho (2012), “atualmente as pesquisas sobre os processos de patrimonialização em África sugerem que as políticas estatais de monumentalizaçã [...] têm sido reforçadas por agências internacionais como a UNESCO [...]” (TRAJANO FILHO, 2012: 16).

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: 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, 2012:38). 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.

Patrimônio é uma categoria de pensamento cujo trânsito entre as culturas não se faz sem turbulências, com potencial de produzir grandes flutuações semânticas (TRAJANO 2012: 13 apud GONÇALVES, [s.l.]).

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 das 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, é preciso considerar que quando se trata de representações é muito comum feminizar-se o “subordinado” ou subordinar pela feminização, como bem destacou Grinker (1996: 229). E, 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 parciais

Este trabalho não pretendeu, em momento algum, universalizar os papéis e lugares sociais de gênero presentes na *Zulu Dance*, 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 os papéis e lugares sociais de gênero na cultura zulu, cuja intenção foi contribuir para uma reescrita de cunho humanista sobre um pedaço do continente africano. Percebeu-se que através do repertório cultural da *Zulu Dance* e das imagens e 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.

Referências bibliográficas

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

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **As dimensões do gênero no bumba meu boi maranhense: reafirmação da “mulata brasileira”?** 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-SE, 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, da Universidade Federal da Bahia. 2012.

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

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

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In.: _____; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.



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 de setembro de 2009.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
 FERRETTI, Sérgio. Folclore e Cultura Popular. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**. São Luís: CMF, n. 11, ago. 1998. Disponível em <http://www.cmfolclore.ufma.br/htmls/Boletim%2011.htm>.

FERNANDES, José Ricardo Oriá. Ensino de História e Diversidade Cultural: desafios e possibilidades. Campinas, vol. 25, nº 67, 2005, p. 378-388.

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

GATES, Louis; APPIAH, Anthony. **Africana: A enciclopédia da experiência americana Africana e Africano**. [s.l.:s.n.], 1999.

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

GRINKER, R. R. Houses in the Rainforest: Gender and Ethnicity among the Lese and Efe in Zaire. In.: GRINKER, R. R. & STEINER, C. (Eds.). **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.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

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.

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, 230f. Thesis (Doctor of Literature and Philosophy) – In the Departmente 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 (orgs.) **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 379 – 391.

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.

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

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

TRAJANO F., Wilson. 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, 146f. Tese (Doutorado em Filosofia) – In the department of IsiZulu Namagugu, University of Zululand, Zululand, 2005.

WELSH, Kariam. *Dança Africano*. [s.l.], 2004.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Org. Tomaz Tadeu da Silva. – Petrópolis, Rio de Janeiro: 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.