

Ritmos e saberes ancestrais em *Djeliya*, de Juni Ba



Djeliya, de Juni Ba, 2021,
cartaz publicitário da edição
brasileira mostrando Awa
Kouyaté, fotografia do autor,
montagem (detalhe).

Márcio dos Santos Rodrigues

Doutor em História pela Universidade Federal do Pará (Ufpa). Professor do Instituto Federal do Maranhão-campus de Coelho Neto. Coorganizador, entre outros livros, de *História e quadri-nhos: contribuições ao ensino e à pesquisa*. Belo Horizonte: Letramento, 2021. marcio.strodrigues@gmail.com

Ritmos e saberes ancestrais em *Djeliya*, de Juni Ba

Rhythms and ancestral knowledge in Djeliya, by Juni Ba

Márcio dos Santos Rodrigues

RESUMO

Djeliya, álbum em quadrinhos criado pelo artista senegalês Juni Ba, explora visualmente as cadências do sonoro das tradições culturais da África Ocidental. A obra segue uma *djeli*, em um mundo pós-apocalíptico, enfatizando os significados culturais da memória cultural e ancestralidades. Ritmos e sons são visualizados a todo momento em sua estrutura gráfica, evidenciando a importância de práticas orais e musicais na construção de histórias e circulação de saberes ancestrais. Discute-se neste artigo como *Djeliya* configura uma reelaboração contemporânea das tradições *djeliw*, atualizando a figura do narrador tradicional para o contexto dos quadrinhos contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: *Djeliya*; ancestralidade; história em quadrinhos.

ABSTRACT

Djeliya, a comic book created by Senegalese artist Juni Ba, visually explores the cadences of sound in the cultural traditions of West Africa. The work follows a *djeli* in a post-apocalyptic world, emphasizing the cultural significance of memory and ancestries. Rhythms and sounds are visualized constantly in its graphic structure, highlighting the importance of oral and musical practices in the construction and circulation of ancestral knowledge. *Djeliya* reimagines the legacy of the *djeliw*, reinventing the traditional storyteller for the world of contemporary comics.

KEYWORDS: *Djeliya*; ancestry; comic book.



Lançado nos Estados Unidos em 2021 pela TKO Studios, *Djeliya: a west African fantasy epic*¹, do desenhista senegalês Juni Ba², é um álbum em qua-

¹ BA, Juni. *Djeliya: a west African fantasy epic*. Garden City-New York: TKO Studios, 2021. Detalhes: a) em português, a pronúncia de *Djeliya* seria aproximadamente “Gí-lia”. Trata-se de uma palavra mandinga, da língua falada por diversos povos do grande grupo linguístico mandê da África Ocidental; b) o plural de *djeli* vem com “w” no final, seguindo as convenções das línguas *mande*, faladas principalmente em regiões que hoje incluem países como Mali, Guiné, Costa do Marfim e Senegal. A obra recebeu tradução para o português pouco após sua publicação original nos Estados Unidos. Fui o responsável por essa versão brasileira, lançada sob o título *Djeliya: uma antasia épica africana* (BA, Juni. *Djeliya: uma fantasia épica africana*. Traduzido por Márcio dos Santos Rodrigues. Florianópolis: Skript, 2021), trabalho em que procurei preservar ritmos, cadências e nuances culturais presentes no álbum, adequando-os ao contexto editorial brasileiro sem perder de vista sua autoinscrição nas tradições da África Ocidental.

² Nascido em 1992 em Dakar, Senegal, Juni Ba é um quadrinista que tem ganhado destaque no cenário dos quadrinhos com seu estilo dinâmico e cartunesco. Sua primeira obra autoral, *Djeliya*, foi seguida pela série *Monkey meat* (Image Comics) e *Mobilis* (2023, TKO Studios). Ele também ilustrou em 2017 *Kayin and Abeni: Afro space adventures* (que serviu de base para *Djeliya* e que contou com a colaboração de Keenan Kornegay) e contribuiu para as antologias da nigeriana *Kugali*. Pela Dark Horse Comics, fez a arte da

drinhos notável tanto pela autoria africana quanto pela maneira como aborda temas de ancestralidade, tradição oral e memória cultural. Na história em quadrinhos (HQ), Ba cria uma intersecção entre oralidades e elementos de modernidade, integrando sons e ritmos ancestrais a elementos contemporâneos. A obra, como demonstraremos neste artigo, coloca em evidência ritmos e cadências das *performances* orais em sua estrutura narrativa e visual, permitindo que o leitor experimente a história tanto pelo fluxo das imagens quanto pela sensação de oralidade transmitida.

Ba, originário do Senegal, nos oferece uma obra que expressa o contexto sociocultural da África Ocidental, em um nível abrangente, e, de forma mais específica, a atmosfera cultural do Senegal. Para desenvolver sua narrativa, Ba explora a função de uma figura central na preservação e disseminação de saberes ancestrais: o *djeli*. Conhecido no mundo ocidental como *griot* (no singular) e *griotte* (no feminino singular), o *djeli* é fundamental na manutenção da memória de suas comunidades, como bem destaca Thomas A. Hale em seus estudos sobre tradições orais em contextos africanos.³ Essa figura desempenha a função de músico, narrador e historiador oral, contribuindo para que saberes e memórias culturais em diversos contextos das sociedades da África Ocidental sejam reinterpretados e recriados. Em *Djeliya*, Ba utiliza a uma *djeli* (ou, no sentido ocidental, de uma *griotte*) como personagem principal. É justamente essa *djeli* que concentra um conjunto de responsabilidades que ultrapassa a simples narração de feitos e se articula como um modo de conhecimento. “*Djeliya*”, portanto, refere-se à arte e prática dos *djeliw*, esses já citados músicos e historiadores orais na África Ocidental. A *djeliya* envolve *performances* orais, música, contação de histórias e de genealogias, funcionando como uma ferramenta de educação e preservação cultural. Relativamente a essas dinâmicas, um etnomusicólogo como Kwabena Nketia, em *The music of Africa*⁴, destaca que as sonoridades africanas, incluindo a *djeliya*, estão profundamente enraizadas em suas sociedades e culturas específicas, o que impede sua universalização. Cada expressão sonora traz significados, funções e contextos particulares. Ruth Stone, em *Music in west Africa*⁵, salienta que o conceito de “música” na África vai além do que é comumente entendido nas culturas ocidentais, que tendem a focar principalmente no ritmo dos instrumentos, *performances* de dança, canto e verbal. Para Stone, “música” em cenários ditos africanos abrange uma gama mais ampla de expressões artísticas do que meramente a produção sonora, sendo uma experiência holística, orgânica e interconectada com a vida cotidiana e as tradições das comunidades. Paul Stoller, em *Embodying colonial memories*⁶, enfatiza a importância do corpo e da *performance* na narração oral africana – particularmente na cultura do povo de lín-

história em quadrinhos *The unlikely story of Felix and Macabber* (2023). Atualmente colabora com várias editoras dos EUA, incluindo Marvel, Image, IDW e DC Comics. Por esta última, colaborou com *The boy wonder*, focada no personagem Robin.

³ Ver HALE, Thomas A. *Griots and griottes: masters of words and music*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

⁴ Ver NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. *The music of Africa*. New York: W. W. Norton, 1974.

⁵ Ver STONE, Ruth M. *Music in west Africa: experiencing music, expressing culture*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

⁶ Ver STOLLER, Paul. *Embodying colonial memories: spirit possession, power, and the hauka in West Africa*. Londres: Routledge, 1995.

gua Songhay, na República do Níger –, argumentando que a *performance* é parte essencial da história.

Mas do que trata a HQ *Djeliya*? A trama inicia com a referência ao feiticeiro Soumaoro, que anteriormente reinava de forma tranquila e harmoniosa. Contudo, em determinado ponto, um acontecimento devastador, provocado por suas próprias atitudes, gera caos e destruição. Primeiramente, o evento é mostrado como uma ação sem maiores detalhes, os quais serão esclarecidos ao longo da história em quadrinhos. Por boa parte da trama, Soumaoro é retratado como uma figura enigmática e imponente, isolado em sua torre feita de marfim. A destruição dos reinos produz um mundo em que grande parte dos sujeitos vive sem memória do passado. A torre, deslocando-se de lugar, torna-se figura temida e instável, sintoma da desorientação gerada pela ruptura das relações com as tradições. Como debateremos, será através da música e da figura do *djeli* que a reconexão com a ancestralidade se dará, permitindo que a comunidade recupere seu senso de identidade e continuidade histórica.

A trama desenvolve-se em torno de um trio peculiar (Figura 1), cujo objetivo é encontrar Soumaoro, “o homem mais perigoso do mundo”.



Figura 1. Awa, Mansour e Oriundo, um trio peculiar.⁷

À frente do grupo está Awa Kouyaté, uma *djeli* vinculada à linhagem de Mansour Keita, último herdeiro de uma dinastia cuja memória se desdobra pela transmissão oral. Ao lado de Mansour encontra-se Oriundo, um inventor cuja presença introduz artefatos técnicos que contrastam com repertórios ancestrais. Atravessam um cenário marcado por ruínas e por um arranjo de elementos que, à primeira vista, poderia sugerir afinidades com o afrofuturismo ou com a ficção científica. No entanto, o universo construído por Ba se alinha

⁷ BA, Juni, *op. cit.* (publicação original), p. 5.

de maneira mais precisa ao que Nnedi Okorafor define como africanofuturismo, perspectiva que parte das experiências, cosmologias e realidades do continente africano, reimaginando futuros possíveis não a partir da diáspora atlântica, mas de tradições, histórias e sensibilidades locais.⁸ Essa moldura torna improdutivo aplicar categorias políticas ou estéticas oriundas de debates ocidentais que pressupõem regimes de visibilidade e partilha do sensível formulados em outras matrizes históricas. Em *Djeliya*, o que está em jogo não é a reorganização do campo político segundo lógicas estéticas europeias, e sim o funcionamento de temporalidades e sistemas de conhecimento próprios das culturas mandê, nos quais memória, som e transmissão estruturam relações sociais de modos irredutíveis à teoria ocidental. Por isso, Awa, Mansour e Oriundo atravessam desafios que se inscrevem em outra gramática: enfrentam figuras como o inescrupuloso Mbam, um porco antropomorfizado⁹, Bouki, um mercenário marcado por características de hiena¹⁰, e a presença ameaçadora de Soumaoro e sua torre, configurando um campo de tensões que só se esclarece plenamente quando lido com base em epistemologias africanas que informam a narrativa.

Djeliya é também uma releitura da Epopeia de Sundiata, um conto épico que narra os feitos de Sundiata Keita, fundador do Império do Mali no século XIII. Esta versão recontextualiza os eventos históricos dentro de um cenário pós-apocalíptico e africanofuturista, conectando o passado épico à luta por um futuro esperançoso. O cenário é visualmente marcado por desenhos e onomatopeias expressivas, que intensificam o dinamismo das interações entre os personagens. Trata-se de uma obra em que modulações do sonoro são traduzidas para o visual, em uma simbiose entre palavras e imagens que é característica das HQs, porém aqui elevada a um nível um tanto distinto pela carga cultural e simbólica das tradições orais e ancestralidades africanas. Estão catalisados em *Djeliya* processos sonoros em suas complexidades e, por isso mesmo, este texto apresentado ao dossiê propõe uma análise de como sonoridades são incorporadas e transformadas na narrativa da HQ.

Vazios e silêncios na trama de *Djeliya*

A leitura organiza-se em três movimentos: a análise da materialidade inicial do álbum – guardas, brancos, silêncios e emergência das notas – como ancoragem sonora pré-diegética; o exame de como Ba reinscreve o djeli no horizonte das tradições mandê em diálogo com mediações técnicas e globalização; e, por fim, a discussão dos interlúdios e do epílogo musical como reflexão sobre memória e resignificação cultural. A articulação desses três movimentos permite interpretar *Djeliya* como reelaboração contemporânea de práticas narrativas africanas, em que ritmo, cadência e sonoridade estruturam a forma gráfica e o modo de figurar ancestralidades.

Para examinarmos *Djeliya*, este texto recorre a pesquisadores que se debruçam sobre as oralidades e culturas do continente africano, além de

⁸ Ver OKORAFOR, Nnedi. Africanfuturism defined. Nnedi's Wahala Zone Blog, 2019. Disponível em <<https://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>>. Acesso em 25 dez. 2023.

⁹ Mbam é porco na língua wolof (uma das línguas faladas no Senegal e em partes da Gâmbia).

¹⁰ Bouki significa hiena em wolof.

teóricos da área dos quadrinhos. O historiador e etnólogo maliano Amadou Hampatê Bâ¹¹ e o filósofo camaronês Achille MBembe¹² serão colocados em diálogo com as formas visuais utilizadas nessa HQ. Adicionalmente, este estudo dialoga com pesquisas sobre música e cultura oral em contextos africanos, como as de Joseph Hanson Kwabena Nketia¹³, Eric Charry¹⁴ e Ruth Finnegan.¹⁵ O texto ainda situará a obra de Ba no contexto mais amplo das representações culturais atribuídas ao continente africano, estabelecendo um paralelo entre as técnicas narrativas utilizadas por Juni Ba e os conceitos desenvolvidos por Mbembe, especialmente no que diz respeito à ideia de “afropolitanismo”¹⁶ – isto é, a noção de uma África moderna em diálogo com o global, enraizada em suas próprias tradições e especificidades culturais.

A análise adota como referência principal a edição estadunidense publicada pela TKO Studios em 2021, cuja paginação, paratextos e organização gráfica orientam as descrições feitas ao longo do artigo. Em passagens específicas, recorro à edição brasileira por mim traduzida e editada, utilizada como material complementar quando determinadas escolhas gráficas ou textuais auxiliam a explicitar aspectos da leitura proposta. Ainda assim, o eixo descritivo e interpretativo permanece ancorado na edição original, permitindo que a discussão se desenvolva dentro de uma abordagem africanista, atenta às especificidades históricas, estéticas e conceituais das tradições da África Ocidental que estruturam *Djeliya* e orientam sua inscrição no horizonte contemporâneo das narrativas visuais africanas.¹⁷

Ao iniciar a leitura de *Djeliya*, o leitor é recebido primeiramente por uma folha de guarda completamente vazia, seguida por uma página que apresenta a imagem da imponente torre de marfim. A ausência de detalhes visuais na folha branca funciona como uma espécie de prólogo silencioso. Da torre emergem notas musicais. Essas notas conduzem o leitor pelas páginas subsequentes, revelando desde os primeiros momentos a ligação entre som e narrativa visual. Continuando nas páginas seguintes, vemos que as notas musicais provêm de um rádio carregado por uma coruja, um símbolo visual que integra as sonoridades à trama da história, guiando a progressão da história e o desenvolvimento dos personagens. Tudo isso é visto na sequência abaixo, organizada por nós em um *layout* alternativo (Figura 2), abrangendo um total de seis páginas que numeramos de modo a facilitar a compreensão.

¹¹ Ver BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ERBO, Joseph (org.). *História geral da África, I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010.

¹² Ver MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, Rio de Janeiro, 2001.

¹³ Ver NKETIA, Joseph Hanson Kwabena, *op. cit.*

¹⁴ Ver CHARRY, Eric. *Mande music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

¹⁵ Ver FINNEGAN, Ruth H. *Oral literature in Africa*. Cambridge: Open Book, 2012.

¹⁶ Ver MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. *Áskesis*, v. 4, n. 2, São Carlos, jul.-dez. 2015. Disponível em <<https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74>>

¹⁷ Em outro artigo examino desafios e implicações metodológicas da publicação de obras produzidas no continente africano para circuitos editoriais externos a seus contextos de origem, discussão que esclarece escolhas de paginação, paratextos e organização gráfica nas diferentes edições de *Djeliya*. Tal estudo integra minha pesquisa contínua sobre quadrinhos africanos, campo ao qual tenho me dedicado nos últimos anos, incluindo a manutenção de um canal do *YouTube* voltado à difusão crítica dessas produções. Ver RODRIGUES, Márcio dos Santos. Edição e tradução de quadrinhos africanos: relato de uma experiência. *Cadernos de África Contemporânea*, v. 5, n. 9, s./l., 2022. Disponível em <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/cac/article/view/16380>>.



Figura 2. A coruja carregando um rádio cujas notas representam a fusão entre o ancestral e o moderno.¹⁸

O elemento mais recorrente, como se pode observar, é a linha de notas musicais que percorre as páginas, sugerindo especificamente movimento e som. Esta linha, semelhante a um fio musical, desempenha um papel estruturante na organização rítmica da narrativa, ao mesmo tempo em que evidencia uma continuidade inerente à tradição oral de matriz africana. Esse fluxo está intrinsecamente ligado aos conceitos de oralidades e memórias, valorizados por Hampâté Bâ em suas reflexões.¹⁹

Hampâté Bâ afirma que “em África, quando morre um velho, arde uma biblioteca inteira”²⁰, metáfora que ilustra a complexidade das memórias e conhecimentos vinculados às práticas orais. Com essa observação, Hampâté Bâ assinala a centralidade das práticas orais na configuração de determinadas culturas do continente, através das quais se articulam formas de transmissão de saberes, histórias e valores que se relacionam diretamente com contextos específicos e dinâmicas sociais diversas. Essas práticas orais desempenham papéis importantes na preservação e recriação de memórias coletivas, funcionando como mecanismos que conectam gerações e permitem a adaptação dos conhecimentos às transformações vividas pelas comunidades. A metáfora sugere a riqueza dos saberes configurados pela oralidade e evidencia a vulnerabilidade desses processos diante de mudanças culturais e históricas que podem ameaçar sua continuidade. Em *Djeliya*, essa ideia se manifesta visualmente desde o início na difusão das notas musicais, que figuram a passagem de narrativas, saberes e músicas ao longo de diferentes temporalidades.

Voltando à questão das guardas, é importante lembrar que nos referimos aqui às páginas de abertura e fechamento de um livro ou revista, frequentemente sem numeração, que funcionam como espaços antes e depois do conteúdo principal, podendo estar em branco ou mesmo decoradas com elementos gráficos. Na análise dos quadrinhos, as partes que compõem uma obra nem sempre recebem a devida atenção, já que os pesquisadores tendem a enfatizar o conteúdo explícito das páginas narrativas, muitas vezes negligenciando os elementos materiais e/ou estruturais de uma publicação. Do ponto de vista paratextual, porém, esses componentes integram aquilo que Gérard Genette descreve como o conjunto de dispositivos liminares que enquadram uma

¹⁸ Ver BA, Juni, *op. cit.*, s./p.

¹⁹ Ver BÂ, Amadou Hampaté, *op. cit.*

²⁰ *Idem apud* ALTUNA, Raul Luiz. *Cultura tradicional Bantu*. São Paulo: Paulinas, 2006, p. 36.

obra qualquer, moldam expectativas e modulam a relação entre o leitor e o texto antes mesmo que a leitura se inicie.²¹ No caso de *Djeliya*, as guardas brancas, tanto no início quanto no final, possuem uma função que vai além do mero espaço de transição para a página seguinte. Elas atuam como portas, uma de entrada e outra de saída, separando o mundo exterior do universo narrativo da obra.

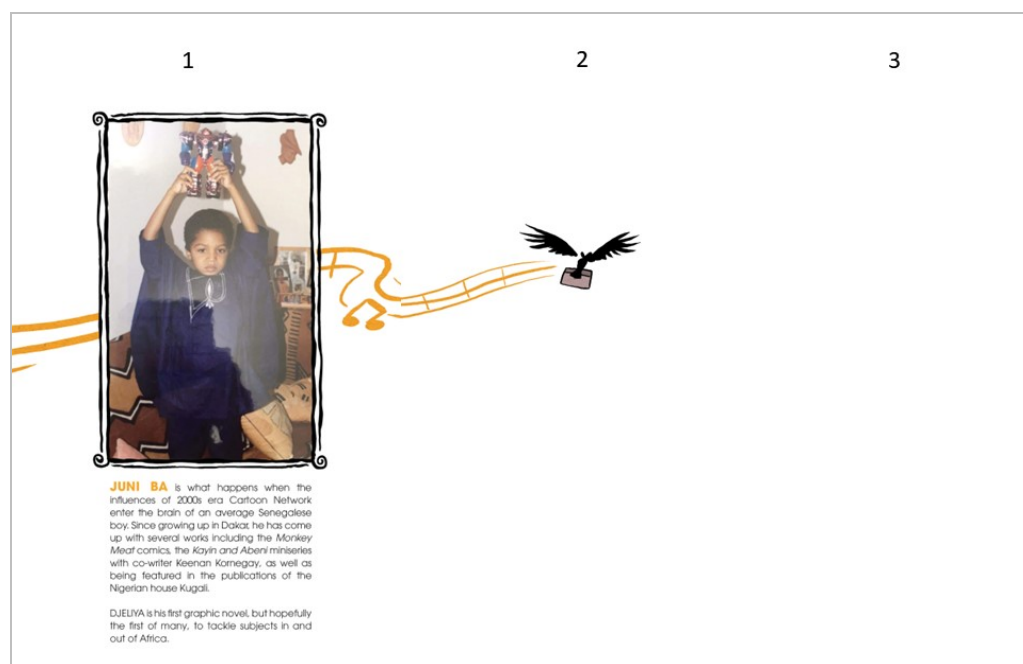


Figura 3. As três últimas páginas, representando convergências entre memória, ancestralidade e sonoridade.²²

As últimas três páginas lado a lado estão organizadas acima (conforme numeração vista na Figura 3). A primeira página revela uma fusão de elementos gráficos, fotográficos e textuais que compõem uma narrativa visual biográfica sobre Juni Ba, que aqui assume o papel de sujeito central, autor da obra. Temos aqui sua fotografia de infância. O ato de levantar um brinquedo acima da cabeça pode ser lido como uma metáfora do encontro, indicando uma infância marcada por um diálogo culturalmente amplo com produtos culturais globalizados, desde a programação do Cartoon Network dos anos 2000 até robôs gigantes – os chamados *mechas*, termo japonês derivado do inglês *mechanical* e amplamente difundido em animes, mangás e jogos eletrônicos. Essa influência é explicitamente articulada pelo texto adjacente, que contextualiza a imagem numa experiência transnacional, simultaneamente senegalesa e globalizada através da mediação televisiva. Com base nisso, *Djeliya* se apresenta como um palimpsesto cultural que configura uma identidade para Ba. É nesse momento que temos uma expressão de afropolitanismo, conceito de Achille Mbembe que descreve a última geração de sujeitos africanos e suas diásporas,

²¹ Ver GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.

²² Cf. BA, Juni, *op. cit.*, s./p.

que transitam por diferentes culturas e línguas, não se identificando com um único lugar ou tradição, mas com múltiplas geografias e narrativas culturais.²³

Notas flutuam na página e convergem para um rádio carregado por uma coruja, voando rumo a um horizonte abstrato. O final da edição sugere um desfecho decisivo e ao mesmo tempo aberto, com a imagem do pássaro em voo simbolizando a continuidade de tradições além das páginas do livro. A folha de rosto branca, por sua vez, traduz visualmente o encerramento do percurso narrativo. O vazio que ela instaura funciona como horizonte interpretativo, convidando o leitor a tirar suas conclusões.

Para um teórico do campo dos quadrinhos como Scott McCloud²⁴, a importância das lacunas e dos espaços em branco entre os quadros é fundamental para a construção de sentidos e para a participação ativa do leitor na narrativa. Em *Understanding comics*, McCloud descreve esses intervalos como zonas de indeterminação que convocam o leitor a produzir continuidade, operando como momentos de suspensão que ampliam a potência interpretativa da montagem. O teórico belga Thierry Groensteen²⁵, por sua vez, ressalta que espaços assim só adquirem força plena quando integrados à estrutura global da obra segundo relações de rede que ele conceitua como *arthrologie*²⁶, uma lógica de articulação que ultrapassa o mero encadeamento sequencial e organiza o sentido por meio de constelações visuais. A sequência, nesse quadro, não se reduz ao deslocamento de um quadro para outro. Ela se constitui como que um campo de tensões, no qual cada elemento se inscreve em uma malha de conexões que o excede.

Essa discussão ganha densidade quando associada ao pensamento de Benoît Peeters, sobretudo em *Lire la bande dessinée*²⁷, no qual o autor insiste que a legibilidade de uma narrativa em quadrinhos depende de uma dramaturgia das passagens, isto é, de uma economia narrativa que organiza as transições entre planos, tempos e regimes expressivos. Nenhuma vinheta existe isoladamente: “Olhar para um quadro como se fosse uma imagem isolada é impossível; os demais quadros estão sempre já presentes, de modo mais ou menos explícito”.²⁸ Esse enunciado desloca o foco da imagem singular para a rede em que ela se insere, pois um quadro qualquer (ou até mesmo uma página) passa a ser pensado como elemento de um tecido espacial que antecede qualquer tentativa de autonomização estética. O leitor, como lembra Jean-Claude Forest na formulação retomada por Peeters, realiza primeiro uma leitura global²⁹ impregnando-se pelo todo antes de acompanhar o desenrolar da narrativa; essa leitura panorâmica, anterior à decifração linear, antecipa e condiciona toda percepção minuciosa. A partir dessa base teórica, a montagem deixa de ser mero encadeamento e converte-se em ato de composição, no qual o leitor percorre um espaço narrativo cujo sentido emerge da orquestração das dife-

²³ Ver MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição, *op. cit.*

²⁴ Ver MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

²⁵ Ver GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 11, 12, 141 e 158.

²⁷ Ver PEETERS, Benoît. *Lire la bande dessinée*. Paris: Flammarion, 2002.

²⁸ No original: “Aucun regard ne peut appréhender une case comme une image solitaire ; de manière plus ou moins manifeste, les autres vignettes sont toujours déjà là”. *Idem, ibidem*, p. 23.

²⁹ No original: “lecture globale”. *Idem*.

renças internas à página e à dupla página. Em *Djeliya*, tal dramaturgia se materializa no modo como Ba conduz o olhar por meio das notas musicais, convertendo cada transição entre páginas (aqui apresentados na função sequencial de quadros) em prolongamento rítmico que integra a tessitura sonora e visual responsável por estruturar o livro como um conjunto.

A leitura das páginas de *Djeliya* encontra também ressonância direta nos termos que Benjamin Fraser emprega para descrever a narração gráfica como substância distribuída, ou seja, uma dinâmica em que imagem, ritmo, movimento e afeto formam um mesmo corpo expressivo. Quando Ba faz as notas musicais serpentarem pela página como fio condutor da experiência narrativa, ele realiza, no plano visual, aquilo que Fraser identifica como expressão de um corpo que pensa e age simultaneamente – um modo de existência cuja unidade não se fragmenta, mas se sustenta naquilo que o autor chama de uma articulação inseparavelmente pensamento e extensão. O vínculo é evidente quando se argumenta que, nos quadrinhos, a narração “é um movimento expressivo, que compreendemos ora pelo texto, ora pela imagem”.³⁰ Esse mesmo princípio aparece quando se considera que a leitura de uma HQ envolve perceber simultaneamente escalas e relações, já que “relações de página devem ser consideradas em relação às presentes na obra inteira”.³¹ Essa formulação permite interpretar a linha de notas musicais em *Djeliya* como a inscrição de um movimento sensorial, encarnado e corporificado, muito mais do que um simples recurso estilístico. Envolve uma operação que converte ritmo em estrutura, modulando o espaço da página como se cada deslizamento das notas configurasse uma pulsação interna da obra. Essa leitura se afina com a afirmação de Fraser de que a página funciona como um território em que pensamento e espacialidade se entrelaçam. Em *Djeliya*, esse princípio ganha forma quando a linha musical articula zonas distantes do livro, fazendo da travessia visual um processo análogo ao percurso sonoro da *djeliya*. O leitor avança pela materialidade gráfica como quem acompanha a propagação de um timbre que reverbera no corpo do livro e reorganiza a percepção. A musicalidade não ilustra a narrativa: funda um regime de sentido em que o gesto ancestral da *performance* ecoa em cada variação do traço e em cada deslocamento no espaço da página, instaurando uma corporeidade que atravessa a obra por inteiro e projeta, na superfície gráfica, a cadência própria das tradições mandê.

Na cadência da *djeliya*

Outro ponto decisivo para compreender a articulação entre a obra e a música está no modo como os *djeliw* configuram seu ofício. Nesse universo, a música aparece vinculada à transmissão e à guarda de saberes, não como ornamento, e sim como forma de conhecimento que se realiza no som. Os *djeliw* instauram uma experiência sensorial que une narrativa, música e poesia, apoi-

³⁰ No original: “comics narration is an expressive movement, which we understand now through text, and now through image”. FRASER, Benjamin. *Comics beyond text and image: on the substance of visual narration*. Abingdon-New York: Routledge, 2025, p. 14.

³¹ No original: “page relations must be considered in relation to those present across the entire work”. *Idem*, *ibidem*, p. 59.

ada em instrumentos que ampliam a dimensão performativa da fala. A *kora*, instrumento híbrido de harpa e alaúde com 21 cordas presas a um braço longo inserido numa cabaça ressonante, o *khalam* (ou xalam), de estrutura próxima ao alaúde e ao banjo, com corpo de madeira e duas a cinco cordas, o *goje* (ou *n'ko*, na língua mandinga), espécie de violino de uma única corda tocado com arco, e instrumentos de percussão como o balafo, semelhante a um xilofone, o *junjung*, conhecido como tama ou tambor falante e característico de regiões do Senegal e da Gâmbia, e o *djembe*, um dos tambores africanos mais reconhecidos internacionalmente, compõem esse repertório sonoro que funciona como prolongamento direto da narrativa. Quanto à função e importância desses músicos na sua sociedade, John Miller Chernoff³² diz-nos que

*Em idiomas musicais africanos, um aspecto da especialização do músico [...] envolve a compreensão de questões profundas e o consequente cumprimento de certos papéis morais que nossa sociedade delega a outras profissões. Os músicos são frequentemente os guardiões de conhecimentos esotéricos; em contextos menos formais, é seu dever emprestar o poder da música ao apoio do comportamento civil. Os "griots" do Sudão Ocidental, por exemplo, são uma casta hereditária de músicos cujo dever político é preservar e recitar as grandes tradições históricas.*³³

Essa intersecção entre música e narrativa na África Ocidental ressalta o papel ativo dos *djeliw*, que performam, recriam e reinterpretam conhecimentos, histórias e valores em suas práticas. A música e a oralidade, em suas apresentações, se tornam instrumentos de construção e ressignificação cultural, utilizados para narrar eventos, compartilhar perspectivas e fortalecer laços sociais. Essas ideias são exploradas por autores como Francis Bebey, em *African music: a people's art*³⁴, e Isidore Okpewho, em *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*³⁵, para demonstrar como a oralidade e a música são ferramentas importantes para a manutenção e reinvenção da memória cultural em cenários marcados pela presença desses guardadores de tradições. Os *djeliw* operam como agentes criativos ao combinarem música, instrumentos e narrativa oral para criar experiências para além do simples propósito de divertir. Suas apresentações são dinâmicas, ajustando-se às circunstâncias e às características do público, o que lhes permite reinterpretar conhecimentos e agregar novos sentidos às tradições.

A função dos *djeliw* também foi bem estudada nos trabalhos de diversos pesquisadores e etnomusicólogos, além de Chernoff. Entre estes, Eric Charry, que, com o seu livro *Mande music: traditional and modern music of*

³² Ver CHERNOFF, John Miller. *African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago: University of Chicago Press, 1979, p.71.

³³ No original: "In African musical idioms, one aspect of the musician's specialization, as we shall see, involves insight into deep issues and the consequent fulfillment of certain moral roles which our society delegates to other professions. Musicians are often the guardians of esoteric knowledge; in less formal contexts, it is their duty to lend the power of music to the support of civil behavior. The "griots" of the Western Sudan, for example, are a hereditary caste of musicians whose political duty it is to preserve and recite the great historical traditions". *Idem*.

³⁴ BEBEY, Francis. *African music: a people's art*. New York: Lawrence Hill, 1975.

³⁵ OKPEWHO, Isidore. *The epic in Africa: toward a poetics of the oral performance*. New York: Columbia University Press, 1979.

the Maninka and Mandinka of western Africa³⁶, centrou-se nas funções sociais destes narradores orais em cenários como celebrações, cerimónias e vida cotidiana. No seu estudo, Charry explora a diversidade de contextos em que os *djeliw* atuam, desde a música dos caçadores, associada à harpista *simbi*, até a *djeliya*, a música dos músicos hereditários tocada em instrumentos de corda. A *djeliya* (grafada no trabalho de Charry como *jeliya*) é particularmente detalhada no capítulo três do livro, no qual é examinada a inserção dos *djeliw* no tecido social, político e histórico das comunidades Maninka e Mandinka. Os *djeliw* desempenham tanto papéis de músicos ou de cantores quanto de cronistas e moldadores do passado e do presente dos grupos que representam. Ruth Finnegan, em seu *Oral literature in Africa*³⁷, salienta a importância desses oradores, destacando também que em muitas sociedades africanas a música e a narração oral de histórias são inseparáveis. Finnegan, acertadamente, lembra ainda que os *djeliw* são personagens de uma região específica. São figuras encontradas principalmente entre os povos mandê da África Ocidental.

Existem vários termos utilizados no continente africano para se referir a contadores de histórias em contextos africanos, cada um refletindo as peculiaridades culturais de diferentes regiões. É importante destacar que o próprio termo *djeli*, embora equivalente ao amplamente conhecido *griot*, não consegue abranger toda a diversidade de contadores de histórias em África. Por exemplo, na cultura fang, da Guiné Equatorial, temos o *mbom-mvet* (ou, o tocador de *mvet* – instrumento de cordas da família das cítaras de vara, feito de um tronco tubular com três ressonadores de cabaça), que se assemelha a um trovador.³⁸ Da mesma forma, a figura do contador na Maurítânia é conhecida como *iggio* (termo de origem berbere também grafado como *iggiw* ou *iggow*), distinta do *geséré*, uma figura proeminente entre os soninké da Maurítânia e Mali, e diferente também do *azmari* da Etiópia, conhecidos por suas apresentações como cantores, poetas e tocadores de instrumentos como o *masenqo* – caracterizado por ser um alaúde de arco com uma única corda – e o *krar* – uma lira de cinco ou seis cordas dispostas em uma estrutura em forma de tigela. Sua arte envolve improvisação poética, muitas vezes usada para comentar eventos sociais ou políticos da cultura etíope.³⁹ Ainda temos o *imbongi*⁴⁰ entre os xhosas na África do Sul, com sua poesia, conhecida como *izibongo*, através da qual celebram feitos de líderes, guerreiros e membros importantes da comunidade.

Cada um dos termos e figuras acima representa tradições e papéis específicos dentro de suas respectivas culturas, não podendo ser agrupados indiscriminadamente sob o rótulo de *griot*. Essas distinções realçam a diversidade de papéis que os narradores orais desempenham nas diferentes culturas do continente africano. No outro lado do Atlântico, observa-se uma tendência similar de generalização e simplificação das tradições culturais africanas,

³⁶ CHARRY, Eric, *op. cit.*

³⁷ FINNEGAN, Ruth H, *op. cit.*, p. 97 e 98.

³⁸ Cf. ALEXANDRE, Pierre. Introduction to a Fang oral art genre: Gabon and Cameroon *mvet*. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, v. 37, n. 1, London, 1974.

³⁹ Cf. GEBREMARIAM, Simeneh Betreyohannes. The Azmari tradition in Addis Ababa: change and continuity. *Northeast African Studies*, v. 18, n. 1-2, East Lansing, 2018.

⁴⁰ Cf. OPLAND, Jeff. *Xhosa oral poetry: aspects of a black South African tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

apoiada na ideia de que todo narrador em comunidades do continente é automaticamente um “griot”, desconsiderando as diversas funções e especificidades culturais desses personagens.

Os *djeliw* (Figuras 4 e 5) e outros narradores orais confirmam e transmitem o patrimônio cultural, ensinamentos, valores e memória coletiva da comunidade. Através de *sua voz*, o *djeli* recita o passado e o atualiza, adaptando-o às circunstâncias presentes, como sugeriu o crítico nigeriano Isidore Okpewho em análises sobre *performances* orais em contextos africanos.⁴¹ Segundo Isidore Okpewho, narradores orais em sociedades africanas possuem um papel ativo na construção do significado, moldando a narrativa conforme o contexto de sua enunciação. Suas histórias, assim, deixam de ser simples recontos de eventos e se afirmam como atos de criação cultural.



Figuras 4 e 5. À esquerda, *djeli* senegalês tocando xalam.⁴² À esquerda, *djeli* com a kora.⁴³

Na HQ de Juni Ba, o papel do *djeli* é reinterpretado através da personagem Awa Kouyaté. A história, com seu tom mítico e apocalíptico, não possui recortes temporais precisos e faz referências ao feiticeiro Soumaoro e à destruição dos reinos. Awa, nesse cenário, atua como um elo entre temporalidades, conjugando elementos de um passado mítico com questões e estéticas

⁴¹ Ver OKPEWHO, Isidore. *African oral literature: background, character, and continuity*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

⁴² FORTIER, Edmond. *Afrique Occidentale – Sénégal: Halamkat Sénégalais*. *Collection générale Fortie* (cartão postal, 1880-1905). Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/EA_Af-A49-153>. Acesso em 1 jan. 2024.

⁴³ FORTIER, Edmond. *Sénégal – Griot ou Grewel*. *Collection générale Fortier* (cartão postal, 1900 e 1912). Disponível em <<https://edmondfortier.org.br/fr/postal/senegal-griot-ou-grewel-les-gritos-sont-pour-la-plupart-des-musiciens-qui-accompagnent-les-chefs-en-chantant-leurs-louanges/>>. Acesso em 1 jan. 2024.

modernas. Manuseando um balafo que combina tradição musical ancestral com traços de inovação tecnológica, Awa encarna uma visão dinâmica da memória cultural, através da qual o antigo e o novo se entrelaçam. Da mesma forma, seus fones de ouvido atuam como uma metáfora dessa integração entre o passado e o presente.



Figura 6. Cartaz publicitário de *Djeliya* mostrando Awa Kouyaté de perfil.⁴⁴

Na ilustração do cartaz promocional de *Djeliya* (Figura 6), presente na edição brasileira, vemos Awa de perfil, sem os fones de ouvido habituais, com uma abóbora de onde saem notas musicais. Esta imagem metafórica destaca a intersecção entre o ancestral e a modernidade, tornando a composição visual uma síntese simbólica da narrativa apresentada por *Djeliya*. Ao longo da trama, Awa enfrenta a necessidade de adaptar suas habilidades tradicionais de *djeli* para sobreviver em um mundo moderno e tumultuado, imposto por valores globalizados. A narrativa explora a tensão entre tradição e modernidade, tema comum na literatura e no cinema africano contemporâneos. No mundo de Awa, sem reis para aconselhar, os *djeliw* são reduzidos a meros animadores em discotecas. Essa transformação simboliza uma perda significativa do significado cultural e social do grupo. Nas primeiras páginas, o cenário da discote-

⁴⁴ Retirado de BA, Juni. *Djeliya: uma fantasia épica africana*, *op. cit.*

ca Temple (Figura 7) ilustra de forma pessimista o declínio e a banalização da função social dos *djeliw*. A música, que outrora narrava e preservava a memória coletiva, agora ressoa num caos de luzes e sons distorcidos, expressando uma desconexão com as raízes culturais africanas.



Figura 7. O cenário de um clube noturno.⁴⁵

O texto da página compara a antiguidade ao presente. Antes, os *djeliw* aconselhavam reis e educavam o povo através da música e contação de histórias, prática conhecida como *djeliya*. No mundo moderno, sem reis e com menos respeito pela tradição, os *djeliw* atuam em discotecas, onde a educação não

⁴⁵ BA, Juni, *op. cit.* (publicação original), p.10.

é o foco. Suas habilidades são usadas para entreter os ricos e poderosos, que buscam esquecer os problemas do mundo durante festas indulgentes, regadas a drogas, suor e vinho de palma (Figura 7). A cena da discoteca é caótica e energética, com pessoas dançando freneticamente ao som de um “DJ.ELI”, sugerindo um afastamento das práticas comunitárias que outrora uniam o coletivo. Há aqui uma ironia que recai totalmente sobre o uso de “DJ”. O termo, associado a entretenimento veloz e consumo imediato, captura e distorce a figura do *djeli* ao convertê-la em símbolo de uma prática sonora sem vínculo com memória ou transmissão comunitária. O título impresso na cabine não atualiza a tradição; reduz seu alcance, transformando o narrador e guardião de histórias em animador de festa, operador de um ritmo que nada exige além de excitação momentânea. Isso é refletido nos diálogos entre Awa e o príncipe, nos quais o tom pessimista destaca a luta de Awa para manter viva a tradição, enquanto muitos de seus pares preferem ambientes indiferentes ou hostis às suas raízes culturais.

Conforme a narrativa avança, Awa transforma sua compreensão sobre seu papel em um mundo destruído, uma alegoria da modernidade imposta aos africanos. Inicialmente resistente, Awa percebe que seu ofício não se limita a contextos históricos específicos, sendo adaptável e relevante em diferentes ambientes. Ba destaca que, embora a globalização e a modernidade conflitem, em algum nível, com as tradições ancestrais, elas também oferecem novas oportunidades para a ressignificação de um legado cultural. A abordagem artística de Ba, alinhada com o pensamento de Mbembe⁴⁶, expressa a capacidade das formas africanas de autoinscrição se adaptarem às mudanças em escala global. Mbembe destaca uma “plasticidade”, indicando que as culturas do continente africano nunca foram estáticas, estando sempre em constante reinvenção, mesmo antes do colonialismo.

Outro destaque é a tensa interação entre Awa e Mansour Keita, o último descendente de uma dinastia outrora poderosa. Como salientamos, Awa enfrenta o desafio de navegar num mundo em que as tradições perderam o seu lugar e significado, e no qual contadores de histórias como ela são reduzidos a meros *dee jays* em festas, ou seja, fornecedores de entretenimento superficial e distante.

A arte ancestral se torna relegada a um papel secundário, limitada a proporcionar diversão superficial. Por outro lado, Mansour, como herdeiro de uma linhagem real, carrega o fardo de manter o legado da família. Ele se encontra em um mundo onde a autoridade da família real estão em declínio. Há um momento em que se revela que Mansour perdeu sua armadura ancestral, simbolizando a erosão das estruturas de poder tradicionais frente aos símbolos autoritários. A torre de Soumaoro, o feiticeiro, lança uma sombra de opressão, permitindo que personagens como Mbam (mencionado na sequência da Figura 8) e Bouki consolidem seus interesses. Esses personagens representam o poder autoritário e opressivo, funcionando como metáforas das forças coloniais que ainda moldam os destinos de muitas nações africanas.

⁴⁶ Ver MBEMBE, Achille. As formas africanas de autoinscrição, *op. cit.*



Figura 8. A interação entre Awa – aqui vista com seu balafom ancestral e tecnológico – e Mansour.⁴⁷

Interlúdios e escolhas em aberto

O terceiro capítulo de *Djeliya* é um interlúdio, apresentando um *djeli* que visualmente lembra bastante Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti (1938-1997), mais conhecido como Fela Kuti, influente músico nigeriano do gênero *afrobeat*. Os gráficos em preto e branco contrastam com a paleta vibrante do restante dos quadrinhos, criando uma sensação de *flashback* ou de narrativa paralela. O *djeli*, tocando um tambor semelhante ao *djembe*, conta a história de Soumaoro, que começa como um líder protetor e admirado por seu povo, mas acaba se transformando em um tirano destruidor. Após essa apresentação, a ação se desloca para uma aldeia remota e pacífica, que gradualmente se torna um palco de rumores e superstições com a aparição da torre do mago. Os habitantes da aldeia, incluindo um velho sábio, um casal, estranhos em busca de refúgio, o senhor da aldeia e um vigia, são apresentados em páginas que destacam suas relações e o impacto da torre em suas vidas. Desconhecendo as intenções de Soumaoro, os habitantes presumem que sua presença presagia desastre. Enquanto alguns buscam explicações racionais, outros sucumbem ao medo e à superstição, vendo a torre e seu criador como ameaças. A comunidade é tomada pelo medo e paranoia, com acusações e suspeitas envolvendo Soumaoro e outros elementos, inclusive musicais.

⁴⁷ Retirado de BA, Juni. *Djeliya*, *op. cit.* (publicação original), p. 9.

Há uma referência específica nesse interlúdio à banda Black Sabbath, gerando tensão na narrativa. Esta banda de metal, formada na Inglaterra em 1968 por Tony Iommi (guitarrista), Ozzy Osbourne (vocalista), Geezer Butler (baixista) e Bill Ward (baterista), é conhecida mundialmente por seu som pesado e sombrio, com letras frequentemente explorando temas como ocultismo e terror, tanto sobrenatural quanto político. A música do Sabbath, ouvida pelo vigia da aldeia, provoca um choque cultural, evidenciando o contraste entre os elementos tradicionais da aldeia e a influência externa representada pelo som denso e obscuro da banda. Em um ambiente tradicionalmente afastado da música ocidental moderna, a sonoridade da banda simboliza a intrusão de valores ocidentais, sendo percebida como “demoníaca”. Para muitos, o som dissonante e perturbador do Black Sabbath torna-se uma espécie de presságio auditivo, alimentando a crença de que a aldeia está à beira de um grande mal.

Esse interlúdio de *Djeliya*, para além de expor os efeitos da globalização em comunidades tradicionais, oferece ao leitor um símbolo alegórico representativo dessas pressões. Além disso, aborda debates envolvendo a percepção em um mundo cada vez mais interligado, no qual culturas distintas se cruzam, dialogam e, por vezes, entram em conflito. *Djeliya* conclui com uma sequência que se desenrola ao longo de umas dez páginas, cada uma delas impregnada de simbolismo e imbuída da temática da música como motor narrativo responsável por transformações e reconciliações. A torre não é mais uma ameaça. É revelado que o mago estava morto quando o mundo colapsou, mas suas ex-escravizadas mantiveram uma imagem maligna dele, ainda mais porque se sentiram ameaçadas pelos reinos sobreviventes que poderiam se vingar. Temendo represálias e a dissolução da ordem remanescente, as agora não mais escravizadas alimentaram a lenda da maldade de Soumaoro, transformando-o numa figura mitológica, permitindo-lhes manipular o medo coletivo como estratégia de autopreservação. Por fim, transferem o poder da torre para Awa, que decide iniciar um novo ciclo, mobilizando ritmos e sons não como instrumentos de controle, e sim como meios de recompor a harmonia comunitária e de reativar vínculos com tradições ancestrais.

Nas páginas finais, a narrativa explora a dimensão da escolha e da responsabilidade, simbolizadas pela música. O dilema de compartilhar ou ocultar o conhecimento é representado por notas musicais flutuantes, com cada quadro intensificando essa tensão. A influência do coletivo nos dons individuais é destacada, reforçando o papel de cada pessoa no tecido social e cultural. As interações que vemos entre crianças, idosos e vizinhos enfatizam a importância da comunidade na formação da identidade e na transmissão de conhecimento. Estes, além da *djeli*, são verdadeiros guardiões da tradição, figuras-chave na orientação das decisões da sociedade.



Figuras 9 e 10. Início da sequência final de *Djeliya*.⁴⁸

Abrindo em vez de concluir

Na última sequência de *Djeliya*, as notas musicais projetadas para o espaço em branco reforçam um final aberto, incentivando o leitor a continuar a história em sua mente, como em uma música que sem um fim definido que continua a ressoar no espírito de quem a escuta. Esses acordes suspensos simbolizariam o potencial ainda não realizado das narrativas que permanecem ocultas em cada decisão que tomamos. Tal abertura final, porém, passa longe ser tão somente uma escolha estética: ela condensa a maneira como Juni Ba reconhece e ressignifica a ancestralidade e a projeta como horizonte de criação.

Atravessado por notas, as mesmas que inauguravam o percurso visual no início do álbum, o branco final reativa questões que foram se adensando ao longo da leitura. A folha de guarda silenciosa e as primeiras linhas sonoras já indicavam que *Djeliya* se funda numa articulação entre som, vazio e imaginação. Esse princípio retorna no desfecho, mas sob outra chave, filtrado pela trajetória de Awa e pelas transformações produzidas no interior da narrativa.

Os movimentos intermediários que vão do exame do papel dos *djeliw*, à presença de temporalidades heterogêneas e à tensão entre repertórios ancestrais e mediações globais produzem o enquadramento necessário para que o desfecho não funcione como simples retorno a um motivo inicial. Ele desloca o leitor para um ponto em que ritmo e memória já não se confundem com preservação, e sim com operação crítica. A *djeliya* como prática cultural então se faz dinâmica de criação contínua, não como depósito de formas herdadas, mas

⁴⁸ BA, Juni. *Djeliya*, op. cit. (publicação original), p.156 e 157.

como dispositivo que reorganiza sentidos a cada novo contexto. Assim, o encerramento não repete a abertura; desdobra-a. O espaço vazio, antes limiar de entrada, converte-se em campo de projeção, no qual o leitor é convidado a reconhecer que a tradição se sustenta pela capacidade de se rearticular diante de novos cenários. A última página, ao deixar a narrativa em suspensão sonora, explicita que o percurso iniciado nas primeiras notas não encontra resolução definitiva. Encontra, isso sim, uma forma ampliada de continuidade, na qual ritmos e saberes ancestrais persistem porque se recriam.

Artigo recebido em 27 de dezembro de 2024. Aprovado em 30 de junho de 2025.