

Por uma musicologia “verdadeiramente” africana- brasileira: entrevista com Meki Nzewi

*Entrevista¹ e tradução² de Kamai Freire³ e Nina
Graeff⁴*

Apresentação

Meki Emeka Nzewi pode ser considerado um dos pioneiros de uma “Musicologia Africana” que supera as limitações de abordagens africanistas. Trata-se de, mais que uma busca, um posicionamento de legitimação de epistemologias e metodologias africanas para definições da música praticada no continente. Ao mesmo tempo, é uma forma de combate a procedimentos colonialistas que marcam o desenvolvimento da Etnomusicologia ou, em seus primórdios, Musicologia Comparativa (Vergleichende Musikwissenschaft), baseado em grande parte em análises de música africana exógenas e distanciadas, operadas sob o ponto de vista de pesquisadores brancos europeus e norte-americanos (NKETIA, 1962; 1974; AGAWU, 1992; 2003; MAPAYA, 2018; MAPAYA e MUGHOVANI, 2018⁵; GRAEFF, 2020).

Nascido em Igbo (Nigéria) em 1938, Nzewi é professor de teoria e prática da Música Africana da Universidade de Pretória (África do Sul) e diretor de programa do Centro de Música Instrumental Indígena e Práticas de Dança da África (CIIMDA). Como compositor, educador de artes culturais, teórico e filósofo de artes musicais, escritor criativo, músico-dramaturgo, performer e coreógrafo, escreveu e dirigiu uma série de obras de teatro musical com repertório de composições multiculturais para vários gêneros (sinfonia, ópera, musicais, conjuntos, vozes/instrumentos solo, etc.). Como “percussionista-mãe”⁶ (African Mother Drummer), iniciou o Tambor

¹ As questões da entrevista foram enviadas por e-mail em julho de 2020, e as respostas de Meki Nzewi chegaram em 15 de setembro de 2020. Apesar de não se ver na posição de escrever sobre música na diáspora Africana, o autor considerou “estimulantes” e “interessantes” as perguntas relacionando seus conceitos à realidade da música africana-brasileira.

² Entrevista original neste mesmo dossiê (NZEWI, 2020a).

³ Músico e pesquisador, mestre em Estudos Transculturais da Música pelo Instituto de Musicologia Weimar-Jena (Alemanha). kamaifreire@gmail.com

⁴ Musicista e professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, com Doutorado em Antropologia e Educação pela Freie Universität Berlin (Alemanha). ufpb@ninagraeff.com

⁵ Ver tradução do artigo apresentação neste volume (MAPAYA e MUGHOVANI, 2020).

⁶ Como Nzewi explica na entrevista, o Conjunto Musical Africano é constituído de forma semelhante aos papéis familiares da vida comunitária: “o instrumento-mãe desempenha o distinto papel da mãe como diretora da vida familiar. É o diretor dos propósitos do conjunto e do sentido musical. É,

Clássico Moderno Africano com composições escritas em solo, em duo e conjunto. Publicou numerosos livros e artigos (ver seleção nas referências bibliográficas) e foi o Primeiro Presidente da Sociedade Pan-Africana para Educação em Artes Musicais (PASMAE).

Em seus textos, Nzewi discorre sobre uma “mente africana verdadeira” (true African mind), a qual, buscando aplicar a filosofia por trás deste conceito às músicas de matizes africanos do Brasil, sugerimos a paráfrase de seu conceito para o título da entrevista, propondo o início da busca conjunta por uma “musicologia verdadeiramente africana-brasileira”⁷.

Kamai Freire e Nina Graeff

Entrevista

Kamai Freire e Nina Graeff: *A música brasileira, com notáveis origens ou matizes africanos na maioria de seus diversos gêneros, tornou-se popular em todo o mundo. No entanto, a musicologia e o ensino de música no Brasil baseiam-se em práticas e teorias conservatoriais – e, portanto, coloniais –, carentes de estruturas metodológicas e teóricas para analisar e ensinar música sob perspectivas mais sintonizadas com suas próprias artes musicais, epistemologias e memória. O seu trabalho, Professor Nzewi, oferece contribuições notáveis para o desenvolvimento de uma Musicologia Africana que escuta e dá voz a seus próprios modos de experimentar e teorizar as “artes musicais”, que, usando suas palavras, “derivam de um jogo múltiplo de sensibilizações humanas, culturais e ambientais” (Nzewi, 2020b). Portanto, vemos o seu trabalho como um potencial modelo para o desenvolvimento de uma “musicologia africana-brasileira”; como uma lente para se investigar as artes musicais brasileiras de forma muito mais abrangente, buscando descolonizar práticas analíticas e didáticas, e a própria compreensão e percepção musicais. Com isso em mente, formulamos as perguntas que seguem. Ao estudarmos as mudanças sociais nas artes musicais africanas, tanto no continente como na Diáspora, muitas vezes percebemos rupturas e obstáculos no caminho do indivíduo que tenta manter - ou recuperar - sua “mente africana verdadeira”. No seu entendimento, o que é a mente africana verdadeira e como ela se manifesta nos modos de pensar e fazer música?*

Meki Nzewi: Para início de conversa, a África indígena concebeu, criou e praticou as artes musicais como uma divina e holística dádiva para a humanidade, destinada a coordenar a consciência compartilhada de humanidade em todos os aspectos da vida pessoal e social. Artes Musicais Africanas é⁸ concebida e

naturalmente, o membro mais criativamente ativo de um conjunto. O/A instrumentista-mãe coordena as ações musicais e extramusicais que acontecem nas apresentações de artes musicais baseadas no contexto” (NZEWI, 2009, p. 9).

⁷ Nota dos Tradutores.: a escolha do termo “africano-brasileiro” em vez de “afro-brasileiro” corresponde a uma perspectiva pan-africana do que é ser um africano em diáspora (ver por ex. CARMICHAEL, 1971; ASANTE, 2003).

⁸ N.T.: Nzewi emprega o termo Artes Musicais (Musical Arts) intencionalmente no singular, por considerar “a conceitualização, lógica e expressão original das artes musicais como uma unidade criativa e pró-ativa de componentes sonoros, coreográficos, mítica e misticamente dramáticos e materiais. [...] O componente sonoro invariavelmente estruturou expressões performativas criativas

projetada, estruturalmente e em apresentação pública, para fornecer saúde mental sublime, primeiramente, e assim possibilitar que se ganhe saúde fisiológica básica, articulando interativamente relações cordiais (interpessoais, intracomunais, e intercomunais), garantindo também ocupações de subsistência diárias sem estresse. Sua concepção e cogitação funcional gerencia particularmente o funcionamento consciente das instituições comunitárias/societárias⁹ e organizações sociais. Fundamentalmente, ordena a observância ferrenha de crenças e cânones religiosos, o policiamento de prescrições morais, e a supervisão da equidade social, etc. Artes Musicais também adverte e sanciona a proibidade na observância e cumprimento das injunções da vida comunitária, e na manutenção da integridade da ética cultural e dos códigos de conduta. Artes musicais (uma cogitação, criação e utilização holística de irmãos sonoros, coreográficos e dramáticos) é cogitada e estruturalmente configurada como uma ciência humana humanizadora [*humanning soft science*]¹⁰ potente, que gerou interativamente resultados funcionais em todos os aspectos do viver e do morrer e da vida supranormal. Música para uma mente africana verdadeira não é, portanto, concebida, configurada, nem experienciada como mero entretenimento de celebração da vida, mas, pelo contrário, como um agradavelmente rigoroso facilitador da vida na Terra e além.

KF & NG: *Seguindo a ideia da “mente africana verdadeira”, como podemos investigar a música a partir de uma perspectiva africana, propondo teorias e metodologias baseadas em formas mais amplas - se não totalmente diferentes - de se experienciar a música, a fim de superar parâmetros eurocêntricos embutidos em nossa formação musical e musicológica?*

MN: A teoria já é sempre intrínseca ao intelecto, à lógica, e ao vocabulário das artes musicais africanas indígenas. Mas a África reivindica a teoria-na-prática, que estipula que o verdadeiro conhecimento deriva da experiência real e interativa de qualquer cogitação intelectual; ao passo que teorias flutuantes sobre

de outros componentes, daí que artes musicais é um termo genérico, singular, que implica fundamentos científicos. Os argumentos aqui apresentados estão ancorados no estudo cognitivo da filosofia, da teoria e dos princípios humanos subjacentes à criatividade que marcam os paradigmas do conhecimento indígena africano” (NZEWI 2017:63). Entretanto, optamos pelo uso do termo no plural com o objetivo de facilitar a leitura.

⁹N.T.: Nzewi, assim como muitos autores de língua inglesa, utiliza com frequência o termo “*societal*” que se diferencia do termo “*social*”. Aqui traduzimos ora como “*societal*” ora como “*social*” para não perder a nuance conceitual do texto original, pela qual o “*societal*” se refere à estrutura, ao funcionamento, à teleonomia da sociedade e suas partes, enquanto “*social*” refere-se mais à interação entre indivíduos e grupos.

¹⁰ N.T.: Em um artigo recente, Nzewi oferece a seguinte distinção entre seu conceito de “ciência mole humanizadora” das artes musicais africanas e a “ciência dura” moderna ocidental (visão que inclui filosofias e modos de vida): “A ciência mole das artes musicais, ao contrário das ciências tangíveis e materiais (duras), é uma força intangível que produz resultados tangíveis em locais de performance prática. Seus efeitos e efeitos são percebidos tanto na dimensão espiritual quanto na tangível. A maioria das invenções tecnológicas modernas, bem como a promoção grosseira da mentalidade de entretenimento, incapacitam uma disposição mental sublime. O resultado é evidente na predominância do egocentrismo extremo (individualismo), vilania e materialismo obsessivo (economania) que sobrecarrega a humanidade globalmente na condução dos assuntos sociais e nas relações inter-humanas/grupais” (NZEWI, 2017, p. 63). Devido ao tom pejorativo e hierarquizante do termo “ciência mole” perante “ciência dura”, optamos por traduzir seu conceito como “ciência humana”.

qualquer assunto podem nunca chegar a um saber e fazer factuais. Assim, o verdadeiro legado africano prioriza metodologias originais e factuais de educação humana - um bebê ao nascer agarra na prática o peito da mãe para obter, na origem, o conhecimento teórico sobre o fato de a alimentação ser essencial à manutenção da vida.

A intencionalidade é básica para a criação e o intelecto do conhecimento humanizador. Fundamentalmente, na África indígena, a ênfase no intelecto e na produção musical foca na funcionalidade. Como tal, a intenção criativa (propósito) dá início e compõe configurações criativas que geram elementos e realidades de produção performativos. Portanto, analisar e apreciar determinado produto de artes musicais africanas de perspectiva africana [*Africa-sensed*]¹¹ se dá quase sempre em termos de como tal produto realiza seu objetivo performativo pretendido. Existem duas categorias de ideação e produção das artes musicais na África indígena: *música de evento*, criada especificamente para comandar o evento societal em questão, do qual muitas vezes deriva seu nome; e *evento musical*, criação sonora contemplativa não destinada a articular um evento societal específico, mesmo que possa ser apresentada como uma atração subsidiária no contexto de um evento que já tem uma *música de evento* significando, sinalizando, e organizando sua experiência pública. É claro que o *evento musical* é muitas vezes projetado para realizar intenções de ordem extraordinária, tais como bem-estar mental ou consolo espiritual.

Analisar um *evento de música* implica em determinar como as configurações estruturais e performáticas comandam e interpretam as atividades contextuais essenciais. Um observador ou analista haveria de atentar, portanto, a como artistas e público são possibilitados sonoramente, através de construções estruturais/formais específicas, a executar ações reveladoras do evento, dentro do contexto. Pode haver períodos de pausa na ordenação de sequências das artes musicais no que se refere à progressão de eventos conhecidos/esperados daquele cenário de atividades. Assim, a *música de evento* é um texto: narra sonoramente a progressão do evento e estimula reações com resultado verbal ou por demonstração. A análise ou apreciação começa então a partir de um entendimento prévio do porquê da criação de artes musicais, e se concentra em como e o que, em um dado contexto de um evento, inspira a criação e a progressão musical.

Um *evento musical*, por outro lado, é essencialmente uma entidade sonora feita para lidar com a mente (humana e às vezes animal) e relaxar o corpo. Portanto, também implica periféricamente em resultados funcionais, como quando oferece consolo mental ao ouvinte, induz o sono (através de uma circulação interna consistente de uma *gestalt* estrutural, uma ciência humana de apreensão e reclusão da mente muito mal interpretada e deturpada na literatura exógena sobre a música africana, considerada como mera repetição). O *evento musical* também pode ter funções extraordinárias quando serve de formato e canal de atenção em comunicações sociais, como na transmissão de mensagens

¹¹ N.T.: "*Africa-sensed*" - termo empregado também por Mapaya & Mugovhani (2014), sendo traduzido por "de perspectiva africana" na tradução do artigo neste mesmo volume (Mapaya & Mugovhani, 2020). "Sensed" é termo polissêmico que denota ao mesmo tempo "percebido", "sentido" e "compreendido", ao passo que "*Africa-sensed*" no artigo mencionado busca distinguir uma sensibilidade africana endógena de percepções exógenas no estudo da música africana.

críticas através de cantorias¹², etc. Nas instâncias de *música de evento* e *evento musical*, o discernimento analítico implicará identificar o significado das configurações temáticas (construtos tonais, rítmicos ou melorrítmicos¹³) da textura e idiomas musicais expressivos, que geram/evocam/infusionam/ativam as respostas desejadas ou humores mentais ou físicos ali testemunhados. Portanto, existem linguagens e temas proativos. Todos estes textos/detalhes musicológicos e contextuais são calculados e moldados dentro dos princípios africanos da teoria-na-prática. Assim, por exemplo, em África, música pode ser a dança que se ouve; e dança, a música que se vê; o que requer focar a análise coreográfica e de recepção da música de dança, por exemplo, na camada da textura do conjunto de música de dança referente ao *ritmo da dança*. Os imperativos humanos do compartilhar (o espaço sonoro e as *gestalts* temáticas) que caracterizam o vocabulário musicológico indígena africano também devem ser discernidos em vista de uma análise de perspectiva africana.

Uma mente musical africana verdadeira (em locais de educação e de pesquisa) deveria evitar a ostentosa e oscilante teoria que marca a mentalidade e os procedimentos intelectuais ocidentais, e dispor-se a perceber a profunda filosofia da teoria-na-prática focada na humanidade que marca a criatividade e a experiência dos construtos e interações das artes musicais indígenas africanas. Isto questiona seriamente o senso cultural-humano da educação contemporânea que se manteve hegemônica em filosofia, metodologia e conteúdo. (Consumir literatura publicada sobre um dado tópico de pesquisa antes de experienciar o assunto na prática de campo restringe a percepção do sujeito/objeto da pesquisa a partir das autoridades, isto é, dos detentores/especialistas/criadores/praticantes, do conhecimento, assim como limita a performance ao vivo de tal conhecimento). Teorizar antes de experienciar o conhecimento já existente prejudica a mente. A filosofia educacional africana é que a maneira mais eficaz de se adquirir conhecimento duradouro no corpo e na mente é através da experiência prática. Através de consistente engajamento prático, determinadas partes do corpo tornam-se automaticamente eloquentes na reprodução de expressões sonoro-coreográficas. Uma prática sistemática deriva de princípios teóricos racionalizados, e qualquer criação que tenha procedimento e forma replicáveis é teoria estruturada, seja ela verbalizada/escrita ou não. A educação das artes musicais na África indígena comanda procedimentos práticos que começam desde a infância, quando uma criança carregada por um performer adulto adquire sensibilização performática empática através do performer que a carrega. Quando as crianças começam a andar, elas se juntam a grupos de crianças que criam performances autônomas. As crianças nas tradições da cultura africana se envolvem em produções criativas independentes, algumas das quais se comparam às produções adultas em termos de genialidade e saber performático. As crianças africanas não imitam grosseiramente os adultos o tanto quanto são sensibilizadas por modelos adultos. Há casos de crianças-prodígio que se

¹² N.T.: Nzewi escreve *minstrelsy rendition of critical messages*, sendo esse “espetáculo de menestrel” referente a cantores ou poetas-cantores em geral.

¹³ Nzewi, como um dos grandes expoentes da teoria e prática dos tambores falantes (*talking drums*) emprega o termo melorrítmo para se referir a “um conceito e prática indígena africano” que “é uma linha de depoimento musical construída com unidades sucessivas de som em níveis de altura sonora diferentes e repetidos” (NZEWI, 2007, p. 3).

apresentam competentemente ao lado de especialistas adultos em grupos especializados de artes musicais adultas. Já outras produções de artes musicais nas culturas africanas são normalmente organizadas conforme categorias de idade e gênero. As escolas na África contemporânea precisam desenvolver estratégias que utilizem criações e performances de conhecimento independentes como base para explorações de ensino verbal.

KF & NG: *As tradições africanas-brasileiras são bastante fundamentadas no comunalismo e na ancestralidade. No seu entendimento, como o princípio do Ubuntu, entre outras filosofias de vida africanas, se expressa na forma como a música é praticada em África? Que exemplos musicológicos (por exemplo, rítmicos, vocais, princípios formais) você mencionaria como paradigmáticos?*

MN: Artes musicais é uma ciência humana de bem-estar psico-fisiológico, divinamente intuída pelo ser humano. Os seres humanos a elaboram para administrar o bem-estar da mente, do corpo e dos sistemas sociais. Quando a mente é serena, os pensamentos que determinam todas as questões da vida são saudáveis. Isso é conscientização de humanidade. O fenômeno sonoro, sendo a panaceia para a saúde da mente - portanto para a saúde do corpo e dos sistemas de vida - prioriza os princípios de humanidade em seus construtos estruturais e materiais de produção. O processamento organizado de humanidade e a experiência de vida são um elo central do comunalismo. O centro dos sistemas sociopolíticos indígenas africanos era a comunidade de famílias coesas. O credo da comunalidade africana é bem registrado pelo termo sul-africano, *ubuntu*, que traduz, instrui e praticaliza o credo de humanidade: “eu sou porque você é”; nenhuma pessoa é mais humana do que a outra, e o credo sociocultural relacional é: “individualidade única dentro de uma comunalidade entrelaçada”¹⁴. Esta filosofia de manifestar atributos de individualidade dentro de uma ordem comunitária atravessa o pensamento, a estruturação, a produção, e a avaliação das artes musicais. O modelo de criatividade do conjunto musical africano reconhece que cada membro do conjunto desempenha um papel de individualidade, que contribui de forma única para a sensibilidade de comunidade, independentemente de quantidade ou qualidade. Assim, o típico preceito da música coletiva africana é o Ciclo Temático do Conjunto - CTC (*Ensemble Thematic Cycle - ETC*), que é estruturado por humanidade.

O CTC é a articulação dos papéis da vida familiar no tocar-em-união das artes musicais em grupo para a produção de uma identidade sonora coerente. Constitui-se pelos seguintes papéis dos membros de uma família na vida comunitária (tendo em mente que a estrutura básica na formação de uma comunidade é o núcleo familiar), composta por: Mãe, Pai, Irmãos, Bebê (a única individualidade incipiente) e Papéis de Família Estendida. Estes foram transferidos para a textura-família musical para constituírem uma identidade musical reconhecível como uma peça:

¹⁴ N.T.: “unique individuality within bounded communality”.

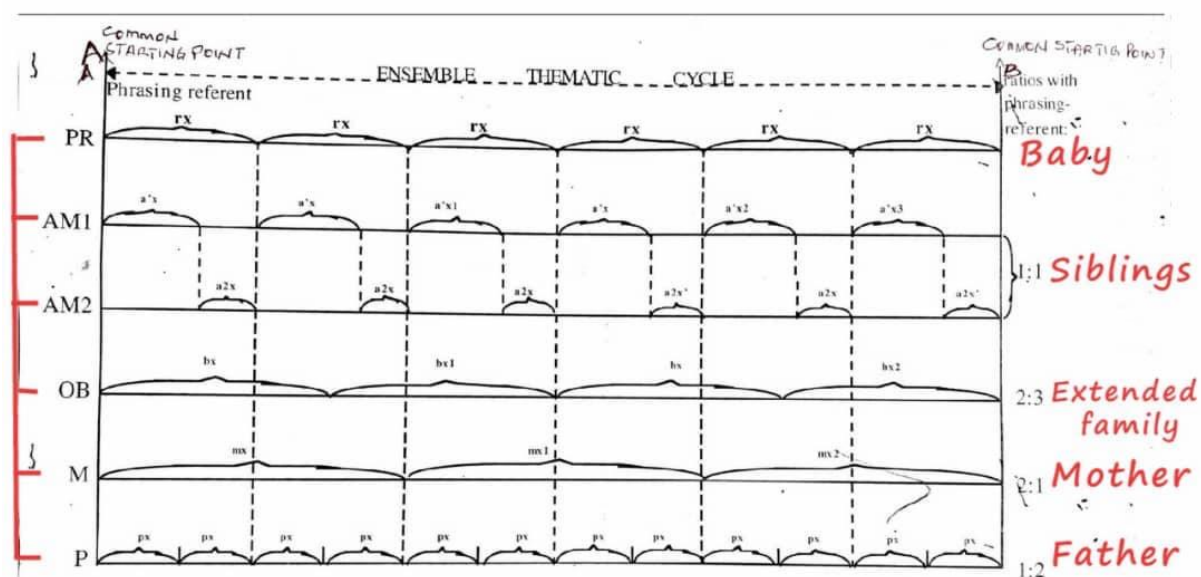


Figura 1: Ciclo Temático de Conjunto. ©Meki Nzewi 2020

Ao criar uma típica construção musical coletiva africana, portanto, os papéis dos membros do conjunto (qualidade sonora e delineamento da ação afetiva/efetiva familiar) atuam da seguinte forma:

O **Instrumento-Mãe (Mother)** (tocado por um homem ou mulher) desempenha o elaborado papel textural de coordenar a textura do conjunto; traz coerência à produção do produto musical do conjunto, organiza a forma do cenário da música, bem como gerencia sonoramente o evento de apresentação na medida em que ocorre;

O **Instrumento-Pai (Father)** tem o papel do Pulso; o reservado pilador do batimento cardíaco de som profundo, que unifica a expressão do papel da família nuclear; o som significativo do conjunto;

Os **Irmãos (Siblings)** são motivadores de ação no conjunto-família que correlacionam seus fragmentos temáticos para fornecer um componente temático primário que energiza os atores/apreciadores do evento;

O **Instrumento-Bebê (Baby)** é a camada de Referência de Fraseamento; uma voz aguda (gritando repetidamente). Seu estimulante tema é consistentemente repetido durante toda a performance, e concentra a atenção de todos os demais atores temáticos do conjunto em alinhar suas *gestalts* temáticas em conformidade com a unidade textural do conjunto;

O instrumento *obligato*, quando presente, desempenha um papel de **família estendida (Extended Family)**, contribuindo com um tema textural enriquecedor, mas dispensável.

Todos os componentes do conjunto de instrumentos atentam para um Ponto Comum de Partida - PCP (*Common Starting Point - CSP*). O agregado temático linear de todos os papéis ou camadas temáticas do conjunto, que têm como índice várias proporções em relação à duração do tema Referente de Fraseamento, provê a sonoridade relevante de qualquer peça de música coletiva indígena africana. Um Ponto Comum de Partida (PCP) para todos os instrumentos marca invariavelmente a performance da música instrumental indígena africana. Todas as demais

camadas instrumentais se relacionam em uma proporção matemática com o comprimento padrão da camada Referente de Fraseamento.

A duração dos papéis temáticos do conjunto agregados fornece, desde o PCP até sua reincidência, a microforma de uma composição, bem como o tema unificado e relevante do conjunto que identifica uma peça de música indígena africana. Isto também marca a microforma de uma peça, que se desdobra, como blocos de construção linear de uma parede, ao longo de toda a duração da performance da peça, até que se chegue à macroforma da peça com uma cadência bem definida, sinalizada pelo papel de musicista-mãe. A distância do Ponto Comum de Partida até sua reincidência provê o Ciclo Temático de Conjunto [CTC], que reaparece com conteúdos internos variáveis, até que o instrumento-mãe sinalize a cadência final para fornecer a macroforma de uma composição musical africana em dado contexto.

Após a apresentação inicial dos respectivos temas do conjunto no PCP, os instrumentos componentes do conjunto, com exceção do instrumento Referente de Fraseamento, podem expressar arbitrariamente¹⁵ suas individualidades criativas (um princípio humanizador da música africana), variando arbitrariamente as características estruturais de seus respectivos temas (variações temáticas internas) sem obscurecer o sentido essencial das *gestalts* temáticas ao longo da peça.

Os papéis temáticos de Referência de Fraseamento e de Pulso são as autoridades marcadoras dos estímulos energéticos afetivos (afeto psíquico básico) em qualquer som musical indígena africano, que migraram, ressaltando a energia emocional e motora, para o jazz e outros gêneros musicais africanos-diaspóricos, bem como mundialmente em muitos outros gêneros musicais populares. O CTC é, portanto, a paleta do afeto de uma *gestalt* de conjunto (conteúdo duracional bruto de diferenciadas *gestalts* temáticas instrumentais) pelo qual uma peça é conhecida, e que se repete essencialmente na mesma forma e tempo, mas em contínua mudança de qualidade sonora. Percebemos que cada instrumentista de cada papel do conjunto é uma individualidade única dentro da comunidade do conjunto de música instrumental.

A música vocal africana é fortemente baseada em coros. O protocolo de comunalidade africana ordena que o coro seja mais importante que o solo. Assim, a formulação da música africana não compactua com o pensamento e definição de solo-coro. Ao contrário, a África reconhece a ordem do Coro-Solo, na qual um solista apenas emerge e faz sentido musical no contexto de uma comunidade de Coro estabelecida como fundamento para tal emergência e ação Solo. Se o solo parar por qualquer razão, a performance musical permanece estável e segue em

¹⁵ N.T.: Nzewi escreve *discretionally* (à discrição do musicista), que optamos por traduzir como “arbitrariamente” para não dar a entender uma das possíveis semânticas da palavra “discretamente”, pois as variações musicais em questão não são “inteiramente livres e aleatórias”, de forma alguma (como se poderia pensar pela acepção tirana e inconsequente do adjetivo “arbitrário”), mas tampouco são “rijas e microscópicas” (como se poderia pensar pela acepção tímida e acuada do adjetivo “discreto”). Ou seja, cada instrumentista pode variar “à vontade” dentro das possibilidades prescritas pela coesão musical compactuada/cultivada/transmitida/recriada pelos musicistas. Para evitar a acepção negativa da palavra “arbitrário”, tendo em vista que a todo momento Nzewi enfatiza o caráter temático da variação (pois toda variação se dá dentro das possibilidades do tema), poderíamos traduzir como “livremente”, contando que o leitor vai atentar para tal “liberdade dentro do tema”.

frente; se, por outro lado, o coro parar de soar, o solo iria se debater, sem base, sem uma plataforma. O mesmo acontece com a expressão de vozes solo na vida comunitária. Esta filosofia performativa de humanidade ancora-se na filosofia da vida cultural africana, na qual o indivíduo nunca é mais importante do que a comunidade/grupo.

A construção melódica na música africana é deliberadamente concisa, geralmente dentro de uma oitava. A filosofia de inclusão-de-todos que marca a imaginação criativa requer que a extensão de uma construção melódica esteja dentro da capacidade vocal que permita a participação de qualquer cidadão. Por outro lado, há casos em que indivíduos capazes atingem uma tessitura vocal de três oitavas, quando especialmente necessário no *liting* - vocalise melismático africano -, por exemplo. Outra razão para construções melódicas de curta extensão é assegurar uma articulação clara das palavras de um texto melódico. A linguagem melódica não vocal em instrumentos melódicos como a flauta talhada não tem restrições de extensão melódica.

A harmonia na África indígena é racionalizada em eixo horizontal. Um enunciado melódico é harmonizado por outras unidades holísticas complementares, e não nota por nota. Qualquer resultado harmônico vertical subjacente, embora incidental, é culturalmente normativo. A resolução harmônica horizontal em bloco é enfatizada para fornecer concordância cultural unilinear. A relação harmônica ao longo do eixo linear fornece equivalências independentes concordantes de dado tema em andamento. O princípio harmônico indígena africano é, portanto, linear (não um cálculo vertical) e uma voz harmonizadora (humana ou instrumental) é uma declaração sonora independente, uma camada melódica autônoma complementando determinada melodia, mas com a consciência da sensibilidade cultural normativa de concordância vertical que normalmente é enculturada. Para um determinado tema ou melodia pode haver mais de uma voz harmônica complementar cantando junto; e cada voz complementar, vocal ou instrumental, é uma versão independente única de um modelo que deve estar em consonância com a norma cultural de concordância vertical e harmônica. O princípio da concordância cultural marca a gramática sonora de qualquer grupo cultural africano.

A África tem duas categorias de dança: nas danças de Mistura Livre [*Free Medley*] cada dançarino interpreta de forma única os afetos coreográficos dos estímulos musicais do CTC; nas danças de Formação Estilizada [*Stylized Formation*] todos os dançarinos participantes são ensaiados para corresponder ao texto coreográfico (muitas vezes enunciado sonoramente pelo instrumento de ritmo-de-dança do conjunto musical). Cada dançarino pode então expressar individualidade de nuances gestuais únicas dentro dos enunciados coreográficos uniformes.

A África não se satisfaz com um mero jogo de máscaras; este é antes manifestação de espíritos em uma criação de teatro total, que encena manifestações realistas ou fantásticas de imagens sobrenaturais que, por sua vez, dramatizam lições práticas e instrutivas. Manifestação de Espíritos é então o típico drama africano funcional no qual atores supranormais são dotados de expressões físicas surpreendentes enquanto visitantes extraordinários de reinos espirituais sobrenaturais, que se manifestam para interagir com uma comunidade

cultural humana. Eles exibem protocolos comportamentais impressionantes, estruturados para absorver a música tocada pelos humanos. Uma performance deve ser conotativa da ideologia religiosa e dos sistemas de crença de uma cultura, e deve transmitir mensagens críticas que impulsionam ou advertem as normas de bem-estar da mente dentro da sociedade proprietária. Uma criação de manifestação espiritual pode ser uma dramatização teatral total sobre um tema histórico, pode encenar proezas mágicas, ou ser uma exibição cômica que provoque risadas catárticas.

Celebrar musicalmente eventos de vida e morte na vida comunal tem formatos flexíveis para acomodar incidentes contingentes. Não segue uma forma fixa. Porém, existem formatos padrão de eventos-contextos em que cada apresentação oferece uma experiência diferente do conhecido, mesmo que variando o formato intencionalmente de acordo com o contexto, porque os encontros da vida não devem ser episódios fixos. As variações do mesmo [*variations of sameness*]¹⁶ marcam as ações da vida.

KF & NG: *Com isto em mente, vemos uma grande aplicabilidade do seu conceito de Composição-Performance na música brasileira. Em grande medida, as tradições africanas-brasileiras não se baseiam em composições fixadas em uma forma, mas em conhecimentos coletivos compartilhados intergeracionalmente e reinventados em contextos específicos de performance – muitas vezes até mesmo através da intervenção de espíritos e ancestrais em sonhos e estados de transe. Você poderia explicar o conceito de Composição Performance e como ele se relaciona com a improvisação? Inclui a possibilidade de intervenção espiritual nos processos de composição?*

MN: A Composição-em-Performance [*Performance Composition*] é a norma de performance das artes musicais contextuais africanas. Ela deriva da filosofia de estimular a individualidade criativa, a qual reconhece que todo ser humano genuíno é uma pessoa-momento [*moment-person*] divinamente capacitada (habilidade de demonstrar autopresença espontânea e perspicácia alerta derivada de um espírito sublime [*sublime mindedness*]) em situações da vida. Tanto como uma *música de evento* é criada para articular o cenário de um contexto societal-cultural específico, o cenário de atividades que acontecem para cumprir as exigências do evento dá subsídio a contingências. Os seres humanos não são entidades mental ou emocionalmente rígidas. Portanto, pode haver características e procedimentos prescritos, mas seu cumprimento a cada execução pode acarretar variações e ocorrências contingentes e instantâneas. É esperado que o som musical cogitado para transmitir sonoramente articulações de eventos em andamento capture sonoramente acontecimentos inesperados resultantes do contexto. Como tal, o músico-mãe deve ser um personagem-momento [*moment-persona*], espiritualmente transformada e criativamente alerta, capaz de recompor espontaneamente um cenário artístico musical conhecido de maneira a corresponder às circunstâncias de cada ocasião do evento. A composição e

¹⁶ N.T.: Sobre questões das diferenças dentro do “mesmo” em tradições musicais africanas-brasileiras ver Graeff (2019), no caso do Candomblé, e Csermak (2020) no caso do samba de roda.

recomposição musical do evento deve captar e transmitir sonoramente as contingências relevantes de uma performance a cada ouvinte presente ou dentro de uma distância audível. Esta é a presença criativa apurada que marca um músico especialista africano bem-sucedido. Observando que nenhuma música africana, incluindo tipos de consolo pessoal, é uma composição acabada e fixa, como a música de concerto escrita, espera-se que cada reapresentação de uma composição conhecida assimile sonoramente contingências do evento, e não apenas celebre a exuberância criativa que marca a improvisação. A Composição em Performance distingue assim a capacidade criativa instantânea na filosofia performativa da música africana. As construções da música indígena africana evocam normalmente uma atmosfera de espiritualidade elevada, que transforma supra-normalmente o humor tanto dos intérpretes quanto do público atento. A criatividade do momento da performance nem sempre é um exercício mental conscientemente calculado. A composição em performance também pode aparecer no *evento musical* quando a elaboração criativa da estrutura significativa de uma peça conhecida capta o ambiente espiritual peculiar ou estado de espírito, inspirador da criatividade em cada circunstância da performance, dada a presença de performers competentes e perspicazes. A Composição em Performance é então a reinterpretação situacionalmente inspirada das significativas estruturas formais/harmônicas/temáticas de uma peça. É guiada normalmente pelas contingências extramusicais de cada ocasião de performance, bem como pela integridade criativa de um performer atento aos contextos. Uma Composição-em-Performance é, portanto, supra-normalmente inspirada e deve articular conscientemente uma intenção não musical, que pode se tratar apenas de emoções humanas palpáveis mesmo em apresentações modernas de concerto de perspectiva africana. Quando a criatividade espontânea ou momentânea permanece como um exagero cerebral extravagante de possibilidades sonoras de um tema e/ou formato musical conhecido, o exercício se torna aquilo que se considera como mera improvisação.

KF-NG: *Os conjuntos percussivos e a diversidade rítmica desempenham um papel importante em numerosas tradições musicais espalhadas por todo o território brasileiro. No entanto, as poucas teorias sobre os princípios africanos de organização rítmica recentemente traduzidas e disseminadas no país foram em sua maioria desenvolvidas por pesquisadores europeus e norte-americanos. Você poderia explicar algumas de suas principais abordagens teóricas sobre os princípios rítmicos subjacentes ao “Conjunto Clássico Africano” (NZEWI e NZEWI, 2009)? Que elementos são essenciais para sua compreensão, mas foram ignorados em conceptualizações exógenas?*

MN: A ideia da percussão como exuberância puramente rítmica não é de forma alguma africana. A percussão desvia a mente dos propósitos orientados de alguns instrumentos e expressões musicais africanos. O classicismo africano comanda a descontextualização e o avanço de intelecções e manifestações criativas africanas exemplares, normalmente baseadas no contexto, a recriações singulares de performance e apreciação musicais humanizadoras internacionais. Tal avanço não deve comprometer a singular integridade performativa

humanizadora da música africana. Os tambores de membrana africanos não são concebidos e construídos para tocar percussão, isto é, uma rítmica musical exuberante sobre um só nível tonal. Os materiais e construções musicais melorrítmicas dos tambores de membrana-mãe, bem como outros níveis tonais tocados por outros instrumentos, foram concebidos e configurados principalmente para realizar especiais missões humanizadoras musicais. Como tal, os materiais e o acabamento técnico dos instrumentos de dois ou mais tons devem infundir sutilmente a saúde da mente e do corpo. As manipulações sonoras tamborísticas [*drummistic*] em situações de conjunto comandam a consciência humana compartilhada. Existem idiomas melorrítmicos que efetivam o funcionamento saudável de órgãos e partes específicas do corpo (como a dança da maternidade e estruturas de ritmo de choque). Devido à primazia do significado e da emoção no musicar sobre princípios de humanidade [*humanity principled musicking*], o movimento da música no tempo em África é quase sempre mais do que meras movimentações de extravagância puramente rítmica e melódica. O conceito estatístico ocidental de expressões puramente rítmicas no movimento musical é conhecido como *percussão*, enquanto a África racionalizou uma sensibilidade composta acerca dos potenciais e inflexões sonoros de instrumentos não melódicos, começando com o corpo humano como recurso instrumental no fazer musical.

Uma linguagem rítmica no imaginário musical indígena africano transmite amplitude temporal, profundidade tonal, qualidade emocional e quantificação matemática. É, portanto, percebido pelos sentidos em dimensões visuais, sonoras, psíquicas e psicodélicas; ou seja, ritmo intencional é um todo sonoro indivisível¹⁷ que constitui três integrais estruturais com um afeto. E o tambor africano é o instrumento primário para articular a poesia rítmica porque a idéia de ritmo intencional é “uma parte integrante de uma percepção poética do movimento, não um simples cálculo estatístico” (NZEWI, 1997, p. 33). O tambor africano (de membrana, madeira ou argila), é concebido, construído e previsto para emitir mais de um nível de sonoridade rítmica funcional sutil¹⁸ (rítmica modulada pelo tom), por isso o termo que usamos para o som do tambor é *melorritmo* (tons/alturas sonoras ocultas). Isto torna o tambor africano, que é tecnologicamente projetado para emitir normalmente níveis de tom (com essência de altura oculta), adequado enquanto substituto da voz humana, por isso, tambor falante [*talking drum*]: o tambor típico (de madeira ou membrana) sinaliza assim como transmite a linguagem falada e comunicações líricas (canto de tambor). Além disso, ele também provoca imagens coreográficas induzidas sonoramente, tais como o idioma do “ritmo de choque”, em dois níveis de tom, o que induz impactos corporais funcionais que sacodem a saúde do coração. Os tambores

¹⁷N.T.: Nzewi usa os termos matemáticos integer (número inteiro, não fracionável) e, em seguida, integrals (integrais, funções atribuídas a números de maneira a definir volume, área, deslocamento e outros conceitos de cálculo).

¹⁸N.T.: Nzewi escreve “to emit more than one level of functional mellow rhythmic sonicism (pitch-modulated rhythmicity)”, aludindo sonoramente a “*melorhythmic*”, porém enfatizando o sentido de *mellow* - sutil, suave, doce, macio. Portanto, pode-se inferir que seu conceito de melorrítmica vale-se em parte do radical da palavra “melodia”, mas vale-se também do radical da palavra *mellow*, tratando-se na verdade de duas palavras, semanticamente correlatas, em certa medida em contextos mais recentes (melódico, meloso, mel, doce, suave), apesar de possivelmente não estarem etimologicamente relacionadas.

falantes se caracterizam invariavelmente como instrumentos-mãe em texturas de conjunto.

Uma filosofia primordial da vida africana, que informa a experiência das artes musicais africanas, é o espírito de compartilhamento. As estruturas musicais correspondem frequentemente a este espírito de tal forma que podem incitar os intérpretes ou a intérprete e público a se envolverem em diálogos sonoros ou sonoros/falantes espontâneos. O compartilhamento no musicar estimula a conscientização acerca do outro nas interações humanas ordinárias e nas ações comunitárias. Na música do Conjunto Clássico Africano, os participantes frequentemente interagem entre si na troca de individualidades de temas (colaborações temáticas conscientes do outro)¹⁹. As relações na estruturação temática muitas vezes obrigam a interações em resposta que caracterizam uma peça musical ou geram reações exuberantes do público a um tipo de música.

***KF & NG:** No Brasil, como em outros países da América, diversos instrumentos musicais de colonizadores europeus foram adotados e adaptados por descendentes de africanos, algumas vezes substituindo instrumentos africanos. Como consequência, a prática acadêmica tende a atribuir instrumentos e suas práticas a um legado europeu, descartando a africanidade de suas origens e técnicas de execução. Como a Musicologia Africana pode contribuir para uma compreensão mais profunda e holística dos instrumentos musicais na Diáspora, de modo a levar a abordagem musicológica para além de seus aspectos organológicos e sua “essência puramente sonora”?*

MN: Na história, os africanos foram sequestrados de seus países de origem e realocados à força em ambientes humanos e cósmicos estranhos, onde foram submetidos a irredimíveis trabalhos forçados e outros sofrimentos brutalmente desumanizadoras. Choques mentais e traumas psíquicos contínuos e em massa foram inevitáveis. Sendo verdadeiros africanos, evocaram desesperadamente suas fiáveis panaceias de saúde mental indígenas para combater as tensões mentais-emocionais. A prática de suas artes culturais musicais, com adaptações situacionais inovadoras, permitiu-lhes permanecer vivos e lidar com as condições horrendas. É claro que eles já eram adultos com sua própria cultura antes de seu deslocamento forçado. Eles tiveram que fabricar acompanhamentos instrumentais a partir do que fosse viável. Suas robustas condições de saúde apesar do árduo e desumano sofrimento sem dúvida confundiam e atordoavam seus algozes. A força penetrante das artes musicais africanas inevitavelmente fascinou os anfitriões que começaram a adaptar e imitar as características estruturais envolventes daquela enigmática, mas cativante, música-para-a-vida. No decorrer da adoção/adaptação de sensibilidades africanas fundamentalmente motivadoras, surgiu o jazz na América do Norte, enquanto na América Latina

¹⁹ “Um performer de um conjunto indígena africano toca um tema reconhecível em um instrumento ou voz. Referimo-nos a um tema tão distinto como uma camada que cumpre um papel estrutural na constituição de uma textura de conjunto. Os performers, então, interagem com seus respectivos temas num espírito jocoso para produzir um produto de arte musical. O espírito jocoso que marca um conjunto exige o reconhecimento dos colegas participantes como humanos sensíveis, bem como a valorização da contribuição individual de todos, independentemente de tamanho ou papel” (NZEWI e NZEWI, 2009, p. 5).

surgiu a salsa, o tango, etc. Os gêneros resultantes destas criações interculturais inovadoras se cristalizaram com instrumentações substituídas e modeladas de acordo com o ambiente, bem como com modificações teóricas e coreográficas. As criações exóticas se liberaram de seu contexto original, porém encontraram recepções de dança e a espiritualidade desafiadoras, induzidas pelos estimuladores de transporte da mente estruturais retidos nos novos contextos - o Referente de Fraseamento e os Idiomas de Pulsação, que subsistiram como marcadores do legado criativo africano.

Adaptações modernistas contemporâneas de instrumentos musicais e expressões idiomáticas africanas dentro e fora do continente muitas vezes alienam a base de sua ciência humana. A tradição africana pesquisou potências extramusicais de materiais do meio ambiente, preferíveis para a construção de instrumentos musicais indígenas africanos. A racionalização da saúde considera a opção por materiais da natureza e por pele de animais. Tais especificações da ciência humana (da humanidade) para os materiais preferíveis para a construção de instrumentos musicais indígenas africanos (tratamento de materiais, tecnologia e formas) e para técnicas de performance e configurações estruturais, asseguram a atenção cognitiva na pesquisa de perspectiva africana acerca de seu *continuum* contemporâneo no ambiente global moderno. Por exemplo, o ferro fundido, preferido para a construção de sinos indígenas, corrige a deficiência de ferro e impulsiona o ferro do corpo humano, enquanto os instrumentos modernos construídos com produtos minerais aleatórios como alumínio, cobre, pele sintética, etc., prejudicam a saúde corporal. É instrutivo notar que, na África indígena, a loucura congênita²⁰ era amenizada e controlada através da ciência da música de sinos de ferro fundido. Os benefícios à saúde, particularmente ao bem-estar mental, das racionalizações das artes musicais indígenas africanas, desde a tecnologia de instrumentos até os construtos musicológicos funcionais, poderiam ser avançados modernidade adentro. Um exemplo urgente seria enfrentar os rígidos estados de espírito que infligem os humanos modernos privilegiados de atuação sofisticadora [*sophistication-acting modern-privileged humans*], cujas consciências deletérias fecundam e desencadeiam a escalada de políticas anti-humanas, as invenções prejudiciais e os produtos tecnológicos que estão destruindo a humanidade globalmente. É o desequilíbrio do bem-estar da mente que permite disposições desumanas e brutais, invenções da *economia* e ações deletérias.

A filosofia da música indígena africana e a lógica da ciência humana priorizaram a saúde pública em massa. Por exemplo, as artes musicais foram a principal força atitudinizadora [*attitudinizing force*] na gestão, efetivação e reparação das relações diplomáticas na África indígena. A música continuou a servir a manobras diplomáticas modernas, embora periféricamente, em gestos diplomáticos contemporâneos no mundo inteiro. O desafio para os especialistas em música modernos orientados à humanidade, com a colaboração de autoridades governamentais, é identificar a capacidade de protótipos das artes

²⁰ O uso dos termos [*congenital madness*] pode ser considerado problemático, já que "loucura" é um termo generalizado e de cunho negativo, empregado comumente para denotar uma ampla gama de distúrbios que podem ser de ordem psiquiátrica, neurológica ou simplesmente emocional e social.

musicais africanas como agências diplomáticas astutas e avançá-las para dentro do meio global moderno.

Nos locais de ensino, os princípios e idiomatismos da teoria-na-prática, que imbuem a consciência do outro-humanidade²¹ e a predisposição à humanidade compartilhada em relação aos manejos da vida, precisam ser mobilizados globalmente desde o início da idade escolar.

Reuniões lúdico-pedagógicas²² de artes musicais adultas podem ser desenvolvidas como estratégias para eliminar o estresse de tomadores de decisão e de burocratas, magnatas de negócios e líderes da indústria, bem como dos trabalhadores de mente rígida em geral. Um típico tambor africano foi pesquisado e tecnologicamente projetado para ressoar íons de cura da mente e dos tecidos, que penetram nos poros do corpo quando o instrumento é tocado. A escolha de materiais específicos de plantas e animais para a construção dos tambores africanos típicos não foi aleatória - estes foram bem pesquisados e testados quanto aos seus potenciais para a saúde. Junto às estruturas de afinação mental e estimulante de atitudes benévolas das estruturas musicais humanizadoras africanas, os participantes de interações lúdico-pedagógicas com tambores, independentemente de raça, sexo e idade, experimentam invariavelmente a progressiva purgação de almas estressadas e mentes rijas. Como já mencionado, o som do tambor africano tem uma essência de alturas neutras, camuflada por sua ressonância intencionalmente crua e robusta emitida pelo interior áspero do corpo de madeira. O fato é que um tambor africano típico pode ser afinado, soando em sintonia e em harmonia com instrumentos e conjuntos musicais não africanos, independentemente da afinação ou da tonalidade da performance. Isto possibilitou que um conjunto de tambores africanos tocasse uma peça sinfônica com a Orquestra Inglesa de Câmara, em Pretória, África do Sul, no Primeiro Festival Internacional de Música Clássica da África do Sul, em 2002²³. Nossas iniciativas de avanço têm pesquisado o avanço clássico da técnica de tambor africana. Isto possibilitou que o tambor de membrana única tocasse composições clássicas modernas escritas para tambor solo como um instrumento solo clássico; ou tambores tocando com vozes humanas e instrumentos ocidentais em criações de concerto clássico. Os vários tipos de composições que foram publicadas incluem solos de tambor, duos para tambor de membrana e voz ou instrumentos ocidentais, assim como peças para conjuntos clássicos modernos (ver Nzewi & Nzewi, 2009).

KF & NG: Como consequência do colonialismo e imperialismo culturais, percebemos uma crescente homogeneização dos sistemas tonais, da estética de timbres e dos conceitos de afinação em todo o mundo. As artes musicais indígenas africanas, no

²¹ N.T.: Nzewi escreve originalmente “which imbue other-humanity conscience and fellow-humanity disposition in life-dealings”; um postulado de difícil tradução, mas de fácil compreensão.

²² N.T.: Nzewi escreveu *adult musical arts play-shopping gatherings*, referindo-se a algo similar a oficina, masterclass, dinâmica, vivência, também comumente chamado de “workshop” - atividades musicais aos quais ele se refere como “*playshop*” porque pensa em algo mais próximo de “tocar, brincar” [*play*] do que de “trabalhar” [*work*], relacionado a conexão/coesão entre os participantes através da música a partir das expressões de individualidade.

²³ N.T.: nesta frase e nas próximas quatro, a palavra “clássico” refere-se a “ocidental/ocidentalizado”, como no uso frequente do termo “erudito”, referindo-se à música europeia/europeizada.

entanto, parecem fomentar mais a diversidade e liberdade sonoras. Como você percebe este processo de homogeneização em África? E como epistemologias africanas podem expandir a percepção dos pesquisadores da música para além da estética eurocêntrica de pureza melódica, harmônica e tímbrica?

MN: Para começar, como dito acima, o tambor comum da tecnologia indígena toca em sintonia e harmonia com qualquer instrumento ou combinação de instrumentos ocidentais em conjunto. Embora um tambor de membrana tenha uma frequência fundamental, sua construção emite harmônicos naturais que camuflam a essência da frequência e lhe dão um tom neutro. Assim, ele soa em consonância com a tonalidade ou com a altura de qualquer outro instrumento, incluindo a voz humana. A doutrinação metodológica exercida internacionalmente pela mentalidade musical ocidental hegemônica e pela ideologia do classicismo ocidental tem prejudicado a percepção da conotação clássica especial da inteligência e criações musicais indígenas. Mas, é claro, atitudes moldam e prejudicam a percepção (auditiva, visual e gustativa).

Há uma forte consciência perante misturas estéticas na música indígena africana. Ao contrário de noções eurocêntricas de estética, a classificação estética primária africana tem determinações funcionais. Por exemplo, harmônicos naturais intencionais já foram discutidos como produzindo emissões sonoras que administram a saúde. Os íons penetram no corpo humano através dos poros para infundir o bem-estar mental e corporal, uma vez que os materiais para a construção dos tambores são recursos naturais (pele e madeira) pesquisados em termos de saúde. Materiais sintéticos, puramente metálicos e de tecnologia de precisão, utilizados pela indústria moderna para a construção de réplicas de instrumentos musicais africanos, ficam aquém deste gênio mantenedor da saúde. Entender a estética sonora e linguística na África indígena exige profundas racionalizações. Os harmônicos naturais, bem como expressões linguísticas, tais como negativas superlativas (frequentemente usadas para discutir afecção estética), geram resultados positivos ou são expressões linguísticas instrutivas. Na música de tambor, as alturas escondidas que marcam a ciência dos harmônicos naturais possibilitam, como já destacado, que o tambor de membrana toque em sintonia com outros instrumentos, independentemente de tonalidades e modulações. Na comunicação verbal, negativas superlativas, tais como “a beleza sonora tapou o ouvido”, significam uma estética musical “prazerosa” e de primeira qualidade.

Na África indígena, as práticas das artes musicais evocam uma forte consciência estética. Diferente da noção hegemônica de estética contemplativa, a África preza mais a estética funcional - o quão efetivamente uma performance de artes musicais realiza os propósitos sociais e de humanidade que justificam sua criação e exposição, e confere agradabilidade psíquica e fisiológica. A robusta linguagem estética pode ser metafórica na avaliação dos méritos qualitativos de uma experiência artística musical. Para *música de evento*, a expressão verbal de avaliação acima citada implica insinua que “a extraordinária eficácia gerada na realização do almejado propósito de humanidade é ensurdecadora (exemplar)”. A verbalização estética incita ao pensamento duplo, e previne o desenvolvimento de orientações de vida grotescas.

KF & NG: *Assim como línguas africanas foram completamente perdidas, gravemente enfraquecidas ou parcialmente absorvidas pelas línguas coloniais em seus países diaspóricos, pesquisadores da música africana-brasileira muitas vezes consideram que a indissociabilidade entre a língua e a música, típica das artes musicais africanas, foi perdida ou reduzida na diáspora. Como você explicaria e exemplificaria tal indissociabilidade dentro da música vocal e instrumental de África, a fim de orientar os pesquisadores da diáspora a compreender a extensão e a natureza das perdas e transformações do patrimônio musical africano?*

MN: Na África, o sentido musical [*sense*] é um precursor do significado musical [*meaning*]. Assim, toda a criação sonora vivenciada publicamente articula a vida em dimensões concretas pela humanização, ou seja, em termos humanizadores (de intensificação da disposição humana sublime), sociopolíticos, religiosos, econômicos ou das relações comunitárias. As artes musicais africanas foram, portanto, estimadas como uma linguagem cultural divinamente ordenada e supranormal; uma metalinguagem para humanos em interrelação supraordinária, e para articular práticas sociais para além da repreensão. Na África indígena, qualquer coisa feita musicalmente, era assim avaliada como uma comunicação devota que não deveria ser questionada ou contrariada; músicos especializados em vocalização estavam sob o juramento divino de nunca proferir falsidade em pronunciamentos musicais, ou eles incorreriam em aflições psicossomáticas por contar mentiras na música. Assim, a música era a principal força disciplinar super-humana. A especialidade das artes musicais muitas vezes desencadeia a concepção mental devastadora de ridicularização pública como uma devastadora força dissuasora que pune contravenções – o fenômeno performativo geralmente engendra e relaciona os laços intercomunitários e interculturais. Que o ser humano comum é falível e abriga uma disposição ao compromisso foi reconhecido nas culturas indígenas; e, para tanto, medidas corretivas foram instituídas na sanção intransigente das artes musicais. A músicos especialistas indígenas foi concedida imunidade de avaliação nas culturas indígenas, pois eles representam a voz da verdade e a voz do povo quando em missões musicais públicas. Por outro lado, a prática musical moderna opera falsidades absolutamente audazes e descaradas, podendo ser partidária ou direcionada a vãs aspirações comercialistas para engrandecimento pessoal, ou como quando é buscada como ávido empreendimento mercadológico.

Os instrumentos de substituição de voz eram considerados como vozes supra-humanas neutras. Assim, convocações públicas feitas através da voz de música instrumental não eram contestadas nem ignoradas no ambiente cultural. Além disso, o processo de canto/poesia público e franco transporta um intérprete espontâneo a um semblante espiritual elevado para além da consciência mundana normal, de tal forma que satisfazer interesses próprios ou falsidades em canções ou declamações não era fácil, já que a consciência pesada poderia atrapalhar o fluxo poético-melódico, e a mensagem seria distorcida e desacreditada.

KF & NG: *Em relação a todos os aspectos mencionados de ética, estética, mentalidade, ciências, poderes e forças humanizadoras da música africana*

indígena, você percebe rupturas ou enfraquecimentos de tal africanidade em África hoje, por exemplo, em contextos de produção musical mais urbanizados, globalizados ou comerciais?

MN: Rupturas e devastações da mente africana verdadeira e da força das artes musicais na imaginação de vida dos africanos contemporâneos, bem como dos sistemas sociais africanos modernistas, já ocorreram e continuam a causar caos nos governos e colapsos nas relações sociais. A música contemporânea em África hoje tornou-se uma farsa, desprovida de prestigiosas virtudes e integridade africanas, totalmente mercantilizada e parcamente humanizadora. As forças desmentalizadoras [desumanizadoras] da colonização, a religião moderna e os paradigmas educacionais do Norte, efetivamente devastaram e contrariaram a mentalidade cultural devota, a espiritualidade devota e a orientação de vida sublime. Os atuais sistemas sociais africanos modernos importados dificilmente inspiram ou aspiram à regeneração dos protótipos de conhecimento africano humanizador. A África moderna está inundada de lideranças políticas culturalmente amorfas, conjugadas a orientações de vida, práticas de sistemas, e blitz tecnológico modernistas. O africano médio esclarecido exhibe hoje pouco apreço pela herança de conhecimento indígena verdadeira. Como testemunhado na África contemporânea desde o início da educação em casa até experiências de socialização adulta, imaginações de vida exógenas, bem como práticas socioeconômicas exógenas, os estilos de vida modernistas têm distorcido ou apagado a integridade mental cultural. A sensibilização de humanidade e a sensibilidade de humanidade compartilhada, anteriormente inspirada e regulada por artes musicais funcionais, tornaram-se subvertidas ou falsificadas. A prevalecente educação modernista da moda e as imaginações de vida importadas que afligem os africanos, desde lideranças políticas e da elite social até cidadãos desfavorecidos, resistem e intimidam quaisquer esforços de restaurar a integridade cultural e os instintos, percepções e sensibilidades de humanidade. A pior aflição acometendo o africano médio contemporâneo é a mentalidade-fantochesca: uma imaginação emprestada da vida. Entretanto, pesquisas de base provaram que a restauração da mentalidade cultural africana/brasileira ainda pode ser alcançada, se forem iniciadas atividades rigorosas de perspectiva africana para a re-aculturação das artes musicais africanas nas escolas e em locais estratégicos das comunidades. A agência das artes musicais indígenas certamente começará sutilmente a nutrir a verdadeira africanidade que restabeleceria a integridade e sensibilidade humana-cultural africana original, e a partir daí lançar o compromisso de levar adiante iniciativas de desenvolvimento inspiradas na própria cultura, no lugar da devastadora mentalidade emprestada que cerceia os africanos contemporâneos em todas as facetas e níveis da vida moderna.

Desde o desastre da colonização, a integridade das artes musicais africanas se tornou depreciada, ignorada, subjugada e intimidada pelas forças da modernidade (orientada pelo mercado e pela tecnologia), e repudiada por religiões exógenas glorificadas. Mas as virtudes e os valores sociais e de humanidade, particularmente as capacidades de reforma mental, foram apenas subjugadas, talvez golpeadas; mas ainda não derrotadas e enterradas. Considerando a resiliência de alguns poucos estudiosos fervorosos e

competentes, juntamente a praticantes culturais resilientes e educadores modernos comprometidos, um renascimento de uma perspectiva africana de ser, de viver, e de progredir na modernidade, está no horizonte.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. **Representing African music: Postcolonial notes, queries, positions**. Routledge, 2003.

----- "Representing African Music". In: **Critical Inquiry**, v. 18, n. 2, p. 245-266, 1992.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricity, the theory of social change**. African American Images, 2003.

CARMICHAEL, Stokely. **Stokely Speaks: From Black Power to Pan-Africanism**. 2007 ed., Chicago, Chicago Review Press, 1971.

CSERMAK, Caio. Reinventar a roda: a circulação do samba entre sujeitos, eventos e repertórios em Cachoeira, BA. Ph.D. **Thesis**. Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo. 2020.

GRAEFF, Nina. A web of orixás: Technology and the transmission of Candomblé songs in Bahia and Berlin. **EntreRios**, v. 2, n. 2, p. 71-91, 2019.

----- Notas negras, pautas brancas: abertura do dossiê Matizes Africanos na Música Brasileira. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p.1-28, 2020.

MAPAYA, Madimabe G. Dipsticking the Study of Indigenous African Music from the John Blacking Era into the 21st Century In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 113-128.

MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology. In: MAPAYA, Madimabe G.; MUGOVHANI, Ndwamato G. (Org.). **John Blacking and Contemporary African Musicology: reflections, reviews, analyses and prospects**. Cidade do Cabo: Centre for Advanced Studies of African Societies, 2018. 25-42.

----- Musicologia Comum Africana: Uma Epistemologia Musical de Perspectiva Africana. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, p. 81-100, 2020.

NKETIA, JH Kwabena. The problem of meaning in African music. **Ethnomusicology**, Vol. 6, No. 1 (Jan., 1962), p. 1-7, 1962.

----- **The music of Africa**. New York: WW Norton, 1974.

NZEWI, Meki; NZEWI, Odyke. **African classical ensemble music**. Cape Town: African Minds, 2009.

NZEWI, Meki. Melo-rhythmic essence and hot rhythm in Nigerian folk music. **The Black Perspective in Music**, 1974, pp. 23-28.

----- **Musical practice and creativity: An African traditional perspective**. IWALE-WA-Haus, University of Bayreuth, 1991.

----- **African music: theoretical content and creative continuum: the culture-exponent's definitions**. Inst. für Didaktik Populärer Musik, 1997.

----- . Strategies for music education in Africa: Towards a meaningful progression from tradition to modern. **International Journal of Music Education**, vol. 33, n. 1, 1999, p. 72-87.

----- . African musicianship in the global thrust: Redemption for disorienting human pulse. In: LEONG, S. (Org.). **Musicianship in the 21st century: Issues, trends & possibilities**, 2003. p. 219-233.

----- . African musical arts creativity and performance: the science of the sound. **Nigerian Music Review**, n. 6, 2005, p. 1-7.

----- . African music creativity and performance: The science of the sound. **Voices: A world forum for Music Therapy**, vol. 6, n. 1, 2006.

----- . **A contemporary study of musical arts informed by african indigenous knowledge systems: illuminations, reflections and explorations**. Vol. 2. Pretoria: CIIDMA Company, 2007.

----- . Educação Musical sob a perspectiva da diversidade cultural e globalização: posição da CIIMDA. **Revista da ABEM**, vol. 20, n. 28, 2012, p. 81-93.

----- . “Reinstating the soft science of the indigenous musical arts for humanity-sensed contemporary education and practice” **Revista da FAEEBA, Educação e Contemporaneidade**, v. 26, n. 48, 2017, p. 61-78.

----- . Towards a “true African-Brazilian Musicology”: interview with Meki Nzewi. Interview by Kamai Freire and Nina Graeff. **Revista Claves**, vol. 9, n. 14, 2020a, p. 101-118).

----- . Decolonized mental lenses recognize the unique functional theorization of African musical arts. **Manuscrito**, 2020b.