

Musicologia comum Africana: uma epistemologia musical de perspectiva Africana¹

Madimabe Geoff Mapaya²

Ndwamato George Mugovhani³

Apresentação e tradução do inglês por José Balbino de Santana Júnior⁴

Apresentação

Eu era apenas um garoto pequeno, magrelo, de olhos arregalados. Aquele homem negro, alto, com seu semblante tranquilo segurava uma guitarra de corpo desgastado e se aproximava de mim. Não senti medo, mas curiosidade, e, ao chegar à minha frente, ele me olhou, e estendendo sua mão para me dar o instrumento me disse: "Tome. Ande por onde quiser, fale sobre o quiser, se-ja vo-cê."

Traduzi este texto de Madimabe Geoff Mapaya e Ndwamato George Mugovhani ainda no primeiro semestre do curso de Doutorado em Etnomusicologia na Universidade Federal da Paraíba. Até aquele momento, muito conteúdo já havia me tocado de maneira especial; a Etnomusicologia tinha sido para mim ao mesmo tempo uma grande descoberta e um delicioso encontro com muita coisa que já havia feito na vida profissional e, sobretudo, um caminho cheio de bifurcações, uma encruzilhada de múltiplas entradas e saídas. Uma chance real de movimento. Curiosa essa nossa presença na academia, e quando penso numa "nossa presença" penso nos corpos e mentes que a própria estrutura institucional racista, que também alicerça o sistema capitalista, faz questão de afastar de espaços como este. Este também tem se tornado um espaço de encontro para nós. Entre nós. Temos formado nós de uma rede interplanetária onde muitas vezes nos conectamos a pessoas e temas, histórias e formas de contar histórias que apontam não só a chance de uma transformação individual, mas um movimento bruto e sistêmico de

¹ Texto original "Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology". Capítulo 2 do livro: *John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects*, org. de Mapaya, Madimabe G. e Mugovhani, Ndwamato G. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. Agradecemos aos autores pela gentil permissão a tradução para o português.

² Madimabe Geoff Mapaya é professor e chefe do departamento de música da University of Venda, África do Sul. É autor do livro *Music of Bahananwa* e músico com diversos álbuns gravados.

³ Ndwamato George Mugovhani é professor emérito da University of Tshuane com doutorado pela University of Venda, ambas na África do Sul.

⁴ José Balbino de Santana Júnior é produtor multimídia, entusiasta das novas mídias e das tecnologias livres. Mestre em Cultura e Sociedade pelo Pós Cult - UFBA e doutorando do Programa de Pós Graduação em Música da UFPB. Desenvolve investigações e práticas que mixam temas como música eletrônica, cultura popular, inovação e contra-hegemonia.

intervenção e real transformação de uma cadeia que materializa o mundo que conhecemos.

Quando os autores nos apresentam em um capítulo de seu livro *John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospects* as bases históricas, o desenvolvimento e as principais associações que permitem pensar numa Musicologia Comum Africana, ou uma epistemologia musical de perspectiva Africana, vão muito além de uma história que por si só é magnífica, de afirmação e desenvolvimento de uma corrente de pensamento dentro da Musicologia no continente Africano. Eles nos presenteiam com a chance de pensar que nem tudo está estabelecido, arraigado, nem tudo é definitivo. Por mais consolidada que esteja uma fundação, outras construções são possíveis. E o caminho que os autores trilham para nos mostrar isso é o caminho da simplicidade, da entrega no sentido da mobilização, do tornar real o sonho, a perspectiva alternativa, outras formas de pensar e interagir, e ao mesmo tempo são leves, contrastantes e contundentes.

O texto trata do desenvolvimento de uma perspectiva Africana dentro da Musicologia, a partir da qual os autores destrincham também o que acreditam ser as diretrizes para um tratamento honesto da música e cultura indígenas africanas, entendendo equívocos, acertos e acidentes no desenrolar histórico deste campo de estudo. Didaticamente, aprofundam-se numa técnica específica necessária para este tipo de estudo, criticando incisivamente estruturas acadêmicas e práticas racistas que ainda se colocam como barreiras à constituição e valorização da diversidade cultural, e de epistemologias fundadas longe do Ocidente.

Trazer esse pensamento para o Brasil tem significado mais do que especial. Primeiro penso no elo ancestral, na riqueza do espalhamento da África no mundo, que infelizmente ainda é ligada principalmente à história da escravidão e da colonialidade, mas, à medida em que encaramos a nossa história e preenchemos as lacunas a que fomos submetidos, percebemos que os movimentos foram muitos, e que fomos protagonistas de muitas longas viagens, anteriores e "além" da perversão colonial. No Brasil muitos estudos em Música têm como proposição o tratamento da música popular, e sobretudo da cultura tradicional e popular brasileira, sem que haja ainda uma perspectiva local sistemática capaz de inferir positivamente na vida dessas comunidades. Importamos modelos, agimos na tentativa-e-erro e/ou nos isolamos. As ideias que Mapaya e Mugovhani nos oferecem nos servem acima de tudo como uma semente de coragem para fundar o que pode vir a ser uma perspectiva-comportamento na pesquisa em música que supere as insultantes tendências de "inclusão" que estamos nos acostumando a desenvolver por aqui.

Os intelectuais africanos nos oferecem o retorno para um futuro no qual um estudo da música (até que nem tão etno assim) brasileira possa funcionar como ponte real para transformações de realidade, onde comunidades possam ser verdadeiramente conhecidas e reconhecidas, usufruindo também de sua participação na produção do conhecimento científico - que é relevante para o desenvolvimento da humanidade. Nos oferecem a própria humanidade dentro de um contexto no qual ainda tratamos pessoas e suas comunidades como objeto de estudo. Nos propiciam uma nova visão para as estruturas acadêmicas que engessam e forçam a perpetuação de cânones e formas de fazer e pensar. Este um texto me fez acreditar nas palavras daquele homem negro esguio, que só vi uma

vez na vida num sonho, mas nunca esqueci. Ele me faz acreditar que o próprio sonho é (des)caminho para o conhecimento.

*José Balbino de Santana Júnior
Novembro de 2020*

Introdução

Partindo da perspectiva do praticante, o estudo da música Africana parece desalinhado dos empreendimentos da música indígena africana⁵. Como consequência, as produções correspondentes (geralmente apresentadas por estudiosos como teorias e/ou filosofias sobre este fenômeno) são voltadas para si mesmas, e, na pior das hipóteses, discutíveis.

Além disso, no contexto do desenvolvimento Africano, essas teorias parecem muito pouco relevantes quando consideramos o avanço dos estudos na música africana. Este capítulo é baseado em um estudo que examinou as peculiaridades do fenômeno da música indígena africana, especialmente seus construtos, abstrações e filosofias. Para ser mais preciso, o estudo pretendeu evidenciar as inadequações das metodologias (etno-) musicológicas canonizadas. Para tal, utilizou-se a observação participante, incluindo entrevistas, para recolher dados sobre música indígena africana. Foi dada atenção particular a ideias e vozes de praticantes indígenas. Resultados preliminares mostram a existência de formas africanas de concepção, compreensão e comunicação do conhecimento sobre música indígena africana. Por esta razão, é prudente a proposta de uma musicologia baseada numa perspectiva Africana, capaz de aproveitar o melhor dos dois mundos: estudos escolares, de um lado, e epistemologias populares africanas de outro.

Agawu (1992) registra que desenvolvimentos musicológicos no ano de 1947 na África do Sul e a inauguração da Sociedade de Etnomusicologia nos Estados Unidos em 1955 despertaram o interesse acadêmico para o estudo da música indígena africana. Antes disso, esta música era apenas um aparato para se compreender a cultura e religiosidade da África (MAPAYA, 2013). Antes de meados do século XX, a música era estudada por outras razões que não as musicológicas, se tornando objeto de interesses sociológicos, etnológicos e/ou antropológicos. Mas o que é a música indígena africana?

O conceito de “música indígena africana” refere-se a um conjunto de práticas constituídas regionalmente, costumeiramente, culturalmente e etnicamente, cujo centro se baseia no estoicismo de detentores do saber que mantêm sua integridade filosófica, espiritual e intelectual. Em resumo, praticantes da cultura são os verdadeiros guardiões de muitos desses gêneros de conhecimento indígena.

⁵ Nota do Tradutor: a palavra “indigenous” foi traduzida por “indígena”, apesar de seu emprego no Brasil referir-se sobretudo aos povos originários da América. Optou-se por manter o termo cognato, em vez de traduzi-lo pela palavra mais neutra “nativo”, pois na musicologia africana a distinção é relevante: tanto um músico popular nascido em alguma capital do continente africano quanto outro de origem tradicional são “nativos africanos”; porém apenas o segundo é indígena, mantendo uma relação originária com sua terra e ancestralidade.

Entretanto, quando se trata do discurso acadêmico sobre essa e outras práticas similares, estratégias têm sido utilizadas para obliterar a "voz" das autoridades, substituindo-a por opiniões de estudiosos de diferentes matizes, que, embaladas em grande parte como teorias, têm sido anunciadas como únicas expressões viáveis e definitivas sobre estes tipos de gênero do conhecimento. Esse é geralmente o problema central dos Estudos Africanos e/ou estudos sobre África oriundos da Europa e posteriormente dos Estados Unidos (MAPAYA, 2013). Contudo, embora não seja explicitamente declarado, o estudo da música Africana, como a maior parte das ciências humanas e sociais, está gradualmente se livrando dos problemas associados a estudos anteriores. Decolonialidade ou impulsos pós-coloniais de todos os ângulos parecem conspirar para desalojar a injusta hegemonia eurocêntrica, que, até hoje, tem atormentado as epistemologias não ocidentais.

Empregando uma mistura de teorias pós-coloniais, este capítulo reflete sobre as deficiências de campos tidos como consagrados, a saber, a etnomusicologia e a musicologia africana. Esses dois campos opostos de estudo estão preocupados com o estudo da música indígena da África. Cientes do *modus operandi* dessas '-logias', refletimos sobre a questão da agência - um conceito que fala da motivação daqueles que atuam no estudo da música africana. Musicólogo e etnomusicólogo à parte, Nzewi (1997, p. 16-19) distingue esses agentes entre o *expoente da cultura*, os *proprietários da cultura* e o *portador da cultura* ("culture-bearer"). De acordo com ele, o/a expoente da cultura - que não é necessariamente africano/a - oferece uma voz epistemológica confiável, mesmo que sua contribuição seja incipiente e geralmente marginalizada.

Curiosamente, em sua caracterização desses agentes, Nzewi dedica apenas um parágrafo num livro inteiro ao *portador da cultura* - ao qual nos referimos neste texto como praticante (da cultura) - enquanto não poupa espaço para glorificar o/a *expoente da cultura* e seu papel. Essa desproporção aponta para a atitude de acadêmicos em relação a intelectuais orgânicos; e esta é uma preocupação deste capítulo. Tal preocupação deve ser vista em contraste com o cenário de proliferação de uma sutil e insaciável forma de senso acadêmico de auto-importância. Essa é uma atitude que só pode se dissipar em face de paradigmas nos moldes da Filosofia da Linguagem Comum (MUNGWINI, 2011). Aqui falamos de um tipo de musicologia sensível às filosofias dos indígenas africanos e aos praticantes culturais. Mas, primeiro, fazemos uma breve crítica às disciplinas da musicologia, etnomusicologia e musicologia africana. Depois/em seguida, discutimos a estrutura conceitual da maior parte dos gêneros musicais indígenas africanos e subseqüentemente propomos o que poderia ser denominado uma musicologia comum africana.

Musicologia e o estudo de música africana

Musicologicamente falando, o estudo da música africana está emaranhado em um problema fundamental de duas faces: de localização e deslocamento. Exceto por sua natureza composta - isto é, sua forte associação com a dança, indumentária e outras formas de arte alternativas - música indígena africana

permanece sendo música. E como música, assim como toda música, merece um tratamento musicológico. Música indígena africana deveria ser sujeito de análise e de todos os outros modos de investigação musicológica, desde que não comprometam sua natureza viva. Afinal de contas, 'música é música' (Babbitt, 1958; Chua, 1999; Cook, 2000). Nos contentemos com o fato de que a ideia de uma musicologia indígena africana traz à tona o que podem ser considerados adjetivos estereotipados, como *indígena* e *africano*. Se é bom ou ruim invocar esses adjetivos na discussão dessas músicas é irrelevante para o nosso argumento corrente.

Bachlund (2012) argumenta que musicologia é conduzida em palavras e não em música. Portanto, linguagem é o meio da musicologia e ambas linguagem e música são ligadas à cultura (NEDERGAARD-LARSEN, 1993). Pensar e falar de 'música africana' ou 'música europeia' é, por assim dizer, uma indulgência acadêmica. A natureza performativa da música é muitas vezes convenientemente deixada de fora do discurso, eliminando assim o praticante. Tal exercício se presta ao estabelecimento de territórios acadêmicos nos quais um tipo de jogo de poder político entre acadêmicos e praticantes é justificado. Acreditamos que a musicologia preocupada com os gêneros da música indígena africana deveria, por uma questão de função, buscar alguma articulação com a ontologia, doxa e epistemologia africanas. Deslocá-la de tal orientação inevitavelmente relega o estudo da música africana às desagradáveis e funestas armadilhas da etnomusicologia; já partir de tal premissa cria uma brecha para escritores que não possuem necessariamente uma base sólida de graduação na disciplina musicologia e/ou o benefício de uma experiência performativa adequada para adentrar o campo de estudo da música africana.

Embora possa haver argumentos apoiando a entrada via porta dos fundos nos estudos de música africana, tal abordagem tende a ser antitética por sugerir que o estudo da música africana não garante uma abordagem científica. Meros registradores de encontros culturais, antropólogos, etnólogos, sociólogos e planejadores de currículos podem escrever sobre o assunto e atribuir a si o *status* de especialistas. Ao longo da história, isso tem sido a raiz de muitos problemas que atormentam o estudo da música indígena africana. Foi somente quando musicólogos como o Reverendo A. M. Jones e Percival Kirby adentraram o campo que vimos emergirem conteúdos e fatos musicológicos substantivos no estudo da música. A chegada do musicólogo foi, portanto, um marco na história da música indígena africana. Esses avanços musicológicos são notáveis, e igualmente notável é perceber que eles ainda estavam fora do alcance dos praticantes das culturas. Havia uma disjunção entre a linguagem e a maneira de "musicologizar" a música africana e as ideias e abstrações dos praticantes culturais. É por esta razão que musicólogos africanos modernos encontram espaço para contestar certas teorias e/ou percepções musicológicas.

Outro problema é que a musicologia, considerada a 'ciência' mais antiga pelos primeiros estudiosos (HARAP, 1937; SCHWEIGER, 1940), não ficou imune aos desafios que cercaram outras disciplinas na era pós-colonial. Como parte do projeto nacionalista do século XIX, musicólogos se viam como filologistas musicais. Estudiosos como Helm (1976) parecem ter crescido com olhar mais crítico à musicologia. Eles a enxergam como um exercício musical alheio à

performance e à composição. Por ter pouco a ver com performance, a musicologia é acusada de preocupar-se com notações escritas; estando preocupada principalmente com as '-logias' ocidentais, enquanto negligencia ou ignora epistemologias não ocidentais.

Ao aplicar o adjetivo 'africano', como em musicologia 'africana', começamos a confrontar os estereótipos espalhados dentro e fora das fronteiras da musicologia. Sustentar que esta práxis africana é desprovida de teoria e que é estritamente expressa como 'conhecimento inefável' ou 'etnologia performativa' é uma dissimulação. Se concordamos que a música indígena africana é música, então o fato de música ser música deveria bastar. Não é revelador o fato de que a maior parte dos primeiros escritos sobre música africana esquivou-se do uso da musicologia como ponto de partida? Por que escolher a etnomusicologia como único lugar lógico para o estudo da música africana? A noção de musicologia africana não deveria ter espaço para existir e talvez florescer musicologicamente sem ser sufocada pelos pecados da etnomusicologia?

Etnomusicologia e o estudo da música africana

A música indígena africana existe desde tempos imemoriais. Evitada pela musicologia *mainstream*, ela tornou-se tema da então nova disciplina conhecida como *vergleichende Musikwissenschaft* (musicologia comparativa) (MERRIAM, 1977; NETTL, 1991; WATERMAN, 1991) no século XIX. A musicologia comparativa mais tarde tornou-se etnomusicologia. A etnomusicologia entre as eras Chase (1958) e Feld (1974), era, de acordo com alguns estudiosos, inapropriada para a tarefa de estudar a música africana (ver CONNERY, 2009; KIDULA, 2006; KINGSBURY, 1997; RHODES, 1956). A etnomusicologia, para todos os efeitos, não destilou conteúdo para ser utilizado em salas de aula do continente africano, nem melhorou as condições materiais dos especialistas⁶ culturais africanos. A etnomusicologia dificilmente participou de qualquer melhoria de qualidade da música; tudo sobre a música indígena africana permanece da mesma forma que era antes do advento da etnomusicologia (ou em alguns casos piorou). Para seu crédito, no entanto, devido ao trabalho de base realizado por disciplinas como a antropologia, a etnomusicologia inaugurou uma era de interesse acadêmico por essa música.

O que está nítido é que a etnomusicologia está interessada principalmente em reproduzir a si mesma. Universidades na Europa, EUA, e outros lugares, continuam a formar graduados majoritariamente não africanos, que se especializam em Estudos Africanos, como os da música indígena africana. Talvez a maior acusação seja a de que a etnomusicologia não aumentou o repertório indígena africano, nem treinou estudantes em práticas performativas culturalmente fundamentadas. Embora a etnomusicologia tenha servido à música indígena africana por colocá-la no campo de ação da academia, um modo

⁶ N.T.: "Cultural experts" foi traduzido por "especialistas da cultura" por falta de termo mais adequado para indicar uma autoridade de conhecimento cultural. Entretanto, deve-se ignorar a ideia de conhecimento especializado implicada aí, pois trata-se, ao contrário, de sábios detentores de saberes amplos e de diversas naturezas.

específico de investigação para este tipo de música é necessário se o estudo deste tipo de música visa alcançar o que até agora está faltando. Tal modo de investigação poderia, em níveis programáticos e/ou metodológicos, operar dentro do abrangente campo da musicologia africana. Mais do que nos atuais modos de investigação da etnomusicologia e da musicologia, onde o estudioso é o novo monge, a nova orientação da musicologia africana deveria procurar equiparar ou mesmo elevar as ideias dos praticantes culturais acima das teorias ensimesmadas dos acadêmicos.

Do ponto de vista africano, etnomusicologia é exógena. Ela é 'ética'⁷ em sua origem e caráter (HALLEN, 2004). Seu legado, de ser "enteada" da antropologia e "uma cidadã de segunda classe na sociedade das ciências sociais e humanidades" (RHODES, 1956, p. 457), voltou recentemente a assombrá-la. A ascensão da voz Africana dentro da academia, assim como o despertar de estudiosos para imperativos pós-coloniais, significa que a etnomusicologia não pode mais desfrutar do *status* de autoridade de outrora. De fato, ela é vista com níveis consideráveis de ceticismo. Estudiosos como Kingsbury a vêem como a "institucionalização de um padrão duplo de julgamento epistemológico: a investigação de interações sociais que gera experiências musicais específicas do estudo da música do 'outro'" (1997, p. 284), por exemplo. Como a antropologia, que é frequentemente associada ao colonialismo e ao pensamento imperialista, e geralmente contribui para expandir a imagem do "selvagem" (STEADY, 2004), a etnomusicologia continuará tendo dificuldade de escapar do escrutínio pós-colonial; e esse ceticismo não é totalmente novo. Wachsmann observa: 'Musicologia por si só é má o bastante, mas em conjunção com o prefixo "etno-" ofende muita gente.' (1969, p. 164) E nas últimas duas ou três décadas, escritos céticos similares têm emergido em várias disciplinas, sendo um clássico exemplo o questionamento de Worsley (1997) sobre as intenções da academia, que prefere utilizar o prefixo 'etno-' ao lidar com o conhecimento de outras culturas. Questões parecidas, embora específicas para o estudo da música, vieram de Agawu (1992), que se pergunta se a etnomusicologia é um subcampo da musicologia, etnologia, antropologia ou sociologia, ou se é uma disciplina autônoma. Embora a etnomusicologia tenha feito algum bem ao estudo da música africana, ela viu sua centralidade no estudo da música africana diminuir. No seu lugar é necessário um modo de investigação melhor, mais focado e voltado ao sentido africano. Tal modo de investigação deveria entronizar a doxa, as ontologias e epistemologias africanas como imperativos acadêmicos viáveis.

Musicologia africana e o estudo da música africana

De dentro dos escalões da etnomusicologia, o impulso pós-colonial demandou o nascimento de uma orientação batizada de "musicologia africana". Desde sua infância por volta dos anos 1960, a musicologia africana nunca foi explicitamente definida, mas meramente incluída no contexto maior da etnomusicologia. Foi somente nas últimas três décadas que estudiosos africanos

⁷ N.T.: "ético" (*etic*), no sentido da divisão antropológica "êmico-ético", isto é, de fora da cultura.

começaram a insinuar, e em algumas instâncias proclamar, que a musicologia africana é de fato um modo marcadamente diferente de investigação ou disciplina, distinta tanto da etnomusicologia como da musicologia. Estudiosos africanos, particularmente aqueles graduados em musicologia, de modo crescente começaram a se enxergar como musicólogos (Kidula, 2006, p. 106) ao invés de etnomusicólogos.

No entanto, ainda é esperado que todo estudioso "respeitável" da música africana esteja familiarizado com o trabalho dos principais etnomusicólogos e antropólogos que contribuíram para o estabelecimento de uma larga literatura sobre música africana. A lista dos pioneiros inclui estudiosos conceituados como Simha Arom, John Blacking, John Chernoff, Dave Dargie, o Reverendo A. M. Jones, Percival Kirby, Gerhard Kubik, Allan P. Merriam, Bruno Nettl, David Rycroft, Ruth Stone, e Hugh Tracey - todos considerados etnomusicólogos. Um ponto fundamental é que todos eles são de origem europeia.

A ideia de uma 'musicologia africana' tem suas raízes na obra do ilustre Kwabena Nketia. A maioria dos estudiosos de hoje concordam que o trabalho mais importante de um estudioso Africano é a publicação *The Music of Africa*, de Nketia, em 1964. Além disso, Nketia escreveu muitos artigos de conferências e publicou artigos que são mais musicológicos. A sua obra é vista por muitos como o fulcro e talvez a epítome do que é chamado de musicologia africana. Demonstrando o seu valor, foi publicado um tributo em forma de coleção de ensaios intitulado *African Musicology: Current Trends* (1992), editado por Jacquelyn Djedje. Editado em dois volumes, ele apresenta, entre outras coisas, contribuições de estimados estudiosos como Mensah, Mosunmola e Omibityi-Obidike. Essa coleção de ensaios também marca um ponto decisivo na história do estabelecimento da musicologia africana, mas seriam necessárias muitas outras contribuições acadêmicas para inaugurar a disciplina. O livro *African Music: A People's Art* (1975), de Francis Bebey, vem em segundo lugar em questão de pioneirismo em relação a Nketia. Pode-se dizer que esses trabalhos e alguns outros poucos abriram as portas da musicologia africana para estudiosos como Akin Euba, Joshua Uzoigwe, Kofi Agawu, Lazarus Ekwueme, Meki Nzewi, Mwesa Mapoma and Samuel Akpabot. Este corpo de musicólogos continuou a desempenhar um papel de "parteira" na iniciação de muitos jovens musicólogos africanos.

Independentemente desses desenvolvimentos, a musicologia africana ainda está por ser completamente articulada como um campo distinto de estudo ao lado da musicologia e, talvez, da etnomusicologia. No último quarto de século, a musicologia Africana tem criado raízes, especialmente na parte ocidental do continente. A criação da Associação de Musicologia da Nigéria (MAN - Musicological Association of Nigeria) - em 1993 em Ilorin, que mais tarde se tornou a Associação dos Musicólogos Nigerianos (ANIM - Association of Nigerian Musicologists) foi seguida da formação do Escritório para o Desenvolvimento da Musicologia Africana em 2006, na Malásia. Esses desenvolvimentos deram início ao *Journal of the ANIM* e o *African Musicology Online Journal*, respectivamente.

Em uma histórica reunião conjunta da antiga Sociedade de Musicologia do Sul da África (Musicological Society of Southern Africa) e o Simpósio em Etnomusicologia (Symposium on Ethnomusicology) sediado na Universidade da

Cidade do Cabo - University of Cape Town, África do Sul, em 2005, a ideia de fundir as duas organizações em uma só foi discutida. Esse ideal foi finalmente alcançado na conferência de Potchefstroom no ano seguinte, onde uma nova Sociedade nasceu, a Sociedade Sul Africana para Pesquisa em Música (SASRIM - South African Society for Research in Music). Esse desenvolvimento sul-africano foi decisivo para superar a dicotomia entre musicologia e etnomusicologia ao buscar expressamente a promoção e o fomento da pesquisa em música na África do Sul através de uma única conferência e uma única revista científica publicada.

Pode-se dizer que o nascimento da ideia de musicologia africana é o resultado de um despertar tanto ideológico quanto político, principalmente de estudiosos africanos de trajetória musicológica, face a desenvolvimentos pós-coloniais dentro do campo. Em outras palavras, a ideia da musicologia africana pode ser vista em termos políticos como a emancipação dos estudos indígenas africanos. Estudiosos africanos agora não estão meramente cedendo às circunstâncias, mas, juntos com outros estudiosos progressistas não africanos, se tornando agentes de mudança. Mas esta mudança não teria sido possível sem um reconhecimento da devastação colonial em todas as suas formas.

Colonialidade acadêmica no estudo da música africana

Já em 1969, estudiosos como Bernard Mehl já haviam notado a manifestação de um fenômeno acadêmico rondando o jogo de poder, carregado de tendências coloniais e imperialistas. O fenômeno foi então identificado como "colonialismo acadêmico". Visto como uma ferramenta de manutenção do poder na empreitada da produção do conhecimento, o colonialismo acadêmico perpetua ferozmente a já arraigada hegemonia Ocidental (ALATAS, 2003; Atal, 2004). Para ter sucesso ele opera em dois níveis, a saber, o nível macro e o nível micro.

O nível macro fala sobre uma academia dominada por culturas do ocidente. Todas as outras culturas devem estar conformadas às normas ocidentais para acessar ou reivindicar participação na educação. Isso se traduz em circunstâncias em que, para alguém estudar qualquer tema Africano dentro de um ambiente educacional formal, a voz da autoridade virá invariavelmente da cultura dominante Ocidental. Como Shih (2010, p. 44) observa, o *modus operandi* do colonialismo acadêmico se traduz em situações nas quais 'estudiosos nativos em estágio de dependência acadêmica⁸ precisam pedir o endosso de "monges estrangeiros" em áreas como definição da agenda de pesquisa, definição dos problemas de pesquisa, aplicação de métodos, ou seleção dos indicadores científicos' - isso apesar da irrelevância desses dispositivos acadêmicos racionalizados por estrangeiros. E isso remete à síndrome do "um-tamanho-serve-a-todos" (*one-size-fits-all*).

Alinhados a estas tendências, pareceristas de artigos da maioria dos periódicos científicos esperam a citação de certos autores quando o tema do artigo se enquadra em campos particulares de estudo e/ou foca em culturas particulares. Por exemplo, um artigo sobre música africana, especialmente

⁸ N.T.: "scholars in knowledge-dependent states" parece se referir a estudiosos ainda não emancipados na produção de conhecimento acadêmico através do título de doutor.

aqueles de autoria de acadêmicos do extremo sul da África, deveria, por conta de alguma regra tácita, citar estudiosos como John Blacking, se almeja um parecer positivo e uma eventual publicação. Embora em algumas instâncias isso não aconteça intencionalmente, tendências como essa sufocam visões de outras escolas do pensamento, particularmente de culturas que, em termos acadêmicos, estão na periferia da produção de conhecimento. Infelizmente, o que é difícil de contestar é o fato de que tais propensões demarcam territórios do conhecimento como reservas de determinados estudiosos.

Com essa mentalidade (do colonialismo acadêmico), é comum que pesquisas inovadoras sejam rejeitadas com base na ideia de que não estejam em conformidade com as normas estabelecidas e com os padrões da academia. É claro que 'normas e padrões estabelecidos' são uma referência implícita às invenções eurocêntricas hegemônicas moldadas dentro do discurso acadêmico. Tais atribuições levam ao que Lebakeng et al. (2006) se referem como *epistemicídio* - uma espécie de holocausto operado sobre as empreitadas do conhecimento das culturas não ocidentais.

Enquanto este nível macro do colonialismo e/ou imperialismo acadêmico é considerado por muitos como problemático, atraindo para si atenção acadêmica, estamos particularmente preocupados com o segundo nível do colonialismo acadêmico, em que estudiosos de todos os matizes ocupam espaços de conhecimento mesmo dentro de contextos culturais onde suas experiências vividas são quase que irrelevantes.

O nível micro do colonialismo acadêmico se refere ao papel que um acadêmico exerce individualmente na política de produção de conhecimento dentro de contextos específicos. Esse tipo de colonialismo é sutil pois costuma ser perpetuado por estudiosos das comunidades de cujo saber eles se apropriam. Antes do advento dos programas universitários de engajamento comunitário, a maioria dos acadêmicos saqueava descaradamente a propriedade intelectual e cultural em nome do academicismo. A lógica dita que as práticas de conhecimento indígena deveriam ser a província cultural dos praticantes; isto é, suas abstrações, ideações e opiniões deveriam ser indispensáveis no discurso sobre a sua própria empreitada cultural, independente de se expressarem ou não no estilo da academia. Para ajudar no entendimento dessa linha de argumentação, consideramos os três tipos de agente acadêmico cujo objeto de estudo é a África. Eles são o africanista - definido como um estudioso não africano de assuntos africanos (ASANTE, 1995; MHONE, 1972); o estudioso afro-americano - visto por estudiosos como Osuji (2012) como uma tribo completamente diferente de africanos; e o estudioso africano - nascido e criado no continente Africano.

Todos estes agentes têm, no centro do seu negócio, interesses velada ou abertamente egoístas em suas motivações para estudar a África. As atividades dos africanistas são responsáveis pelo estoque de literatura e documentação sobre a África achado nas livrarias europeias e norte-americanas. Esta informação é útil, entre outras coisas, para fins de controle e perpetuação da subjugação dos africanos. Por causa da importância destas informações, a ideia africanista da África tem desfrutado de uma aceitação contínua e de suporte financeiro. Ela desfruta de um lar cultural dentro da academia. É preciso fazer um levantamento dos trabalhos citados em trabalhos acadêmicos sobre a África para avaliar esta

realidade. A maior parte das ideias africanistas sobre a África, incluindo suas ações e orientações acadêmicas, parecem se ajustar às formas de nível macro do colonialismo.

De maneira similar, a maior parte dos estudiosos africano-americanos invocam a África quando o objetivo final é melhorar a condição africano-americana. A invocação da África é geralmente um esforço para reivindicar ou contestar espaço sociopolítico dentro do meio acadêmico norte-americano. Para tanto, Kemet, Kwanzaa e outras inovações são, de acordo com Osuji (2012) e Mapaya (2013b), efetivamente imaginadas, recuperadas e/ou fabricadas. Mas, dito isto, seria tolice negar que, de alguma forma, a África tenha se beneficiado dos estudiosos diaspóricos. Um dos benefícios é a liberdade trazida por pioneiros acadêmicos afro-americanos como W.E.B. Du Bois, e mais tarde o paradigma da Afrocentricidade (ASANTE, 1987; 1988) propagado por estudiosos como Asante, Karenga e Reviere. O paradigma Afrocêntrico propõe a manutenção da chamada visão de mundo africana em seu centro.

Por outro lado, estudiosos Africanos, a maioria dos quais, senão todos, foram educados em tradições ou modos de escolarização ocidentais, involuntariamente promovem os objetivos dos colonizadores acadêmicos na busca por aceitação ou legitimação acadêmica. Shih (2010) identifica o mecanismo de aceitação de artigos em conferências internacionais e publicação em periódicos como uma forma de desviar vozes dissidentes das plataformas acadêmicas. De todo modo, o que é a academia sem a participação em conferências e a disseminação de conhecimento através dos periódicos? Como o pensamento acadêmico original pode ver a luz do dia se esses canais-chave são inacessíveis? A "submissão voluntária eventual" é, de acordo com Shih (2010, p. 44), inevitável. Como se recebessem algum tipo de apadrinhamento, os estudiosos Africanos têm que continuar acariciando o ego dos estudiosos europeus, a maioria dos quais desfrutam de status de veteranos e de orientadores dentro de universidades. Só assim, e enquanto os estudiosos africanos são leais a esses prescritos acadêmicos, esses patronos (estudiosos do tipo euro-americano) cuidam dos interesses deste tipo de estudante (SHIH, 2010). Por mais generalizante que pareça, evidências desse tipo de flagelo são abundantes.

Dessa forma, esses três agentes continuam a perpetuar a mesma velha agenda colonial de roubo da tradição africana em nome da academia e da pesquisa. O produto resultante, disfarçado com camuflagem acadêmica, ainda deixa as comunidades africanas em seu estado historicamente induzido de miséria *à la* "comércio de diamantes de sangue" de Serra Leoa em 2010, onde o ocidente lucra generosamente enquanto países africanos sangram até a morte. Em meio a todos os atos de pilhagem e epistemicídio disfarçados, há, é claro, pequenas recompensas para o colaborador, nesse caso, o politicamente ingênuo acadêmico africano. E assim, o colonialismo acadêmico afeta os acadêmicos africanos em dois níveis. Felizmente, o nível macro está começando a ser abordado a partir de vários ângulos por estudiosos que propagam paradigmas, metodologias e teorias pós-coloniais. Ampliar o segundo nível é crucial, uma vez que convida acadêmicos individuais a realizar uma autocrítica em relação ao seu lugar e papel dentro do nexos da academia e das epistemologias culturais Africanas. Dito isto, deveríamos perguntar: pode o estudo da música indígena

africana ser realmente africano em seus contornos ou adequadamente servir a interesses africanos?

Entendendo a estrutura conceitual da performance

Para entender os parâmetros da musicologia africana é necessário ter conhecimento da estrutura conceitual dos gêneros performativos da música Africana, o papel da linguagem em contextos performativos, e a lógica da performance junto às suas intenções e motivações.

A maioria dos gêneros musicais africanos são compostos canção-dança. O canto é geralmente acompanhado de música e a presença de música geralmente sugere dança. Uma música pode ser vocalizada ou tocada em um instrumento melódico, enquanto a dança é do corpo. O ritmo da música, que é usualmente conduzido pelo tambor, é responsável pela elevação espiritual e da energia. Outro papel do tambor é o de casar a música com a coreografia ou rotinas de dança. Esta filosofia de música e dança é tão arraigada que praticantes astutos da música indígena conseguem decifrar qual é a música apenas vendo as sequências da dança, ou podem "visualizar" a sequência da dança só em ouvir a música. Dada esta reciprocidade, estudiosos como Kirby (1933), Mutele e Musehane (2012) e Nettleton (2006) podem ser desculpados por usarem nomenclaturas como "dança Tshikona" ou essa ou aquela outra "dança".

A maior parte, senão todas, das músicas é acompanhada por tambores (algumas vezes por tambores imaginários). Uma boa execução rítmica no canto e nos tambores instiga a dança, e a boa dança energiza de maneira crescente o canto, e assim se dá uma regeneração espiralada até que o ponto máximo de elevação espiritual é alcançado.

Reconhecer que a música indígena africana existe primeiramente na performance é meia batalha vencida. Falar sobre isso deveria constituir a musicologia, caso a definição e a caracterização da disciplina sejam precisas, e falar sobre isso da maneira que os praticantes o fazem - retransmitindo ou invocando a filosofia africana no processo - sugere o alvorecer da musicologia africana. Entretanto, este é também um "ato político" (BOHLMAN, 1993). Para tratar este ponto da forma que merece, as formas do pensamento indígena podem não corresponder àquelas do ocidente. Por exemplo, enquanto tem como objetivo a linearidade na música ocidental, a música africana cresce em espiral.

A maior parte da música ocidental é baseada no princípio da tonalidade inicial: o que significa que composição e performance são orientadas pela tonalidade inicial. Nesse sentido entende-se a ideia bastante disseminada de que a música é cíclica: a música ocidental começa na tonalidade inicial e retorna para essa mesma tonalidade ou suas derivadas. O modo como isso é feito constitui grande parte da teoria e da análise e também de exercícios de forma e composição. Transportados para a etnomusicologia, esta noção (de ciclicidade) é a *raison d'être*. Recentemente, Nzewi (1997) reformulou essa ideia como a filosofia do Ciclo Temático do Conjunto (ETC - Ensemble Thematic Cycle)⁹.

⁹ N.T.: Ver explicação em português da filosofia e estrutura do Ciclo Temático de Conjunto neste dossiê (NZEWI, 2020).

Racionalizando a musicologia orgânica

Uma vez que a música indígena africana é um construto essencialmente comunal, sua dependência da língua africana deveria, de acordo com a teoria de Hellen (citada em FASIKU, 2008, p. 105), ser orgânica, comum, e utilizada coletivamente no que poderia ser equivalente ou considerado como descrição e análise musicológicas - em resumo, musicologia. A este respeito, a ideia de "musicologia da linguagem orgânica" deriva diretamente da ideia de Filosofia da Linguagem Comum. Musicologia da linguagem orgânica deveria ser vista como um paradigma do estudo da música que, de forma devida, permite que abstrações, vocalizações, e ideações indígenas africanas tenham espaço e ocupem lugar central no discurso acadêmico. Uma honesta filosofia antielitista deveria trazer os assim chamados não europeus para dentro do *mainstream* do discurso acadêmico. No entanto, orgânico é ao mesmo tempo natural e simples, porém profundo no sentido de que uma grande parte da comunidade o entende. Assim, é sensato investir no uso das línguas africanas naturais ou orgânicas ao lidar com a música indígena africana, já que ambos os fenômenos são naturais em contextos particulares. Gerring e Barresi (2003, p. 203) justificadamente argumentam que "A linguagem natural faz sentido para seus usuários". Intrigados com a tendência dos estudiosos a cunhar e impor terminologias, questionam por que a linguagem natural ou orgânica, e por consequência a terminologia indígena, não deveriam fazer sentido para acadêmicos.

Léxico performativo derivado do contexto

Para compreender a importância da questão da linguagem, duas teorias, uma de Kehane e outra de Ntuli (intelectual da África do Sul), apresentam uma trajetória que é recomendável aos acadêmicos africanos conhecer ou mesmo seguir. Kahane (1986, p. 95) opina que as ditas línguas de grande prestígio são agora antigas. Aqui é feita referência ao grego helenístico; ao latim como vernáculo do Império Romano, latim medieval, e o latim do Humanismo; ao francês antigo e provençal antigo da cultura dos castelos; italiano como a língua franca mediterrânea, e como a língua da Renascença; e o francês dos séculos XVII e XVIII da cultura da corte. Kahane argumenta que a consolidação dessas línguas se deu devido a certas constelações sociopolíticas na Europa e em outros lugares. Na África isso é representado pela divisão do continente em diferentes "fonos" (anglófono, francófono e lusófono); isso também de acordo com a segmentação colonial.

Sobre esses pedaços de colônias, como Ntuli (2002, p. 53) acrescenta, as línguas coloniais tornaram-se transmissores de pensamentos, filosofias e ideologias. As consequências foram o esfacelamento do direito das outras pessoas de "definir e expressar a si mesmas e suas sensibilidades". Ele continua: "a língua representa uma visão de mundo e ontologia específicas. Existem palavras e conceitos que escapam à tradução" (ibid.). Contar com a língua do colonizador para investigar um fenômeno africano no mais profundo nível de interação entre acadêmicos e praticantes culturais pode ser frustrante. Pois, nas palavras e

conceitos formulados na África residem conhecimentos preciosos aos praticantes culturais e comunidades.

Assim a etnomusicologia, contra os argumentos anteriores, facilita o enfraquecimento de epistemes africanas impondo, e em algumas instâncias apelando por explicações influenciadas por línguas exógenas, enquanto ignora a racionalidade africana - isso em favor de invenções acadêmicas que residem fora do alcance dos praticantes e da prática cultural. Não é revelador o fato de apenas um número insignificante de termos, predominantemente nomes de instrumentos, tenham achado seu caminho dentro do discurso etnomusicológico? Mbira, por exemplo, já foi tratado como "piano kaffir" (JONES, 1959) ("kaffir" é um termo insultuoso e desdenhoso para um negro (sul-) africano). Esta nomenclatura foi mais tarde superada, por assim dizer, e virou piano de mão e mais tarde piano de dedo (AKPABOT, 1976).

Nomes são apenas um pequeno componente da linguagem. Assim, limitar o acesso ao estudo dos nomes na cultura indígena africana, por exemplo, só diminui a compreensão de seus fundamentos filosóficos de grande relevância. Pela mesma razão, estudar o pensamento musical africano usando uma língua não africana para acessá-lo, ou sem investir numa compreensão funcional profunda daquela língua, leva à produção de neologismos desrespeitosos como no caso do "kaffir piano". Talvez essa seja a maior ironia, pensando que a etnomusicologia afirma ser mais contextualmente relevante do que a musicologia. Quão contextualmente relevante é a língua do discurso ou os livros que preenchem as livrarias do mundo?

Sem dúvida, a África tem seus próprios sistemas indígenas que lidam com aspectos metafísicos e epistemológicos da existência. Apesar da ameaça de epistemicídio, esses sistemas têm persistido enquanto codificados na oralidade, dentro de línguas africanas, tanto as especializadas e quanto as orgânicas. Para além do enterro dessas epistemologias dentro de formas de linguagem especializadas, outras estratégias existem para cumprir a função de manter a integridade intelectual dos sistemas indígenas de conhecimento. Os Bahananwa, por exemplo, compartimentalizam visões de mundo ao diferenciar entre *setšo* (formas tradicionais), *sekgowa* (formas do homem branco) e *sebjalebjale* (modernidade).

Filósofos parecem ter tido uma vantagem inicial no reconhecimento da validade da língua orgânica, daí o estabelecimento do paradigma da Filosofia da Linguagem Comum. A filosofia africana seria uma falácia se não houvesse apreço pelas línguas africanas. A este respeito, a linguagem comum africana deveria ser vista como uma pré-condição fundamental para a existência desta filosofia. Fasiku (2007, p. 100) insiste: "Se existe filosofia africana, nós devemos mostrá-la, fazê-la e escrever sobre ela mais do que falar ou nos envolvermos em conversas intermináveis sobre ela." Nosso palpite é que se existe a musicologia africana, devemos, acima de tudo, mostrá-la. Nós devemos encontrá-la no seu lugar orgânico de existência, fazê-la e escrever sobre ela, ao invés de deixá-la obscurecida, fora da academia. Afinal de contas, a habilidade de lembrar instâncias passadas de performances (históricas), racionalizações e manufatura de instrumentos (tecnologia), o arranjo da ordem e afinação de flautas de cana (teoria), a execução de construções temáticas dentro da performance musical

(prática), e assim por diante, representa o campo onde a musicologia indígena africana existe. Se uma consciência e acesso a esta manifestação sistêmica dos sistemas musicais indígenas existem, então os praticantes culturais e aqueles genuinamente interessados na música indígena africana devem "musicologizar" sobre isso juntos.

Filosofias performativas baseadas na linguagem

Tendo trazido para o discurso a fala dos praticantes indígenas africanos, pode-se teorizar que um exemplo de praticantes culturais expressando seus significados em termos discursivos é quando um erro ocorre; aí ideias musicais são cuidadosamente expressadas (AGAWU, 2001:10-13). Para ilustrar essa veia da musicologia africana, Agawu refere-se a uma interação discursiva de Danquah (seu informante) com mulheres Akpafu que não criaram efeitos de eco como esperado para uma frase de abertura:

Kuka gogbeb 'ommren e mi ledzaik a kukako si

Essa música é doce, então cantem-na novamente bem para que
mi silo oduduu ku mi kanya si ka kote.

Todas as suas vozes e bocas concordem (estejam em sincronia).

Mawe otregu kuka kekei.

Algumas pessoas saíram correndo com a música (ou algumas pessoas pegaram a música e correram).

Então, as próprias mulheres Akpafu começaram a verbalizar seus pensamentos musicais (seu diagnóstico) sobre a origem de um erro que acabara de ocorrer:

Nyo, wui kpe ni, wui ka 'ro

Olha, ela não foi e voltou, ela não terminou de cantar

Oka oson dai ne kri boa moe ne

Ela vai cantar e vai, e vai cortar; então vamos pegar. (AGAWU, 2001, p. 11).

Essa passagem traz à tona uma forma de dinamismo que se perde na utilização das frias invenções etnomusicológicas, como o conceito de chamada-e-resposta. Ainda que não estejam errados, Agawu (2001, p. 12) aponta que conceitos como este (chamada-e-resposta) "deixam de lado a complexa negociação na qual os atributos de buscar, cortar, jogar fora e pegar são colocados em circulação para atingir uma performance eficaz." Como ilustrado neste exemplo, imaginação e inovação andam juntas para vitalizar o discurso em maneiras específicas ao contexto da música performativa africana.

Além disso, usos especializados como em provérbios, poemas de louvor e expressões idiomáticas são também comuns entre os praticantes culturais. Na verdade, eles podem constituir uma das formas principais de comentário musicológico. Mamoleka (2012) nos informa que quando ela não está feliz com o acompanhamento dos membros do grupo, *o hlaba seka a dutšo a opela* (ela recorre a expressões idiomáticas durante sua improvisação para mostrar sua preocupação):

A le nkgahle ditumedi (vocês não impressionam, meus acompanhantes)
Não estou impressionada com seu acompanhamento
Ga le etše 'nku di lela (vocês não parecem ovelhas chorando)
Vocês não estão colocando alma em sua interpretação
Di lelela mabotlana (chorando por seus filhos)
Alma como ovelhas chamando por seus cordeiros.

No exemplo anterior, a líder musical registra seu descontentamento com a forma como suas "*backing vocals*" ou "acompanhantes" respondem ao seu canto principal. Ao mesmo tempo, ela descreve o tipo de vigor que espera das acompanhantes, recorrendo ao rico elemento do discurso. A filosofia dos provérbios africanos ainda é outro aspecto da linguagem que enriquece a expressão e o discurso musical (NZEWI, 2007, p. 29-30). D'Angelo (1977, p. 365) define provérbios como "falas curtas e concisas de uso comum que expressam algumas óbvias e familiares verdades ou experiências de forma contundente." Existe uma linha tênue entre provérbios africanos e a teoria tal como encontrada no discurso acadêmico. Provérbios podem ainda informar uma estrutura teórica (AVOSEH, 2013). Este talvez seja tema para um estudo futuro.

Por enquanto, inspecionemos brevemente os benefícios filosóficos dos exemplos a seguir por meio da investigação dos provérbios do Sotho do Norte, seguidos imediatamente de uma tradução e interpretação literais.

Sa koša ke lerole (tradução literal: aquilo que pertence a uma canção é poeira). Só é considerado canção se é performativo (implicando canto e dança). Em outras palavras, o que constitui a canção é a performance. Não existe canção fora da sua performance.

Koša e botse ka dila (tradução literal: a performance musical é esplêndida se decorada com trajes e adereços). Danças africanas encontram seu apelo visual em parte na escolha dos trajes, maquiagem e pintura corporal junto com outros artefatos complementando a indumentária (MASASABI, 2007:8). Portanto a performance musical se desenvolve também no uso de adereços.

Lešaedi ga le hlokege košeng (aquele que estraga ou atrapalha está geralmente presente na apresentação musical). Sempre haverá um personagem estranho (aquele que estraga / o menos talentoso) em qualquer performance. Se a presença do lešaedi não for prejudicial à característica e integridade da performance indígena africana, então a presença dele ou dela há de ser desfrutada como parte do processo do fazer musical.

Nos exemplos dados acima, notamos como a filosofia da performance musical incorpora indumentárias e adereços, realçando os diferentes aspectos da performance como a dança e o canto, e a acomodação de elementos que podem ser considerados "estragadores". Um estudo que se aprofunde nessas dimensões poderia revelar uma grande quantidade de conhecimento e sabedoria atualmente fora do alcance das formas correntes de investigação musical, especialmente da etnomusicologia.

Conclusão

Neste capítulo, discutimos questões relacionadas à linguagem a partir de perspectivas etnomusicológicas e musicológicas. Fundamentar estes argumentos foi uma afirmação de que a musicologia africana pode se beneficiar das bases filosóficas da linguagem comum. Usando o exemplo da música indígena africana, nós ilustramos o fato de que, para que as epistemologias africanas possam ser adequadamente recuperadas, uma revisão dos modos atuais de formulação do conhecimento dentro dos ditos campos de estudo consagrados não é suficiente. Em contraste com muitos estudiosos africanos, nós reivindicamos a reconfiguração ou, na melhor das hipóteses, a reconstrução desses modos de produção de conhecimento em benefício tanto das comunidades culturais quanto da academia. Especificamente, estamos defendendo um tipo de musicologia que tenha nas línguas africanas seu principal meio de envolvimento entre acadêmicos e praticantes indígenas africanos. Esse fator da linguagem está fadado a se tornar um modo discursivo aceitável dentro da academia, especialmente quando epistemologias africanas estão sob investigação.

Referências Bibliográficas

- AGAWU, V.K. Representing Africa. **Critical Enquiry**. 18(2):245-66, 1992.
----- Embracing the Non-West. **Intégral**, vol. 14, n. 15 (2000/2001), p. 63-66.
Available at: <http://www.Jstor.Org/Stable/40214079> . [Acesso em 18 de maio de 2010].
- AKPABOT, S.E. 1976. Fugitive Notes on Notation and Terminology in African Music. **Black Perspective in Music**, vol. 4, n. 1, 1976, p. 39-45.
- ALATAS, S.F. Academic Dependency and the Global Division of Labour in the Social Sciences. **Current Sociology**, vol. 51, n. 6, 2003 p. 599-613.
- ASANTE, M.K. **The Afrocentric Idea**. Philadelphia, PA: Temple University Press, 1988.
----- **Afrocentricity**. Trenton, NJ: African World Press, 1988.
----- More Thoughts on the Africanists' Agenda. **Journal of Opinion**, vol. 23, n. 1, 1995, p. 11-12.
- ASSOCIATION OF NIGERIAN MUSICOLOGISTS. n.d. Association of Nigerian Musicologists. Disponível em <http://www.Nigerianmusicologists.Org/>. [Acesso em 6 de junho 2013].
- ATAL, Y. The Call for Indigenisation: A South Asian Response. **Indigeneity and universality in social science**, vol. 33, n. 1, 2004, p. 99-113.
- AVOSEH, M.B. Proverbs as Theoretical Frameworks for Lifelong Learning in Indigenous African Education. **Adult Education Quarterly**, vol. 63, n. 3, 2013, p. 236-50.
- BABBITT, M. Who Cares if you Listen? **High Fidelity**, vol. 8, n. 2, p. 38-40, 1958.

BACHLUND, G. On Stereotypical Adjectives to Describe Music. Available at: http://www.Bachlund.Org/On_Stereotypical_Adjectives.Htm. [Acesso em 28 de setembro de 2012].

BEBEY, F. *African Music: A People's Art*. 1st US Ed. New York, NY: L. Hill, 1975.

BONSU, S.K. Colonial Images in Global Times: Consumer Interpretations of Africa and Africans. **Advertising, Consumption, Markets and Culture**, vol. 1, n.1, 2009, p. 1-25.

CHASE, G. A. Dialectical Approach to Music History. **Ethnomusicology**, vol. 2, n. 1, 1958, p. 1-9.

CHUA, D.K. **Absolute music and the construction of meaning**. Cambridge Cambridge University Press, 1999.

COOK, N. **Music: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

D'ANGELO, F.J. Some uses of proverbs. **College Composition and Communication**, vol. 28, n. 4, 1977, p. 365-369.

Encyclopaedia Britannica. Ethnomusicology. 2011. Disponível em <http://www.Britannica.Com/Ebchecked/Topic/194315/Ethnomusicology>. Acesso em 20 de junho de 2011].

FASIKU, G. African Philosophy and the Method of Ordinary Language Philosophy. **Journal of Pan African Studies**, vol. 2, n. 3, 2008, p. 100-16.

FELD, S. Linguistic Models in Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, vol. 18, n. 2, 1974, p. 197- 217.

HALLEN, B. **The Good, the Bad, and the Beautiful: discourse about values in yoruba culture**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.

HARAP, L. On the Nature of Musicology. **Musical Quarterly**, vol. 23, n. 1, 1937, p. 18-25.

HELM, E; Claude Palisca. Position Papers for the Ethnomusicology Interest Group at the 19th Annual Meeting of the College Music Society, Washington D.C., novembro, 1976. **College Music Symposium**, vol. 17, n. 2, 1976, p. 198-206.

JONES, A.M. **Studies in African Music**. Londres: Oxford University Press, 1959.

KAHANE, H. A Typology of the Prestige Language. **Language**, vol. 62, n. 3, 1986, p. 495-508.

KIDULA, J.N. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music Positions, Tensions and Resolutions in the African Academy. **Africa Today**, vol. 52, n. 3, 2006, p. 99-113.

KINGSBURY, H. Should ethnomusicology be abolished? (Reprise) **Ethnomusicology**, vol. 41, n. 2, 1997, p. 243-49.

KIRBY, P.R. 1933. The Reed-Flute Ensembles of South Africa: A Study in South African Native Music. **Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland**, vol. 63, 1933, p. 313-88.

LEBAKENG, T.; PHALANE, M.; DALINJEBO, N. Epistemicide, Institutional Cultures and the Imperative for the Africanisation of Universities in South Africa. **Alternation**, vol. 13, n. 1, 2006, p. 70-87.

MAMOLEKA, M. Personal interview with the author, 17 March 2012.

MAPAYA, M.G. Contours of African Studies in the United Kingdom, the United States of America. **Journal of Pan African Studies**, vol. 6, n. 6, 2013a, 164-180.

MAPAYA, M.G. Investigating Mmino Wa Setšo (Indigenous African Music) as Practised by Bahananwa in Limpopo Province, South Africa: Towards Africa-Sensed Musicology. **PhD thesis**. Thohoyandou, África do Sul: University of Venda, 2013b.

MASASABI, A. The Face of African Music. The Kenya Music Festival Foundation. **African Musicology Online**, vol. 1, n. 1, 2007, p. 1-13.

MEHL, B. Academic Colonialism: a New Look. **Educational Leadership**. Vol. 27, n. 3, 1969, p. 243-246. Disponível em http://www.Ascd.Com/ASCD/Pdf/Journals/Ed_Lead/El_196912_Mehl.Pdf. [Acesso em 16 de fevereiro de 2013].

MERRIAM, A. P. Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an historical-theoretical perspective. **Ethnomusicology**, vol. 21, n. 2, 1977, p. 89-204.

MHONE, G.C.Z. The Case against Africanists. **Journal of Opinion**, vol. 2, n. 2, 1972, p. 8-13.

MUNGWINI, P. Orality and Ordinary Language Philosophy: Revisiting the Intellectual Heritage of Africa's Indigenous Cultures. **Southern African Journal for Folklore Studies**, vol. 21, n. 2, 2011, p. 1-11.

MUTELE, T.C; MUSEHANE, N.M. The Prospects and Challenges of Women in Leadership Positions. A Case Study of Thulamela Municipality. **International Journal of Humanities and Social Science**, vol. 2, n. 23, 2012, p. 226-229.

NEDERGAARD-LARSEN, B. Culture-Bound Problems in Subtitling **Perspectives**, vol. 1, n. 2, 1993, p. 207-40.

NETTL, B. **Comparative Musicology and Anthropology of Music**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991.

NETTLETON, A. Samson Mudzunga, Dzingoma, and New Mythologies **African Arts**, vol. 63, n. 4, p. 68-77, 95-96, 2006.

NKETIA, J.H.K. **The Music of Africa**. Nova Iorque, NY: WW Norton, 1974.

NTULI, P. Indigenous Knowledge Systems and the African Renaissance: Laying a Foundation for the Creation of Counter-Hegemonic Discourses. In C.A.O. Hoppers (ed.) **The Indigenous Knowledge and the Integration of Knowledge Systems: Towards A Philosophy of Acculturation**. Claremont, África do Sul: New Africa Books, 2002. 53-66.

NZEWI, M. **A contemporary study of musical arts informed by african indigenous knowledge systems: illuminations, reflections and explorations**. Pretoria: CIIDMA Company, 2007.

----- Por uma Musicologia verdadeiramente Africana-Brasileira: entrevista com Meki Nzewi. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, 2020, p. 119-139.

OSUJI, O. Kemet and the African Worldview by Maulana Karenga: book review, 2012. Disponível em <http://Chatafrik.Com/Special/Review/Book-Review/Kemet-And-The-African-Worldview-By-Maulana-Karenga-Book-Review-By-Ozodi-Osuji>. Umkuwdjmisio. [Acesso em 24 de Setembro 2013].

RHODES, W. About Ethno-Musicology. **Ethnomusicology**, vol. 1, n. 7, 1956, p. 1-9.

SCHWEIGER, H. Changing Trends in Musicology. **Bulletin of the American Musicological Society**, vol. 4, 1940, p. 6-9.

SHIH, C. Academic Colonialism and the Struggle for Indigenous Knowledge Systems in Taiwan. **Social Alternatives**, vol. 29, n. 1, 2010, p. 44-48.

WATERMAN, C. The Uneven Development of Africanist Ethnomusicology: Three Issues and a Critique. In B. Nettl; P.V. Bohlman (Org.) **Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1991. 169-86.

WORSLEY, P. **Knowledges: What Different Peoples Make of the World**. Londres: Profile Books, 1997.