

O tonalismo como força colonizadora na África¹

Kofi Agawu | City University of New York | Estados Unidos

José H. Padovani (tradução) | Universidade Federal de Minas Gerais | Brasil

Resumo do tradutor: No ensaio, Kofi Agawu aborda a relação entre o tonalismo – entendido como “sistema hierarquicamente organizado de relações entre alturas” – e a música africana. A partir de diferentes exemplos e em diálogo com contribuições dos estudos decoloniais e da etnomusicologia, Agawu desenvolve uma interpretação crítica que busca compreender como aspectos da imaginação musical africana responderam à violência colonial imposta a partir de uma linguagem harmônica estrangeira. Após três momentos, em que busca respectivamente expor (1) aspectos do tonalismo na música africana da atualidade, (2) aspectos do pensamento tonal africano pré-colonial e (3) elaborações composicionais de criadores africanos, o autor conclui o texto tecendo considerações sobre o tonalismo como força colonizadora, defendendo uma revisão de prioridades no estudo das músicas do continente e alancendo os processos de resistência originários da África.

Palavras-chave: Tonalismo. Harmonia tonal. Música africana. Colonialismo.

Translator's abstract: In the essay, Kofi Agawu addresses the relationship between tonality – understood as a “hierarchically organized system of pitch relations” – and African music. Based on different examples and in dialogue with contributions from the decolonial studies and the ethnomusicology, Agawu develops a critical interpretation that seeks to understand how aspects of African musical imagination came to deal with the colonial violence of an imposed foreign harmonic language. After three moments, in which the author seeks to expose (1) aspects of tonalism in African music today, (2) aspects of pre-colonial African tonal thought, and (3) compositional elaborations by African composers, Agawu concludes the essay by making considerations about aspects of tonality as a colonizing force, advocating a review of priorities in the academic study of the continent's music and honoring African-originated resistance processes.

Keywords: Tonality. Tonal Harmony. African music. Colonialism.

¹ N.T.: Originalmente publicado em *Audible Empire* (RADANO; OLANIYAN, 2016) como *Tonality as colonizing force in Africa* (AGAWU, 2016). Ver também vídeo de palestra homônima do autor ministrada no *Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology* (CIRMMT), da McGill University (Montréal, Canadá). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg. Acesso em: 15 jan. 2021. Para elaborações posteriores do autor relacionadas à temática deste ensaio, ver também, de AGAWU (2016), *The African Imagination in Music*.

O mundo musical moderno não é de fato imaginável sem os resultados musicais do colonialismo.

—Bruno Nettl

Os administradores da colônia e seus aliados, os missionários europeus, condenavam tudo na cultura africana — nomes, música, dança, arte, religião, casamento e sistema de heranças.

—Abu Boahen

A educação colonial consistiu de uma série de limitações dentro de outras limitações.

—Walter Rodney

As premissas ideológicas [da educação colonial] obrigaram seus agentes a recorrer a textos, imagens e outros modos de discurso e representação que desvalorizavam a humanidade de seus tutelados de pele escura, o que faz parte de um esforço em estabelecer a autoridade cultural e moral da raça colonizadora.

—Abiola Irele

O tonalismo², entendido como sistema hierarquicamente organizado de relações entre alturas movidas por desejos semitonais, acompanhou a missão de civilização ostensiva da Europa na África de 1840 em diante³. Estabilizado anteriormente por compositores como Corelli, Bach, Händel, Vivaldi e seus contemporâneos, o tonalismo é tipicamente expresso por um impulso definidor de tonalidade. Quando falamos de uma sinfonia “em Sol menor” ou uma sonata “em Fá maior” ou um concerto em “Si bemol maior”, reconhecemos a existência de uma polaridade preponderante entre tônica e dominante, assim como níveis de relações destas com – e entre – os demais membros do universo triádico de uma obra. Diversos teóricos explicam o processo

² N.T.: No texto original, Agawu utiliza o termo “tonality” – que, em uma tradução direta, poderia ser substituído pela palavra *tonalidade*. No entanto, o autor frequentemente emprega “tonality” fazendo referência a um “sistema hierarquicamente organizado de alturas”, sentido que não costumamos atribuir, em português, à palavra *tonalidade*, mas ao termo *tonalismo*. Assim, toda vez que o termo “tonality” aparece no texto original com o sentido de *sistema de alturas* – ou, de uma maneira mais geral, como modo de se pensar as relações harmônicas e intervalares a partir deste sistema de alturas –, a palavra em português empregada nessa tradução é *tonalismo* (sentido que aparece no próprio título do texto). Por outro lado, em situações do texto nas quais “tonality” não faz referência ao “sistema tonal” e sim ao próprio *atributo daquilo que é tonal*, a palavra *tonalidade* é empregada na tradução. Cabe destacar que a exposição inicial, neste primeiro parágrafo do texto, traz definições e observações que dizem a respeito a ambos os sentidos aqui apontados.

³ Eu estendo aqui a discussão realizada em *Harmonia Tonal como força colonizadora* [Tonal Harmony as Colonizing Force], iniciada nas páginas 8–10 do meu livro *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* (New York: Routledge, 2003). Mantendo suas origens enquanto palestra, o argumento aqui é parcialmente inscrito nos exemplos registrados citados nesse ensaio e listados na discografia. Os leitores são encorajados a consultar as gravações enquanto leem o texto.

de maneira diferente. A expressão de um sentido de tonalidade pode envolver a pontuação cadencial de forças variadas, afastamentos temporários do ponto de origem com o propósito de gerar contraste e também de realçar — ou, de fato, intensificar — o desejo de retorno, ou o desdobramento multinivelado da tríade tônica em configurações tanto lineares quanto verticais. Apesar das diferenças, muitos estariam inclinados a concordar com Brian Hyer: que “a tonalidade talvez seja melhor conceituada como um *tertium quid* que integra melodia, harmonia e metro em um único nexo”⁴. O tonalismo continua sendo o sistema mais influente de organização de alturas na Europa Ocidental, desde o início do século XVIII⁵.

Não deveria causar qualquer surpresa que um recurso tão central e resiliente tenha desempenhado um papel na rede de trocas e imposições que definiram o colonialismo europeu na África. A música da igreja, os hinos corais, e a música ligeira para dança e entretenimento, todas elas tonais, realçaram e mesmo definiram a vida cívica e religiosa de comunidades em Serra Leoa, Gana, Togo, Nigéria, Uganda, Quênia, Zâmbia, Tanzânia, Malawi e África do Sul, dentre outros lugares. Um exemplo imediato e, talvez, o exemplo icônico desse tipo de pensamento tonal exportado à África é aquele do hino da Igreja Protestante. As figuras 1 e 2 mostram o conhecido hino “My Jesus I Love Thee, I Know Thou Art Mine” ao lado de sua importação ao hinário Ewe (“Nye Yesu Melɔ̃a Wo, Be Tɔnye Nenyɛ”)⁶. A popularidade extraordinária de hinos como este e de composições baseadas em hinos em toda a África deriva tanto de sua mensagem quanto de sua música. Hinos trazem mensagens sobre a vida cristã. Eles confortam os que estão aflitos, reforçam os laços com um Deus todo-poderoso e oferecem um vislumbre sedutor de uma vida melhor que aguardaria os fiéis no além. Os veículos para levar essas mensagens incluem formas poéticas simples (normalmente quadras com rimas finais), imagens vívidas e versos memoráveis ou citáveis. Melodias de hinos são convenientemente compostas dentro dos registros normais de vozes masculinas e femininas para que possam ser facilmente

⁴ Ver, de Brian Hyer, “Tonality”, in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), p. 735.

⁵ Para um estudo recente dos mecanismos possibilitados pela tonalidade vistos por lentes geométricas e exemplificados por uma ampla gama do repertório, ver Dmitri Tymoczko, *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice* (New York: Oxford University Press, 2011).

⁶ Este hino foi composto em 1876 pelo pregador batista estadunidense Adoniram Judson Gordon (1836-1895) com letra de William Ralph Robertson. Para uma gravação, ver *More Than 50 Most Loved Hymns* (Hollywood, CA: Liberty Records, 2004), CD 1, faixa 16. O hino corresponde ao 409 no hinário Ewe *Nyanyui Hame Hadzibalē Gã*, 5a ed. (Maharashtra, Índia: Evangelical Presbyterian Church, Gana e Eglise Evangélique Presbytérienne du Togo, 2002), p. 484.

aprendidas e lembradas pelas congregações. Tipicamente diatônicas, as frases dos hinos são arranjadas com um perfil expressivo claro (**aaba**, no caso de “My Jesus I Love Thee”, em que **a** é uma frase de apresentação que retorna para realizar uma função recapitulatória e conclusiva, e **b** é uma frase contrastante e, ao mesmo tempo, intensificadora). Elas são harmonizadas usando os acordes primários do sistema tonal (tônicas, dominantes e subdominantes ou seus substitutos funcionais), cadências frequentes e, portanto, apresentam apenas trajetórias modestas de pensamento tonal.

Deixando de lado a mensagem religiosa, essas características frequentemente acarretam uma série de retrocessos da expressão indígena africana, tanto musical, quanto linguística. Os hinos introduzidos pelos missionários protestantes no século XIX geralmente vinham em uma textura padronizada em quatro partes – soprano, contralto, tenor e baixo – que nenhum grupo africano jamais havia usado antes. Eles vinham revestidos com uma prosódia que poucos africanos teriam reconhecido, incluindo métricas poéticas com contagens silábicas como 8.7.8.7 (como na letra “The king of love my shepherd is” ou “Love Divine, all loves excelling”) e 11.11.11.11 (como nas letras/versos “My Jesus I love Thee, I know Thou art mine” ou “Immortal, invisible God only wise”), e apresentavam um esquema de rimas que seria difícil de conseguir em línguas tonais indígenas. Finalmente, ao domesticar, para o consumo local, hinos cujos textos originalmente eram em alemão ou inglês, as melodias frequentemente desconsideravam a declamação natural do canto indígena, impunham um regime de periodicidade regular e simétrica, passando implacavelmente por cima dos contornos entoativos prescritos pelos tons da fala⁷.

⁷ Para uma introdução valiosa a esses hinos — sua história, textos, função religiosa, recepção e estética — ver *An Annotated Anthology of Hymns*, ed. J. R. Watson (Oxford: Oxford University Press, 2002). Uma discussão inicial da hinódia africana aparece em A. M. Jones, *African Hymnody in Christian Worship: A Contribution to the History of Your Development*, Mambo Occasional Papers (Gwelo, Rhodesia: Mambo, 1976); e em Lazarus Ekwueme, “African Music in Christian Liturgy: The Igbo Experiment”, *African Music* 5 (1973): 12–33. Ver também Roberta King, Jean Ngoya Kidula, James R. Krabill e Thomas A. Oduro, *Music in the Life of the African Church* (Waco, TX: Baylor University Press, 2008). Para um importante estudo recente sobre a recepção baseada em missões de sistemas de tons europeus na África, incluindo usos modais e tonais, consulte Anna Maria Busse Berger, “Spreading the Gospel of Singbewegung: An Ethnomusicologist Missionary in Tanganyika of the 1930s”, *Journal da American Musicological Society* 66, no. 2 (2013): 475–522.

FIGURA 1 – A. J. Gordon, “My Jesus I Love Thee.”

My Je - sus, I love thee, I know thou art mine; for

5
thee all the fol - lies of sin I re - sign; My

9
gra - cious Re - deem - er, my Sav - ior art thou; if

13
ev - er I loved thee, my Je - sus, 'tis now

The image displays a musical score for the hymn "My Jesus I Love Thee" by A. J. Gordon. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The music is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The lyrics are written below the treble staff of each system. The first system covers measures 1-4, the second system (starting at measure 5) covers measures 5-8, the third system (starting at measure 9) covers measures 9-12, and the fourth system (starting at measure 13) covers measures 13-16. The score ends with a double bar line at the end of the fourth system.

FIGURA 2 – “Nye Yesu Melõa Wo,” versão Ewe da figura 1.

The musical score is presented in four systems, each with a piano accompaniment and lyrics in Ewe. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The lyrics are: Ne Ye - su, me - lãa wò, be tɔ - nye nè - nye! Ta - wò me - tsri nu vɔ̃ ɲu dzi - dzɔ - wo ken; Nye xɔ - la ve - vi la, nye de - la nè - nye! Me - lãa wò, nye Ye - su, me - lãa wò va - va!

Tudo isso corresponde a uma violência musical de altíssimo nível. Uma violência cujos impactos psíquicos e psicológicos ainda precisam ser devidamente explorados. Sem dúvida, as práticas coletivas associadas à recepção africana do hino protestante serviram tanto ao colonizador (a sociedade que vai ao encontro) quanto ao colonizado (a sociedade que é encontrada). Para o colonizador, [os hinos] eram uma maneira de exercer poder e controle sobre as populações nativas, fazendo-as falar uma linguagem tonal que não tinham chance de dominar. (A linguagem tonal

européia, da qual os hinos faziam parte, passou por várias formas de enriquecimento cromático no decorrer do século XIX, mas poucos desses desenvolvimentos “progressivos” chegaram aos músicos africanos que atuavam dentro de uma economia dos hinos.) Limitada e limitante, a linguagem dos hinos, com suas cadências reconfortantes e a recusa às aventuras tonais, revelou-se atraente, tendo um efeito sedativo e mantendo os africanos confinados em uma prisão de tonalidade diatônica. Para os colonizados, por outro lado, o canto dos hinos era um passaporte para uma vida nova e melhor; era uma maneira de “falar” uma nova língua. Uma língua, aliás, introduzida por europeus que se autodeclaravam iluminados e que prometia acesso a alguns apetrechos preciosos da modernidade – além de, eventualmente, um lugar no paraíso.

O tonalismo baseado em hinos já se espalhou, hoje, por toda a África, abrangendo uma ampla variedade de formas e gêneros musicais. Na música popular urbana, do *highlife* ao *hiplife*, do *afrobeat* ao *soukous* e do *mbaqanga* ao *benga*, progressões de acordes são frequentemente ancoradas em uma polaridade tônica-dominante⁸. No domínio da música de concerto, que é ela mesma uma outra resposta (direta) à herança europeia, e uma em que a experimentação tonal é mais usual, os compositores africanos negros geralmente preferem a segurança relativa das formas tonais fechadas às incertezas e inseguranças da expressão pós-tonal⁹.

Compreender o *porquê* desses desenvolvimentos implicaria em olhar para uma série de fatores: alguns deles materiais e econômicos, alguns políticos, alguns educacionais, e todos mediados pelo movimento do capital global, porque parece ser o caso de o tonalismo sempre ter acompanhado o movimento do capital global¹⁰. De fato, como Nettl observa em uma das epígrafes deste ensaio, dificilmente se pode imaginar o mundo musical moderno “sem os resultados musicais do colonialismo”. Mas a exportação e a importação do tonalismo são tópicos grandes demais para serem

⁸ Para observações valiosas sobre a recepção da harmonia tonal por músicos *highlife*, consulte, de David Coplan, “Go to My Town, Cape Coast! The Social History of Ghanaian Highlife”, em *Eight Urban Musical Cultures*, ed. Bruno Nettl (Urbana: University of Illinois Press, 1978), 96-114. Ao refinar a alegação de que as progressões I-IV-V dominam a música popular africana, poder-se-ia notar o uso do modalismo e do pentatonicismo em repertórios como o *jùjú* de “King” Sunny Ade e o *afrobeat* de Fela Kuti.

⁹ Por “herança europeia” me refiro, essencialmente, a Händel e um pouco de Bach; algo de Mozart, Beethoven, Chopin e Mendelssohn; um pouco de Brahms; e muito de Gilbert e Sullivan. A preferência pela tonalidade é principalmente estatística, no entanto. Alguns compositores — Akin Euba, Joshua Uzoigwe, Bode Omojola e Gyimah Labi — fizeram experiências com recursos atonais ou pós-tonais.

¹⁰ Devo esta observação ao teórico da música Brian Hyer, cuja observação, no decorrer de uma mesa redonda durante a conferência *Tonality in Perspective*, no King’s College London, em março de 2008, estou lembrando aqui. Ver, também de Hyer, “Tonality” (HYER, 2006).

tratados adequadamente em um pequeno ensaio como este. O que eu gostaria de fazer, em vez disso, é pintar um retrato nítido do pensamento tonal africano antes e depois do contato com a Europa como um passo em direção à futura teorização da dinâmica da colonização musical. Sabemos que os assaltos coloniais à África por meio da linguagem falada (francês, inglês e português, principalmente) e da expressão religiosa (islamismo e cristianismo, principalmente) já causaram dezenas de milhões de vítimas. Entretanto, relativamente pouco tem sido dito sobre desenvolvimentos paralelos na área da colonização musical. Uma razão é ontológica: a variedade de modos de existência da música, incluindo sua essência como uma arte performática, a centralidade de sua função estética e as trajetórias complexas de transmissão, influência e propriedade, tudo isso apresenta desafios aos argumentos que sugerem uma negação da soberania ou a dominação das consciências individuais ou coletivas no domínio sônico.

Outra razão é institucional: a disciplina que tradicionalmente abriga a pesquisa em música africana é a etnomusicologia. No entanto, a própria etnomusicologia é filha do colonialismo, uma disciplina rica em filiação e afiliação colonial. Como um de seus principais praticantes admite, “O colonialismo e seus afloramentos culturais têm sido um fator importante e, de fato, indispensável no desenvolvimento da etnomusicologia (pelo menos como praticada na América do Norte e Europa Ocidental)” (NETTL, 2001). Os programas de pesquisa ricamente diversificados da etnomusicologia ainda estão por dar lugar de destaque a uma investigação sistemática dos efeitos sobre as psiquês africanas, ao terem que falar uma linguagem tonal estrangeira ou europeia. A adoção de tais projetos exigiria um compromisso prático e político; também implicaria uma crítica honesta dos próprios fundamentos da disciplina. Isso não significa que nenhuma voz jamais tenha se levantado em oposição à influência tonal ocidental na África. A. M. Jones, ele próprio um missionário, dedicou um capítulo ao que chamou de elementos *neofolk* em seu inovador livro *Studies in African Music* (JONES, 1959), enquanto Michelle Kisliuk recentemente se aliou aos pigmeus BaAka contra os esforços missionários da *Grace Brethren Church* na República Centro-Africana (KISLIUK, 1998). E a literatura sobre a música da África meridional, por Veit Erlmann (1999), Christine Lucia (2008) e Martin Scherzinger (2001a), entre muitos outros, inclui discussões úteis sobre o consumo africano de produtos e sistemas tonais ocidentais, incluindo o sistema de aprendizagem, diatonicamente orientado, associado ao solfejo tônico (STEVENS; AKROFI, 2004). É justo dizer, entretanto, que

simplesmente não há equivalente na etnomusicologia africanista para *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Frantz Fanon, a *Retrato do Colonizado precedido de Retrato do Colonizador*, de Albert Memmi ou *How Europe Underdeveloped Africa*, de Walter Rodney — todos trabalhos que abordam as formas, conteúdos e, especialmente, o impacto psicológico da influência colonial-imperial na África¹¹. De fato, hoje em dia, a apropriação às vezes acrítica de tropos da hibridez — acrítica na medida em que ignoram, em silêncio, as perdas, indignidades e humilhações sofridas por pessoas que são forçadas a falar a linguagem musical de outras pessoas em vez da sua própria — juntamente com uma resistência de princípios ao essencialismo, têm efetivamente silenciado a discussão em torno das *transformações nas consciências* produzidas pelas formas tonais exportadas à África¹².

Reuni algumas performances gravadas, a fim de desvelar ambientes sônicos que podem apoiar o argumento de que o tonalismo funcionou como uma força colonizadora na África. Abordarei isso em três etapas. Primeiramente, por meio de uma estratégia expositiva simples, eu reconheço alguns traços óbvios de tonalismo (citando exemplos da África do Sul e de Gana). Depois, recuando do tempo presente, chamo a atenção para as características salientes do som (imaginado) da África pré-colonial, a paisagem sonora africana antes da chegada do tonalismo (esses exemplos são do Gabão, de Gana, da República Centro-Africana e da República do Benin). Na terceira parte, voltando ao presente, considero três respostas imaginativas ao tonalismo europeu, tentando — indiretamente — responder à pergunta: O que significa compor sob um regime tonal? (Esses últimos exemplos são da Nigéria e de Gana). Deve-se enfatizar que, para cada um dos textos aurais citados aqui, existem literalmente centenas de outros que ensaiam cursos tonais semelhantes. Portanto, embora a referência

¹¹ Ver *Pele Negra, Máscaras Brancas* de Frantz Fanon (FANON, 2015[1952]; 2020[1952]); *Retrato do Colonizado precedido de Retrato do Colonizador*, de Albert Memmi (MEMMI, 2002[1957]; 2007[1957]); e Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa* (RODNEY, 1972; 1975[1972]). A literatura sobre os efeitos do colonialismo na África é obviamente muito extensa para ser referenciada de forma significativa em uma única nota. Entre os escritos com orientação filosófica, devo mencionar Paulin Hountondji, *African Philosophy: Myth and Reality*, trad. Henry Evans com Jonathan Rée (Bloomington: Indiana University Press, 1996); Kwasi Wiredu, *Cultural Particulars and Universals: An African Perspective* (Bloomington: Indiana University Press, 2013); V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington: Indiana University Press, 1988); e Olufemi Taiwo, *How Colonialism Preempted Modernity in Africa* (Bloomington: Indiana University Press, 2010). Vários dos ensaios reunidos em *A Companion to African Philosophy*, ed. Kwasi Wiredu (Oxford: Blackwell, 2013), tratam da influência colonial. Da perspectiva da teoria social, consultar *On the Postcolony*, de Achille Mbembe (Berkeley: University of California Press, 2001). Para uma variedade de perspectivas literárias, consultar Olakunle George, *Relocating Agency: Modernity and African Letters* (Albany: State University of New York Press, 2003); Irele, *The African Imagination* (2001); e Gaurav Desai, *Subject to Colonialism: African Self-fashioning and the Colonial Library* (Durham: Duke University Press, 2001).

¹² Sobre a colonização das consciências, ver, de Jean Comaroff e John Comaroff, *Of Revelation and Revolution: Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

geo-cultural seja, por uma questão de conveniência, limitada a seis países africanos (Nigéria, República Centro-Africana, África do Sul, Gabão, Benin e Gana), uma série muito maior de exemplos poderia facilmente ter sido citada, seja de performances ao vivo, seja de gravações.

Por fim, eu reconheço que o colonialismo é um fenômeno histórico muito complexo e profundo para ser reduzido a alguns sinais locais, e que ele não pode ser analisado por meio de reações precipitadas ou automáticas. No entanto, se — como acredito — estamos muito longe de restaurar a soberania para os africanos nas esferas da política, da linguagem, da religião e da música, pode, entretanto, haver algum sentido em se estabelecer um argumento programático e simbólico.

Traços de tonalismo na música africana

Ladysmith Black Mambazo, um grupo exclusivamente masculino *a capella* da África do Sul, produziu, ao longo dos anos, um repertório popular que trabalha sob o domínio tonal. Coletivamente, a experiência tonal do Ladysmith é ampla e variada, indo de composições originais semelhantes a hinos, passando por harmonias folclóricas de Graceland de Paul Simon, às harmonias às vezes cromáticas de “Ave verum corpus”, de Mozart¹³. O início de sua canção “Paulina” servirá como exemplo¹⁴. Aqui estão as linhas de abertura, cada uma das quais termina na harmonia da tônica:

Paulina, Paulina, somebody's crying for you.
You, Paulina, somebody's crying for you.
Paulina, why did you leave him alone?
Now, he asked me to call you
I looked for you all over.
You were nowhere to be found.
Please, Pauline, come back to him
He loves you, he wants to marry you
Get away from those who want to touch-touch and kiss-kiss
Thereafter they leave you alone¹⁵.

¹³ Para uma amostra das experiências tonais do Ladysmith, ver o CD *No Boundaries: Ladysmith with the English Chamber Orchestra* (Cleveland, OH: Heads Up International, 2004).

¹⁴ *Best of Ladysmith Black Mambazo* (Shanachie/SHA-43098, 1992), faixa 14.

¹⁵ N.T.: “Paulina, Paulina, alguém está chorando por você. / Ei, Paulina, alguém está chorando por você. Paulina, porque você o deixou sozinho? / Agora, ele me pediu pra te chamar / Eu te procurei por todo canto. / Você não estava em nenhum lugar. / Por favor, Pauline, volte para ele / Ele te ama, e quer casar com você / Afaste-se daqueles que querem “toque-toque” e “beijo-beijo” / depois eles te deixam sozinha.”

Que tipo de pensamento tonal está em jogo aqui? Nós nunca deixamos a tonalidade inicial; o som da tônica predomina, e os interstícios são mais direcionados para a subdominante do que para a dominante. A ausência de meias cadências, agentes importantes para o despertar do desejo tonal, confere à canção como um todo uma trajetória um tanto plana. De fato, ciclos harmônicos repetidos (I-IV-I) são feitos para dar suporte a vários pesos semânticos na expressão do texto. A mesma carga da tônica acompanha perguntas (“Why did you leave him alone?”), declarações (“You were nowhere to be found”), súplicas (“Please, Paulina, come back to him”) e advertências (“Get away from those who want to touch- touch and kiss-kiss”). Essa aparente falta de alinhamento entre o sentido semântico e o significado tonal, entretanto, não é uma exceção, mas sim a regra na estética global da canção. A maneira do Ladysmith de enriquecer a paleta tonal é invocar um horizonte pentatônico, não muito distante, e sugerir o reino microtonal por meio do uso de glissandi em frases como “*call you*” e “*he loves you*”. Não há grandes trajetórias de pensamento tonal aqui, apenas repetições de uma única progressão. O que mantém os ouvintes envolvidos, no entanto, é a assimetria resultante da padronização aditiva dos ciclos harmônicos. Tal função, semelhante a um pedal, serve para canalizar uma mensagem com um toque cristão sobre o que meninos fazem às meninas. Uma base diatônica simples é a regra geral¹⁶.

Um segundo exemplo de recepção de harmonia tonal vem da tradição de bandas de metais encontrada em todo o continente e também em comunidades da diáspora na Bolívia, no Peru, no Suriname e na Jamaica. Bandas de música estão associadas a igrejas protestantes, bandas policiais e militares, e vários grupos de entretenimento da comunidade. Um bom exemplo é um “hino highlife”, gravado pela *Peace Brass Band*, de Gana¹⁷.

A paleta harmônica aqui é um pouco mais variada do que a de Ladysmith. A partir de uma estrutura diatônica de base, a *Peace Brass Band* incorpora cadências de engano e cadências perfeitas; o discurso da frase prossegue em blocos de dois e quatro compassos. O que poderia talvez soar como infelicidades da voz principal resulta do uso do sétimo grau tanto da escala bemolizada como daquela

¹⁶ Um estudo abrangente de Ladysmith está incluído na pesquisa de Veit Erlmann sobre *isicathamiya* em *Nightsong: performance, power, and practice in South Africa* (Chicago: University of Chicago Press, 1996). Ver também *Music, Modernity and the Global Imagination* (ERLMANN, 2008). Em uma revisão vívida deste livro, Martin Scherzinger questiona algumas das afirmações analíticas de Erlmann relativas à orientação tonal de um modo pertinente à discussão da compreensão tonal deste ensaio. Ver Scherzinger, “Review of Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West”, *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001b): 117–41.

¹⁷ Ver o CD *Frozen Brass: Africa and Latin America* (PAN, 1993), faixa 2.

natural na aproximação da cadência final. A primeira é usada como parte de uma linha descendente, enquanto a sétima natural ocorre dentro de um movimento ascendente. No entanto, essas relações cruzadas não são aberrações: elas são elementos não flexionados no sistema polifônico da música.

A influência de procedimentos musicais estrangeiros é mais evidente no domínio da voz principal. Cada membro da *Peace Brass Band* provavelmente cresceu falando uma linguagem musical em que o paralelismo impera na expressão de várias partes. Aqui, no entanto, sob as restrições de uma textura semelhante a um hino, eles tentam falar uma linguagem harmônica que não só proíbe certos paralelismos (como segundas, quartas e quintas), mas também evita até mesmo paralelismos permitidos (como terças) na abordagem das cadências. E, assim, os músicos se veem presos entre impulsos opostos. A situação talvez seja análoga aos tipos de erro que cometemos ao falar uma língua estrangeira. Mas enquanto na gramática da linguística eles são simplesmente chamados de erros, na linguagem musical eles são dotados de poesia ou são considerados “interessantes” ou — pior — “diferentes”. Estetizar os erros de outras pessoas é aparentemente um dos passatempos favoritos dos colonialistas.

Esse hino highlife é ontologicamente concebível somente a partir do início de 1900, e apenas como um produto da influência colonial-missionária na África Ocidental (Gana, Serra Leoa, Togo, Costa do Marfim, Nigéria). Embora bandas de instrumentos de sopro tocassem durante a era pré-colonial — vamos encontrar um exemplo da República Centro-Africana mais adiante — nenhuma delas utilizou harmonia funcional, ou o tipo de fraseologia cadencial que ouvimos na apresentação da *Peace Brass Band*, ou mesmo um sistema consistente de separação hierárquica entre uma voz aguda e uma voz grave funcional e duas vozes internas (soprano, contralto, tenor e baixo). O que é interessante, do ponto de vista de uma crítica pós-colonial, é a aparente facilidade com que os músicos africanos parecem renunciar a aspectos de suas línguas musicais nativas. Parece que, assim que lhes foi oferecido um gostinho de cadências e de fraseologias semelhantes a hinos, eles estivessem preparados para renunciar a uma parte de seu direito de nascença harmônico-tonal. (A questão sobre *porquê* os músicos africanos parecem desapegados em resistir ao reino harmônico-tonal, mas o mesmo aparentemente não ocorre — ou, pelo menos, não na mesma medida — na área do comportamento rítmico, é algo interessante. Alguns diriam que os sistemas harmônicos indígenas não são tão fortes como os invasores europeus, mas esse argumento é enfraquecido pelo fato de que a imposição da regra

tonal sempre foi acompanhada por várias formas de controle material, político e religioso.)

Esses são apenas dois breves exemplos de produção tonal possibilitada pelo colonialismo. Eu poderia ter citado muitos outros: hinos nacionais de vários países; dezenas de composições produzidas sob a regra do solfejo tônico; música projetada para louvor em igrejas carismáticas; arranjos de música folclórica para voz e piano; hinos e missas corais originais para coros de escolas e igrejas, e assim por diante. Mas o que se pretendia dizer, creio eu, é que certas formas de imaginação e expressão tonal só tornaram-se possíveis após a exposição à harmonia tonal europeia. À Bíblia e à arma (novamente seguindo Basil Davidson), podemos agora adicionar a tonalidade diatônica como um instrumento de dominação colonial.

Uma questão certamente surge: o que os africanos estavam fazendo (tonalmente ou harmonicamente) antes dos europeus aparecerem?

Pensamento tonal africano na era pré-europeia

Não deveria causar surpresa o fato de que o pensamento tonal africano assumisse muitas formas antes da chegada dos europeus. Temos um vislumbre dessa pluralidade em *Studies of African Music* de A. M. Jones (1959), um dos textos-chave na história da análise da música africana. Tendo como base uma pesquisa de campo na Zâmbia e a escuta atenta das gravações então disponíveis, Jones foi capaz de dividir uma grande parte do continente de acordo com os intervalos preferidos por grupos étnicos individuais em apresentações polifônicas. Um mapa desdobrável, codificado por cores, inserido no segundo tomo de seu tratado de dois volumes diferencia os grupos de acordo com o fato de eles cantarem em terças, sextas, quartas, quintas, uníssonos ou oitavas paralelas. Os chamados grupos 8-5-4, por exemplo, são os grupos pentatônicos, enquanto aqueles que usam terças e sextas pertencem a uma categoria heptatônica. Embora a taxonomia inicial de Jones agora necessite de um suplemento considerável para levar em conta as pesquisas feitas na última metade do século, foi possível, já em 1959, observar a natureza heterogênea das escolhas polifônicas africanas. Mais recentemente, Gerhard Kubik organizou um apanhado geral de comportamentos polifônicos africanos, com ênfase nas partes oriental, central e meridional do continente. Ele cita vários relatos escritos, estuda os procedimentos usados especialmente pelos San e pelos pigmeus (que são

conhecidos por seu distinto estilo polifônico de cantar) e descreve algumas das técnicas mais importantes, enfatizando a existência de diferentes ideais sonoros e, especialmente, a engenhosidade com a qual as partes são negociadas¹⁸. Uma revisão rápida desses recursos e dos procedimentos correlacionados é impossível, dado o tamanho do corpus. Assim, irei simplesmente destacar um recurso particular, a chamada escala pentatônica anemitônica (grosseiramente equivalente às teclas pretas do piano), uma das construções tonais mais características e difundidas encontradas no continente africano. Posteriormente, acrescentarei um pouco de percussão para completar o relato da expressão tonal que tem origem na era pré-europeia¹⁹.

Uma performance a cinco vozes dos pigmeus Bibayak, do Gabão, provê um bom exemplo do uso da pentatônica²⁰. Cada cantor internaliza o horizonte pentatônico e canta sua parte individual em confronto a esse horizonte, tendo assegurado de que articular uma ou duas notas — isto é, um subconjunto da coleção de cinco notas — é o suficiente para garantir a integridade da textura pentatônica resultante. Não há trajetórias de longo prazo nesse modo de jogo, nem expectativas geradas por frases, nem cadências autênticas, nem impulsos arquetípicos de desejos administrados ou de sua realização. Existe apenas presença [*presentness*], a repetição de notas e grupos de notas em padrões organizados em torno de um pulso palpável. A forma emerge aditivamente a partir de um acúmulo de “agoras”; uma espécie de forma-momento. A estética é minimalista, e o recurso tonal é aceito e tratado com reverência, e não manipulado com a ética duvidosa que é associada à inteligência

¹⁸ Gerhard Kubik, “Multipart Singing in Sub-Saharan Africa: Remote and Recent Histories Unravelled”, in *Papers Presented at the Symposium on Ethnomusicology: Number 13 University of Zululand 1995 and at the Symposium Number 14 Rhodes University 1996*, ed. Andrew Tracey (Grahamstown, South Africa: International Library of African Music, 1997), 85–97. Ver, também, o seu ensaio anterior, “African Tone Systems: A Reassessment,” *Yearbook for Traditional Music* 17 (1985): 31–63.

¹⁹ Um esclarecimento sobre metodologia: não estou tentando construir um argumento genealógico aqui, um cenário de “antes e depois” literal. Em outras palavras, eu não rastreio, por exemplo, o pensamento tonal de um único grupo étnico de seu estado pré-colonial até suas fases colonial e pós-colonial. Essa periodização, de qualquer maneira, é aquela do colonizador, e quase certamente subtende interesses, valores e desejos que são antitéticos àqueles do colonizado. Eu dependo aqui, em vez disso, de atribuições estrategicamente deslocadas a fim de aumentar o potencial de generalização inter-étnica [*cross-ethnic generalization*]. A desvantagem de proceder dessa maneira é que o que poderia ter sido uma narrativa histórica temporalmente intacta se dissolve em uma série de especulações e afiliações. A vantagem, no entanto, é que permite que os leitores com diferentes referentes africanos conectem suas variáveis particulares ao quadro aqui descrito. Essa abordagem “contrapontística” ainda não é normativa para a etnomusicologia africanista, mas me parece mais promissora do que abordagens que aceitam as restrições da história e da etnografia convencionais e, portanto, recusam o convite para deixar-se levar por certos tipos de imaginação intertextual. Para uma defesa convincente e exemplificação da leitura contrapontística, consulte EDWARDS, 2016.]

²⁰ Gravado no CD Gabon: Music of the Bibayak Pygmies: Epic Cantors (OCORA, 2001), faixa 2.

individual. Se a produção artística moderna fosse guiada por essa prática pentatônica, ela exploraria a abertura dos sons resultantes; daria prioridade a intervalos de segundas, quartas e quintas; abraçaria uma temporalidade não teleológica; e daria preferência a uma textura igualitária a uma que fosse hierárquica. Isso, é claro, não é uma receita daquilo que compositores deveriam fazer, mas um experimento mental sobre o que fariam se estivessem seguindo certos imperativos culturais ou comunitários.

Os pigmeus não são os únicos expoentes do pentatonicismo na África. Mais perto de minha casa, estão os Ewe do sul de Gana, cuja música vocal é baseada nessa escala. Uma boa fonte é uma gravação de música dos Dzodze feita pelo etnomusicólogo americano James Burns²¹. A mensagem verbal de uma música é dirigida a uma bela jovem: “*Do not bluff, young woman, do not bluff, beautiful one; the day you die, termites will be in the ground*”.²² Como no exemplo dos Bibayak, a pentatônica funciona como uma fonte de tons, mas o estilo Anlo-Ewe é diferente. Por um lado, o padrão de resposta de chamada inicial sinaliza um tipo de organização hierárquica que os pigmeus, mais igualitários, geralmente evitam. Cada parte melódica aproveita-se da escala ou parte dela, mas as vozes não procedem mecanicamente em paralelo. Do ponto de vista dos cantores, a prática performática do Ewe do sul privilegia a linearidade em vez da verticalidade. As sonoridades são incidentais, exceto no final das frases (onde atingem pureza na forma de uníssonos ou oitavas) e são baseadas no uso *melódico* proposital da pentatônica, embora o resultado polifônico seja conhecido de antemão, dada a coleção referencial. Em outras palavras, se cada cantor permanecer dentro da órbita pentatônica, então cada duas, três, quatro ou cinco notas resultantes estarão em conformidade com o conjunto de origem. A pentatônica constitui, assim, uma espécie de campo sonoro, um *complexo sonoro* sujeito a várias formas de articulação — articulação baseada em sílabas pelos pigmeus (que usam vocábulos, mas não palavras) e articulação baseada em palavras pelos Anlo-Ewe.

A pentatônica não se manifesta, é claro, apenas em repertórios vocais. Músicas instrumentais para trompas, trombetas e xilofones geralmente apresentam referentes pentatônicos. Um exemplo vivo pode ser citado no repertório de uma orquestra de trompas do grupo étnico Banda da República

²¹ Ver o CD *Ewe Drumming from Ghana: The Soup Which Is Sweet Draws the Chairs Closer* (Topic Records, 2005).

²² N.T. “Não blefe, jovem, não blefe, bela; no dia em que você morrer, os cupins estarão no chão”.

Centro-Africana, gravado (e posteriormente analisado) por Simha Arom²³. A propósito, este é um dos repertórios africanos que fascinou György Ligeti, no início dos anos 1980, e sobre o qual ele escreve no prefácio da tradução para o inglês da *magnum opus* de Arom, *African Polyphony and Polyrhythm*²⁴.

A gravação conta com dezoito trompas, cada uma tocando uma única nota. O todo é baseado em uma escala pentatônica anemiotônica (em ordem descendente): Sol-Mi-Ré-Dó-Lá-(Sol). A técnica do hoqueto, tão apreciada por tais conjuntos, se revela aqui. Nenhuma parte individual é significativa sem as outras e isso ocorre porque apenas a resultante produz a desejada melodia estrutural [*Ur-melody*]. Estritamente falando, não há hierarquia aqui, nem agudos versus graves. Embora os instrumentos sejam designados a registros diferentes, de modo que a faixa total do conjunto engloba duas oitavas e meia, a prioridade contrapontística não reside em nenhum par de partes. Novamente, esta é uma música de origens pré-coloniais, não devendo nada à Europa, e tudo à África negra.

Considere-se, finalmente, um trecho de um outro tipo diferente de música com origens pré-europeias: o batuque *dùndún*, dos Iorubá do Benin²⁵. Esses, assim chamados, tambores-ampulheta são conhecidos por sua capacidade de imitar as inflexões da linguagem falada e, no processo, explorar um amplo espectro tonal. O *dùndún* fala e simula a fala, ou seja, um determinado percussionista pode tocar no modo de fala sem realmente dizer nada. Embora algumas partes do enunciado musical sejam orientadas para um tom indefinido em vez de definido, podemos quase inferir um horizonte pentatônico distante nesta gravação. Apesar de hoje em dia o *dùndún*, nas mãos de um especialista como o percussionista mestre iorubá Adebisi Adeleke, ser capaz de cantar tudo, desde “Amazing Grace” até “God Save the Queen”, seu potencial tonal está mais estreitamente alinhado com a

²³ Extraído do CD que acompanha a *Introduction aux musiques africaines*, de Monique Brandily (Paris: Cité de la Musique; Arles: Actes Sud, 1997), faixa 21.

²⁴ Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, tradução [para o inglês], de Martin Thom, Barbara Tuckett, and Raymond Boyd (1985; repr., Cambridge: Cambridge University Press, 1991). Para uma exposição das afinidades africanas de Ligeti, ver, de Martin Scherzinger, “György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, *Contemporary Music Review* 25 (2006): 227–262. Ao escutar o excerto musical dos pigmeus Bibayak, por favor repare na margem de tolerância relativa das trompas de maneira que a coleção pentatônica nuclear Dó-Ré-Mi-Sol-Lá não é substituída por uma variante cromática.

²⁵ *Yoruba Drums from Benin, West Africa* (Washington, DC: Smithsonian/Folkways, 1996), faixa 12, “Esikesi”. Os dois principais estudos acadêmicos da dinâmica da percussão Iorubá são, de Akin Euba, *Yoruba Drumming: The Dùndún Tradition* (Bayreuth; Lagos: African Studies Series, 1990); e, de Amanda Villepastour, *Ancient Text Messages of the Yorùbá Bàtá Drum: Cracking the Code*, SOAS Musicology Series (Surrey, UK: Ashgate, 2010).

complexa tonalidade (neste caso), do Iorubá falado. Essa tonalidade baseada na linguagem, ou derivada da linguagem, oferece um rico recurso para compositores africanos. Um recurso que possui uma profundidade expressiva e histórica diferente daquela disponível a partir da tonalidade baseada em hinos importados, associada a Ladysmith ou a Peace Brass Band.

Obviamente, precisaríamos de mais de cinco breves exemplos para caracterizar o pensamento tonal africano pré-colonial de forma mais abrangente, mas acredito que esses exemplos são paradigmáticos e, portanto, adequados à tarefa de introduzir o som imaginário da África pré-colonial. (Eu me refiro [a esses sons] como “imaginários” porque as gravações específicas aqui citadas foram feitas no último meio século, então são posteriores ao período pré-colonial real; mas isso não diz nada sobre a estabilidade das instituições tradicionais que promovem essas práticas performáticas e esses repertórios). Talvez deva ser enfatizado que as técnicas e recursos escalares consagrados nesses trechos não são necessariamente exclusivos da África — o pentatonicismo, por exemplo, pode muito bem ser universal, ocorrendo como ocorre na África, Ásia, Indonésia e em vários cantos da Europa — mas que eles estavam em uso na África até que a harmonia funcional surgiu e transformou decisivamente a paisagem sonora musical. Hoje, a harmonia funcional não cobre todo centímetro da superfície musical do continente, apenas parte dela. Notavelmente, as regiões costeiras, locais urbanos, lugares com escolas (incluindo escolas missionárias) e, é claro, igrejas. Mas a quantidade pode ser enganosa aqui, porque eses são os locais simbólicos e privilegiados para interpretar a modernidade africana.

Compondo sob o regime tonal

O que, finalmente, a colonização tornou possível e como o desafio da criatividade pós-colonial foi tratado em referência específica ao pensamento tonal? Mais uma vez, há dezenas de modelos a partir dos quais poderíamos enquadrar uma resposta, mas vou limitar a discussão a duas categorias de música: a música artística do compositor nigeriano Joshua Uzoigwe (1946-2005) e música popular ou neotradicional de Wulomei, uma banda ganense dos anos 1970.

A alquimia peculiar de uma complexidade indígena de recursos tonais, rítmicos e tímbricos, flexionados ou transformados pelo tonalismo funcional, não se prestou a uma formulação teórica direta. Em relação à prática composicional e à escolha estética, duas opções parecem ter sido

favorecidas. A primeira é um simples enxerto de um sistema tonal em outro; o efeito aqui é de indiferença estratégica para com a fonte estrangeira, um modo de coexistência (às vezes pacífico, às vezes tenso). A segunda é uma inflexão, ou transformação, do *input* africano tradicional, ou sua tradução em uma economia pós-colonial moderna, com base em procedimentos conscientemente elaborados, alguns deles emprestados da Europa, outros abstraídos de idiomas indígenas; no conjunto, entretanto, é organizado em conformidade com os imperativos éticos e estéticos da criatividade indígena. Embora essas estratégias — existência em separado versus interpenetração (e há várias outras, é claro, bem como diferentes graus de atuação) — nem sempre estejam localizadas em uma única obra, elas oferecem pontos de vista úteis para a interpretação crítica²⁶.

Entre as obras de Uzoigwe está um conjunto de quatro canções Igbo para voz e piano, compostas em 1973²⁷. Embora as melodias tenham origem em canções folclóricas, elas foram compostas de forma a se distanciarem dessas origens — “desfamiliarizadas”, podemos dizer depois dos formalistas russos. A primeira do conjunto, “Eri Ngeringe” (que significa “um enigma”) é baseada no seguinte texto, composto pelo próprio Uzoigwe (o original está em Igbo):

Let it be, let it be
Let be the thin thread
The thin thread
That lengthened the snake’s tail
The thin thread
That caused the bird to balance in the air²⁸.

Na figura 3 mostramos o ostinato harmônico que apoia a narrativa do cantor. Ele é ouvido tanto neste plano de alturas quanto na sua transposição, uma quarta acima. À luz do solfejo tônico, colocado acima da pauta de notação, em seu manuscrito original, Uzoigwe aparentemente ouviu essa progressão em Ré menor (terminando com uma terça de picardia). Esses ciclos melódico-harmônicos

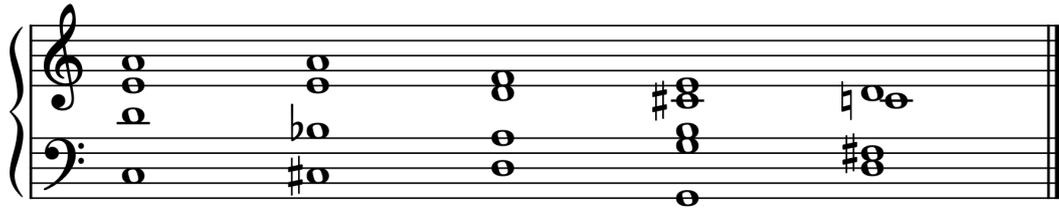
²⁶ O compositor e estudioso nigeriano Akin Euba refletiu muito sobre as escolhas criativas disponíveis para o compositor africano moderno. Ver, por exemplo, *Essays on Music in Africa 2: Intercultural Perspective* (Bayreuth: Elékóto Music Centre, 1989). Também de interesse é, de Geoffrey Poole, “Black-White-Rainbow: A Personal View on What African Music Sign to the Contemporary Western Composer”, em *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realization*, ed. Malcolm Floyd (Aldershot, UK: Ashgate, 1999), 295–334.

²⁷ Para uma introdução concisa à música de Uzoigwe, ver, de Godwin Sadoh, “Intercultural Creativity in Joshua Uzoigwe’s Music”, *Africa: Journal of the International African Institute* 74 (2004): 633-661.

²⁸ N.T.: “Deixe ser, deixe ser / Deixe ser o fio fino / O fio fino / Que alongou a cauda da cobra / O fio fino / Que fez com que o pássaro se equilibrasse no ar.”

são comuns na música tradicional que o compositor conhecia, então ele pode simplesmente estar “falando” naturalmente. Ao mesmo tempo, o arranjo cuidadoso das partes neste ciclo de cinco acordes revela uma influência europeia, talvez a influência de um hino tocado ao teclado.

FIGURA 3 – Ostinato harmônico em “Eriri Ngeringe”, de Uzoigwe.



É legítimo, creio eu, falar em uma transformação de tudo o que Uzoigwe pegou emprestado da Europa, porque ele não se permitiu submergir inteiramente naquele mundo tonal. O ato específico de resistência tonal é aquele simples de ancorar a expressão no material folclórico, material com centro modal próprio e que Uzoigwe enriquece sem violar. A melodia cantada (não mostrada na figura) é familiar e, no entanto, tornou-se estranha neste arranjo não tradicional para voz e piano. E o estilo do cantor deve-se às formas de apresentação do *Lied* ou mesmo da ópera. A progressão harmônica é enquadrada por dissonâncias; de fato, a sonoridade de fechamento D7, embora normativamente instável, é empregada em uma posição terminal, conferindo ao ostinato uma sensação mais móbil. Como a voz superior na figura é totalmente diatônica, ela contrasta com as outras vozes, cada uma contendo pelo menos uma altura cromática. Alguns ouvintes, além disso, ouvirão algo do som dos tambores no estilo percussivo do piano. Essa música também não é concebível senão como um produto do encontro colonial-missionário, mas ao contrário da aquiescência mais ou menos passiva que podemos ler na música de Ladysmith ou da Peace Brass Band, “Eriri Ngeringe”, de Uzoigwe, exibe um elemento de luta e, portanto, anuncia uma postura ideológica. O hibridismo da canção de Uzoigwe é marcado; é um hibridismo conquistado, talvez conquistado a duras penas, não um resultado padrão ou que represente uma coexistência flácida de elementos antitéticos.

A composição sob um regime tonal pode ser ainda ilustrada pela terceira das “Talking Drums”,

de Uzoigwe, um conjunto de peças para piano compostas em 1991²⁹. Modelada a partir de uma dança igbo tradicional, “Egwu Amala”, essa composição cria imediatamente uma atmosfera vibrante baseada em ritmos propulsores e um arranjo tonal que, embora não seja diatônico, representa uma centralidade progressiva³⁰. Uzoigwe ancora a sua obra em um campo sonoro africano, usando a métrica incomum de 19/8, uma métrica que se diz ser aquela nativa percebida por intérpretes da dança original. Ele invoca um estilo de performance comunal ao implantar um gesto de chamada – na forma de um refrão, e ele concebe uma abordagem para a organização das alturas em que os elementos pentatônicos são incorporados em uma textura cromática mais complexa.

O pensamento tonal em “Egwu Amala” é mais sofisticado do que o que ouvimos em “Paulina”, de Ladysmith, ou no hino *highlife*. Há, aqui, um trabalho composicional mais óbvio do que qualquer coisa feita pelos pigmeus. As harmonias de Uzoigwe são harmonias de papel, harmonias concebidas por meio de atos de inscrição. Elas são, pelo menos para este compositor, um local muito produtivo para resistir às tendências colonizadoras da tonalidade. É notável o fato de que Uzoigwe, talvez de maneira incomum entre os compositores de sua geração, nunca foi um receptor passivo de um legado tonal europeu. Ao invés disso, ele procurou reinscrever tudo sob um signo africano. Pelo menos essa parecia ser a intenção.

Meu último exemplo musical vem do repertório de uma banda ganense ativa na década de 1970, conhecida como Wulomei (“sacerdotes” na língua Ga). A música deles é popular; alguns os descreveriam como neotradicionais (de modo análogo a neoclássico ou neofolk). A música “Soyama” (que significa barco ou navio) é uma boa exemplo do estilo dos Wulomei³¹. Imediatamente perceptível, desde os primeiros sons, é a batida animada da dança. É, ao mesmo tempo, uma música funcional e um convite ao comportamento contemplativo. Em destaque estão um violão, vários sinos

²⁹ Todas as três estão gravadas no CD *Senku: Piano Music by Composers of African Descent* (MSR Classics, 2003). A partitura publicada de “Egwu Amala” está incluída em *Piano Music of Africa and the African Diaspora*, ed. William Chapman Nyaho (Nova York: Oxford University Press, 2009). Para uma apreciação desta primeira antologia de música para piano de compositores negros, consulte meu “The Challenge of African Art Music”, *Circuit, Musiques Contemporaines* 21, no. 2 (2011): 55–72.

³⁰ Para um estudo etnográfico, ver, de Sister Marie Agatha Ozah, “*Égwú Amàlà: Women in Traditional Performing Arts in Ogbaruland*” (PhD diss., University of Pittsburgh, 2008).

³¹ Ver o CD *Legendary Wulomei* (Sam Records, 2000), faixa 14. Ainda em 1978, David Coplan chamou a atenção para a arte de Wulomei em um ensaio sobre música *highlife*, “Go to My Town, Cape Coast!” (COPLAN, 1978). Um estudo recente abrangente de Wulomei é, de Gavin Webb, “The Wulomei Ga Folk Group: A Contribution to Urban Ethnomusicology” (PhD diss., University of Ghana, Acra, 2012).

e tambores, e duas vozes femininas. A narrativa principal é apresentada na introdução e nos dois primeiros versos melódicos. Na introdução, uma linha do tempo de *clave* fundamenta a paráfrase rítmica da melodia que está para ser cantada pelo violão solo. O primeiro verso apresenta duas cantoras em alternância (quatro compassos cada); depois, no segundo, as vozes prosseguem em uma mistura de terças e quintas paralelas (quatro compassos cada). Há um momento crítico no final de cada verso, onde uma cadência em si bemol é tocada. De certa forma, esse é o eixo da música, a chave para entender o elemento colonial inscrito em “Soyama”.

A mescla de atributos que transmite a essência africana de “Soyama” inclui uma batida autocomplacente, quase insinuante, que tanto convida à dança como, ao mesmo tempo, a desencoraja; uma série de interjeições realizadas pelos sinos, que regularmente pontuam a métrica dupla de outra forma imperturbável; a mensagem linguística (“Ele está acenando com a mão para mim”, diz ela sobre seu amante); e o comentário do tambor em modo de fala, que parece emanar estranhamente de um mundo subterrâneo. Este último faz avançar a narrativa rítmica, expande os limites da gama de alturas ao abrir os registros mais baixos e assume uma função metamusical, direcionando a performance como um todo. No que diz respeito à imaginação tonal mostrada aqui, a própria melodia em forma de canto é modal e a coleção de classes de alturas e sua disposição intervalar sugerem o modo frígio. Em sua aparência inicial, semelhante a um canto, onde se pode ouvir uma delicada elaboração rítmica pelo violão, o modo é claro e a melodia procede quase exclusivamente em terças paralelas. Quando as cantoras desistem do rubato do violonista e executam a melodia em um ritmo relativamente estrito (versículo 1), ouvimos uma série de pontuações de acordes dominantes curtos e longos tocados pelo violão. Eles parecem alegremente alheios a qualquer outra coisa que possa estar acontecendo. Sua persistência cria uma expectativa de resolução. (Em termos semióticos, podemos dizer que eles são signos indexicais carregados.) A confirmação de seu significado vem no final do verso de oito compassos, em que adquirem seu objeto na forma de um acorde de I grau. Por falar em “desejo” como uma característica definidora da tonalidade.

Notáveis em “Soyama” são as maneiras pelas quais os compositores (o compositor Saka Acquaye e o percussionista principal Nii Ashitey) conseguiram, por assim dizer, resistir à força colonizadora do tonalismo usando-o e, ao mesmo tempo, minando-o — rasurando-o, pode-se dizer. Uma progressão de dominante-tônica em grande escala está presente, mas não tem mais o status

incontestável de um plano de fundo condutor. Na medida em que há um fundo, é uma configuração mais complexa que incorpora os elementos frígios, bem como os sons agudos, mas não tonais, de sinos e tambores. Colocando em termos binários exagerados para fins retóricos, podemos dizer que o violão vem de fora, mas toca uma música internamente inflexionada. Cantar em terças e quintas paralelas vem, em parte, do interior: essa é a maneira tradicional africana. Enquanto cantar em terças se encaixa também na maneira europeia, os europeus normalmente interrompem a torrente de terças para cadenciar de forma satisfatória. Cantar em quintas paralelas *não* é o modo europeu, pelo menos não de acordo com os modelos tonais específicos exportados para a África no século XIX. O resultado concreto dos procedimentos tonais empregados em “Soyama” é aquele de uma reformulação imaginativa de elementos africanos e europeus. A força colonizadora está contida. A tonalidade do semitom (como ouvida nos hinos) é reconhecida, mas não governa; é incorporada como um elemento em uma constelação. Isso dito, essa é uma música africana que apresenta alguma imaginação; uma música que, talvez como crítica, sinalize o que pode significar relativizar e contextualizar os recursos tonais primitivos com os quais missionários europeus e administradores coloniais colonizaram a consciência africana. Relativamente simples e transparente, “Soyama”, dos Wulomei, é, no entanto, uma música significativa e prolificamente paradoxal, cuja estrutura inscreve a afirmação tanto quanto a resistência.

Conclusão

Os historiadores da África não restringiram suas avaliações ao período colonial. Basil Davidson descreveu “a chegada dos europeus [desde o início do século XVI]” como “a maior calamidade da história [da África]”³². Para Adu Boahen, “a era colonial [1880-1970] ficará para a história como um período de oportunidades desperdiçadas, de exploração implacável dos recursos da África, e no saldo de subdesenvolvimento e humilhação dos povos da África” (BOAHEN, 1987, p. 109). Walter Rodney viu na educação colonial apenas “uma série de limitações dentro de outras limitações” (RODNEY, 1972, p. 164). Sentimentos semelhantes foram expressos por teóricos políticos e sociais,

³² Basil Davidson, *África: A Voyage of Discovery* [gravação de vídeo], Programa 5: “The Bible and the Gun” (Chicago: Home Vision Select, 1984).

linguistas e planejadores de linguagem. Uma crítica análoga feita por estudiosos da música africana, entretanto, não foi tão audível. Estariam os musicólogos talvez demasiadamente enamorados da estética, deleitando-se com o outro mundo ostensivo ou “não-linguístico” da música, para confrontar o trabalho político e ideológico que ela perpetra? Seria a prática diária da etnomusicologia africanista longa em descrição e curta em avaliação? Se for o caso, uma reordenação de prioridades seria oportuna, porque acredito que podemos afirmar um aspecto da reinvidicação dos historiadores com base em nossas próprias reflexões sobre rotinas tonais: a Europa subdesenvolveu a África tonalmente, criando as condições de possibilidade para a inação (ou ação limitada) nos domínios da criação (ou *poiesis*) e recepção (ou *esthesis*).

Entretanto, há razão para ser cético em relação ao argumento apresentado aqui. Poder-se-ia dizer, por exemplo, que as igrejas, escolas, centros comunitários e salões de dança em que o tonalismo anima o fazer musical estão tão firmemente estabelecidos como locais da modernidade africana que qualquer alegação de que as formas musicais que eles patrocina sejam derivadas — ou que venham mostrar-se traiçoeiras, a partir — de uma colonização das consciências, parece estar inteiramente fora de questão. E daí se os hinos nacionais que canalizam o orgulho — simbolicamente falando — em muitas nações africanas independentes sejam profundamente marcados pela harmonia e fraseologia europeias? O que importa se muitas canções populares usem uma linguagem musical ligada aos acordes primários da tonalidade europeia, e quem se importa se vastas porções da música na adoração cristã sejam *riffs* nas limitadas trajetórias tonais consagradas pelos hinos europeus do século XIX? Mesmo que tenham sido produzidas durante o contato cultural, não vieram a ser assimiladas como modos de expressão *africanos* naturalizados?

Assimilados sem perdas? Na pressa de abraçar uma estética global sem fronteiras, ou em celebrar o hibridismo e o pluralismo, podemos ter feito vista grossa para a violência que acompanha certas formas de coexistência sancionada. Podemos ter ignorado os déficits que se acumularam para aqueles que foram forçados a abandonar suas linguagens musicais nativas e falar outras. O tonalismo, não nos esqueçamos, é um recurso complexo, um nexos de opções carregadas apresentadas a várias comunidades africanas sob uma série de imperativos políticos, econômicos e religiosos. Se a analogia com a linguagem é válida, se compor é semelhante a falar uma língua, então, para alguns africanos, compor tonalmente em certos momentos históricos era como falar uma língua estrangeira —

integralmente, com novos regimes de sintaxe, gramática e entonação — distinta de sua língua materna (musical). Mesmo nos casos em que o colonizado alcançou certa fluência no uso da língua do colonizador, um resultado imediato e prático foi quase sempre a perda gradual de uma língua de herança.

Mais tragicamente, talvez, tenhamos negligenciado ou subestimado o potencial criativo de uma série de recursos musicais, recursos que foram colocados à margem em várias escolas de música desde que o tonalismo ocupou o centro do palco como linguagem moderna desejada. Vários usos de escalas não temperadas, as possibilidades abertas pelo canto harmônico, efeitos de câmara de eco associados à percussão na água, explorações sutis das fronteiras entre a fala e a música (em lamentos fúnebres e canções fúnebres, e em canções de pranto e recitação épica), e a realização de conclusões não por meio de movimentos graduais ou de uma desaceleração juvenil, mas pelo uso de saltos melódicos e da injeção de vida rítmica. Tudo isso constitui um rico conjunto de oportunidades estilísticas para o compositor moderno. Esperamos uma resistência de origem africana às fáceis vitórias que a harmonia tonal conquistou no continente desde a década de 1840.

NOTA DO AUTOR

Este ensaio foi apresentado pela primeira vez como a primeira palestra *Peter le Huray Lecture* para a Royal Musical Association na conferência *Tonality in Perspective* realizada no King's College London, em março de 2008, e posteriormente foi dado na quinquagésima terceira conferência anual da Society for Ethnomusicology em Middletown, Connecticut, em outubro de 2008. Também foi lido em colóquios na Indiana University, Peabody Institute, Oxford University, University of Michigan, Royal Holloway University of London, Southampton University, Royal Museum for Central Africa em Tervuren, University of Cape Coast e Boston University. Ele serviu de base para o discurso de abertura da conferência Music-Race-Empire realizada na University of Wisconsin — Madison, de 28 a 30 de abril de 2011. Agradeço a Ron Radano e Tejumola Olaniyan por seus valiosos comentários sobre as versões anteriores deste ensaio.

As epígrafes para este capítulo provêm das seguintes fontes: Bruno Nettl, “Colonialism”, *Grove Music Online*, acessado em 6 de dezembro de 2013; A. Adu Boahen, *African Perspectives on*

Colonialism (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1987), 107; Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa* (Londres: Bogle-L'Ouverture, 1972), 264; e Abiola Irele, *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora* (Oxford: Oxford University Press, 2001).

* * *

Comentário e contextualização sobre a tradução de “O tonalismo como força colonizadora na África” – José Henrique Padovani (UFMG)

1.

Na sétima seção de seu *Sobre o conceito de história*, diz Walter Benjamin:

Os dominadores de agora são, contudo, os herdeiros de todos os que já venceram. A empatia com os vencedores é, assim, sempre conveniente com os dominadores de agora. Com isso está dito o suficiente para o materialista histórico. Quem sempre carregou consigo a vitória até o presente marcha, no cortejo triunfal conduzido pelos dominadores de hoje, sobre aqueles que jazem no chão. Os espólios, como sempre foi de costume, são trazidos pelo cortejo vitorioso. São [então] designados como bens culturais. Estes terão que contar com o materialista histórico enquanto observador distanciado. E aquilo que ele observa como bens culturais vindos de toda e qualquer ascendência, ele não pode considerar senão com horror, pois devem sua existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que lhes levaram a cabo, mas também à corveia anônima de seus contemporâneos. Não há jamais um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, [um documento] da barbárie. E assim como ele próprio não é isento de barbárie, também não o é o processo de transmissão do saber quando este é passado adiante. (BENJAMIN, 1991[1940], p. 696, tradução nossa)

Ao cortejo descrito por Benjamin, tão rico em imagens e potente em sua crítica a uma visão da história positivista – complacente, portanto, com a violência dos vencedores –, soma-se, em seguida, sua interpretação do *Angelus Novus*, de Paul Klee. Alegoria de seu próprio olhar, o anjo de Benjamin está ao mesmo tempo aterrorizado e hipnotizado por um passado em que ruínas se acumulam sobre ruínas, e em que uma tempestade impetuosa sopra com toda força para o lado oposto e impele o anjo atônito em direção a novas catástrofes e horrores que ainda não pode entrever: “Essa tempestade é aquilo que nós chamamos de progresso.” (*ibidem*, p. 698, t.n.).

2.

Em meio à trágica “tempestade” histórica do ano de 2020, em plena pandemia global de COVID-19, uma série de protestos antirracismo irrompe nos Estados Unidos e na Europa em reação ao assassinato de George Floyd, em 25 de maio daquele ano, imobilizado e indefeso, sufocado impiedosamente por um policial branco ajoelhado em seu pescoço por vários minutos. Os manifestantes, revoltados com a violência, o racismo e toda a trajetória histórica que culminou no trágico assassinato de Floyd, vão às ruas de diversas cidades, organizados em torno do movimento *Black Lives Matter* – estabelecido desde 2013. Protestam ao mesmo tempo contra a violência do momento presente e contra aquela de um passado não tão distante que conduziu as sociedades europeias e aquelas que se desdobraram a partir do colonialismo a perpetuarem o sacrifício de vidas negras. Nas ruas por semanas, enfrentando todo tipo de reação de forças policiais e de reacionários de extrema-direita, manifestantes passam a arrancar dos pedestais de concreto as estátuas de escravistas, colonizadores e monarcas que tiveram um papel ativo no genocídio e na escravização de vidas negras. Em cidades dos Estados Unidos, do Reino Unido, da Suíça, da Bélgica e de diversos outros países, esses monumentos tombam em praça pública. Em Bristol, a estátua de Edward Colston, traficante de escravos do século XVII, é jogada no rio que corta a cidade. Na Antuérpia, a estátua do sanguinário imperador Leopoldo II, da Bélgica, é retirada após ser atacada por manifestantes.

A força simbólica e política das imagens é logo levada ao debate público, abrindo-se a discussão sobre o que fazer com esses monumentos. Mantê-los no local de origem? Eliminá-los da paisagem urbana? Colocá-los em museus, identificando não apenas as pessoas retratadas, mas também os crimes e horrores que praticaram? Recolocar as imagens no lugar de origem, somando às esculturas então arrastadas, novas esculturas dos próprios manifestantes com suas cordas, eternamente arrancando-as do lugar?

No Brasil, a despeito das taxas absurdamente elevadas de assassinatos de pessoas negras por forças do Estado, da barbárie normalizada em favelas e comunidades a partir da disputa de território e poder por milícias e facções criminosas, e de um cenário de extrema e crescente desigualdade social, uma discussão semelhante emerge a partir do noticiário internacional. Ainda que sem grandes consequências diretas para monumentos e estátuas em território brasileiro, textos e intervenções

questionam monumentos aos bandeirantes e nossas próprias exaltações empáticas aos vencedores. Enquanto isso, no entanto, o assassinato de homens, mulheres e crianças negras continua a ser normalizado nos grandes noticiários.

3.

O contexto que levou à tradução que se segue, é esse: o colonialismo e sua violência em pleno questionamento, seja nas praças públicas de países ricos, seja na errática discussão desencadeada no Brasil a partir de um cenário internacional. Em oposição às forças colonizadoras, vivas não apenas nos monumentos atacados como na violência sistemática do racismo estrutural e institucionalizado, uma surpreendente força contrária: como se o anjo da história imaginado por Benjamin esboçasse enfim alguma reação.

Na vertigem inicial de uma quarentena infundável e a partir do impacto das imagens dos protestos anteriormente mencionados, foi nesse ambiente que tomei contato com o volume *Audible Empire* e com o texto de Kofi Agawu, *Tonality as a Colonizing Force in Africa* (2016). Em meio à necessidade de imaginar minha atuação docente no contexto então inaudito de ensino remoto em disciplinas tradicionais de um curso superior de música, misturaram-se a surpreendente força de um movimento de decolonização do presente e o incômodo em constatar que, em nossos currículos acadêmicos, repertórios e instrumentos teóricos-conceituais para pensar a música, ainda impera a empatia com os vencedores e uma dificuldade enorme em repensar de maneira crítica nossas práticas acadêmicas. Não sendo um estudioso das músicas africanas e de seu vastíssimo manancial criativo, fui imediatamente impactado pela discussão desencadeada por Agawu sobre o papel do *tonalismo* nos processos de violência cultural/colonial no continente africano e que, como primeiro exemplo, toma os hinos homofônicos típicos da música protestante e sua difusão na África a partir de igrejas e missões religiosas: exatamente o gênero musical a partir do qual, geralmente, aprendemos e ensinamos a harmonia tonal – “bem cultural” que, como tal, sustenta todos seus aspectos contraditórios de civilização e barbárie apontados por Benjamin. Como primeiro exemplo, portanto, me defrontei exatamente com o mesmo gênero musical a partir do qual aprendemos e ensinamos encadeamentos tonais e modelos de escrita que nos foram trazidos, em “marcha triunfal”, por séculos e gerações a

partir de processos de transmissão do saber que nos são difíceis, inclusive, de mapear.

Em termos diretos, o texto de Agawu me suscitou perguntas para qual, na ausência de respostas definitivas, me comprometi a revolver e a levar a alunos e alunas sob minha responsabilidade enquanto docente: Como lidar com os “documentos de cultura” típicos dos nossos cursos de música? Como encarar a barbárie implícita em sua própria transmissão sem, por outro lado, recorrer à solução fácil (e, no meu ponto de vista, falsa) de ignorar sua decisiva influência em nossa vida musical presente que, ainda que idiossincrática e rica, guarda todas as cicatrizes e contradições do colonialismo? Como, enfim, adentrar nossos templos culturais, cientes dos despojos e sacrifícios sob nossos pés e, no entanto, rechaçar a tentação reacionária que, incapaz de lidar com tais contradições, é igualmente inepta ao dissimular seu júbilo diante do incêndio de museus, da ruína lenta das bibliotecas, e da desconstrução gradual das instituições da sociedade que permitem a transmissão crítica de saberes?

A essas perguntas e a tantas outras, agradeço a imensa generosidade de Kofi Agawu, pensador central para a reflexão musicológica contemporânea. Até mesmo pelo contexto geral da minha leitura do texto, não gostaria, com esse agradecimento e a presente introdução à tradução, atribuir ao autor qualquer chave de interpretação ou filiação teórica. De fato, é sua independência crítica e sua análise ao mesmo tempo sensível, sagaz e rigorosa de temas centrais ao estudo analítico e teórico de músicas que vão desde as canções de Mahler às músicas de diferentes povos da África que marcam a singularidade de sua perspectiva enquanto pensador.

4.

Por fim, me parece prudente recomendar a leitores/as brasileiros que não busquem transpor de maneira mecânica as observações do autor sobre os processos de colonização musical no continente africano à realidade brasileira ou àquela latino-americana: muito além do seu aguçado diagnóstico, o que Agawu nos oferece de ainda mais precioso, ao meu ver, é uma perspectiva metodológica que pode iluminar aspectos que não se restringem, no seu ou no nosso contexto, aos campos da musicologia ou da etnomusicologia. De fato, não teremos entendido muito de sua mensagem se não levarmos suas reflexões além das fronteiras imaginárias que separam esses campos do saber de outros, incluindo campos da pesquisa em música (educação musical, análise/teoria, sonologia, composição, etc.) e de

campos mais diversos (estudos decoloniais, antropologia, sociologia, história, etc). Para além de nos dar instrumentos para perceber e resistir às forças colonizadoras, ainda presentes na nossa música e na nossa sociedade, essa abordagem nos permite educar nosso olhar, nossa escuta, nossa consciência e nossa imaginação a perceber forças análogas de opressão e outras violências que, sem dúvida relacionadas ao processo colonizador em contexto mais amplo, não podem ter sua origem e responsabilidade relegadas somente a personagens do passado que, independentemente de seus atos, já se tornaram estátuas.

Por mais utópico que seja, a distância que nos separa do ponto de fuga de uma “descolonização das consciências” passa por um processo de reconsideração constante de nossas práticas de ensino-aprendizagem, pesquisa e criação/realização artística, em um esforço consciente em buscar reconhecer e encarar, como desafio a ser superado, os traços de violência que ainda as contaminam.

REFERÊNCIAS DO ENSAIO ORIGINAL³³

AFRICA: A VOYAGE OF DISCOVERY. Direção: Basil Davidson; John Percival; Christopher Ralling; Tim Souster; Mitchell Beazley Television; RM Arts (Firm); Channel Four (Great Britain); England) BBC Four (Television station : London; Home Vision (Firm). Chicago: Chicago: Home Vision Select, 1984.

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. 1ª edição ed. New York: Routledge, 2003.

AGAWU, Kofi. The Challenge of African Art Music. *Circuit : musiques contemporaines, [S. l.]*, v. 21, n. 2, p. 49–64, 2011. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005272ar>.

AROM, Simha. *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge; New York; Paris: Cambridge University Press ; Editions de la maison des sciences de l’homme, 1991.

BERGER, Anna Maria Busse. Spreading the Gospel of Singbewegung: An Ethnomusicologist Missionary in Tanganyika of the 1930s. *Journal of the American Musicological Society, [S. l.]*, v. 66, n. 2, p. 475–522, 2013. DOI: 10.1525/jams.2013.66.2.475.

Best of Ladysmith Black Mambazo. [s.l.] : Shanachie Entertainment, 1992.CD

³³ N.T.: Dado que o texto de Agawu cita diversos livros e obras bibliográficas em língua inglesa, as referências do ensaio original indicam tanto obras diretamente citadas pelo autor quanto versões já traduzidas para o português. Às referências suplementares da presente tradução foram adicionados materiais bibliográficos e outras referências relacionadas às notas de tradução e à nota final do tradutor (i.e., materiais e referências que não são diretamente citados pelo autor no texto original).

BOAHEN, A. Adu. *African Perspectives on Colonialism*. Reprint edition ed. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 1987.

BRANDILY, Monique. *Introduction aux musiques africaines*. Paris; Arles: Cité de la musique ; Actes sud, 1997.

COMAROFF, Jean; COMAROFF, John L. *Of revelation and revolution*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

COPLAN, David B. Go to my town, Cape Coast!: the social history of Ghanaian highlife. In: NETTL, Bruno (ed.). *Eight urban musical cultures : tradition and change*. Urbana: University of Illinois Press, 1978. p. 96–114.

DESAI, Gaurav. *Subject to Colonialism: African Self-Fashioning and the Colonial Library*. Durham N.C.: Duke University Press, 2001.

EDWARDS, Brent Hayes. The Sound of Anticolonialism. In: RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (org.). *Audible Empire: Music, Global Politics, Critique*. Durham: Duke University Press Books, 2016. p. 269–291.

EKWUEME, Lazarus Nnanyelu. African Music in Christian Liturgy: The Igbo Experiment. *African Music*, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 12–33, 1973.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination: South Africa and the West*. New edição ed. New York: Oxford University Press, 1999.

ERLMANN, Veit. *Music, modernity and the global imagination: South Africa and the West*. New York: Oxford Univ. Press, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195123678.001.0001>. Acesso em: 1 fev. 2021.

ERLMANN, Veit; SHABALALA, Joseph. *Nightsong: performance, power, and practice in South Africa*. Chicago: University of Chicago, 1996.

EUBA, Akin. *Essays on music in Africa, vol. 2: intercultural perspectives*. Bayreuth; Lagos: Elékóto Music Centre Lagos, 1989.

EUBA, Akin. *Yoruba drumming: the Dùndún tradition*. Bayreuth; Lagos: Bayreuth University ; Elékóto Music Centre, 1990.

EVANGELICAL PRESBYTERIAN CHURCH, GANA; EGLISE EVANGÉLIQUE PRESBYTÉRIENNE DU TOGO. *Ewe Nyanyui Hame Hadzigbalē Gã*. Maharashtra. *Ewe drumming from Ghana: the soup which is sweet draws the chairs in closer*. London: Topic Records, 2005.CD

FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Points, 2015.

FANON, Frantz; KILOMBA, Grada; FAUSTINO, Deivison. *Pele negra, máscaras brancas*. Nova tradução edição ed. [s.l.] : Ubu Editora, 2020.

Frozen brass: Africa & Latin America. Leiden, Netherlands: PAN Records, 1993.CD

GEORGE, Olakunle. *Relocating Agency: Modernity and African Letters*. Albany: State University of New York Press, 2003.

HOUNTONDJI, Paulin J. *African philosophy myth and reality*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1996. Disponível em:

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=23115>. Acesso em: 1 fev. 2021.

HYER, Brian. Tonality. In: CHRISTENSEN, Thomas (org.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. The Cambridge History of Music Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 726–752.

IRELE, Abiola. *The African imagination: literature in Africa & the black diaspora*. New York: Oxford University Press, 2001.

JONES, A. M. *Studies in African music*. London: Oxford University Press, 1959.

JONES, A. M. *African hymnody in Christian worship: a contribution to the history of its development*. Gwelo: Mambo, 1976.

KING, Roberta; KIDULA, Jean Ngoya; KRABILL, James R.; ODURO, Thomas A. *Music in the Life of the African Church*. Waco, Tex: Baylor University Press, 2008.

KISLIUK, Michelle Robin. *Seize the dance!: BaAka musical life and the ethnography of performance*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

KUBIK, Gerhard. African Tone-Systems: A Reassessment. *Yearbook for Traditional Music*, [S. l.], v. 17, p. 31–63, 1985. DOI: 10.2307/768436.

KUBIK, Gerhard. Multipart Singing in Sub-Saharan Africa: Remote and Recent Histories Unravelled. In: 1997, Grahamstown, South Africa. Anais [...]. In: SYMPOSIUM ON ETHNOMUSICOLOGY: NUMBER 13. Grahamstown, South Africa: International Library of African Music, 1997. p. 85–97.

Legendary Wulomei. Ghana: Sam Records, 2000.CD

LUCIA, Christine. Back to the Future? Idioms of ‘displaced time’ in South African composition. In: ALLEN, Lara et al. (eds.). *Composing Apartheid: Music for and against apartheid*.

Johannesburg : Wits University Press, 2008. Disponível em:

<https://www.cambridge.org/core/books/composing-apartheid/41D1594B9FA16D681D80CF72A6481A09>. Acesso em: 1 fev. 2021.

MBEMBE, Achille. *On the Postcolony*. First edição ed. Berkeley: University of California Press, 2001.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé, précédé de : Portrait du colonisateur*. [s.l.] : Gallimard, 2002.

- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- More than 50 most loved hymns*. Hollywood, CA: Liberty Records, 2004.
- MUDIMBE, V. Y. *Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Music of the Bibayak Pygmies, Epic cantors*. Paris; Arles: Radio-France ; Harmonia mundi, 2001.CD
- NETTL, Bruno. Colonialism. [S. l.], 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.46822. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046822>.
- No boundaries*. Cleveland: Heads Up International, 2004.CD
- NYAHO, William Chapman (ORG.). *Piano music of Africa and the African diaspora*. New York: Music Department, Oxford University Press, 2009.
- OZAH, Marie Agatha. *Égwú Àmàlà: women in traditional performing arts in Ogbaruland*. 2008. [S. l.], 2008.
- POOLE, Geoffrey. Black – White – Rainbow: a Personal View on what African Music means to the Contemporary Western Composer. In: FLOYD, Malcolm (org.). *Composing the Music of Africa: Composition, Interpretation and Realisation*. 1st edition ed. Place of publication not identified: Routledge, 1999. p. 295–334.
- RADANO, Ronald Michael; OLANIYAN, Tejumola (ORG.). *Audible empire: music, global politics, critique*. Durham: Duke University Press, 2016.
- RODNEY, Walter. *How Europe underdeveloped Africa*. London: Bogle-L'Ouverture Publications, 1972.
- RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu a Africa*. Lisboa: Seara Nova, 1975.
- SADOH, Godwin. Intercultural Creativity in Joshua Uzoigwe's Music. *Africa: Journal of the International African Institute*, [S. l.], v. 74, n. 4, p. 633–661, 2004. DOI: 10.2307/3556844.
- SCHERZINGER, Martin. Negotiating the Music-Theory/African-Music Nexus: A Political Critique of Ethnomusicological Anti-Formalism and a Strategic Analysis of the Harmonic Patterning of the Shona Mbira Song Nyamaropa. *Perspectives of New Music*, [S. l.], v. 39, n. 1, p. 5–117, 2001. a.
- SCHERZINGER, Martin. Veit Erlmann, Music, Modernity, and the Global Imagination. New York: Oxford University Press, 1999. viii + 312 pp. ISBN 0 19 512367 0. *Journal of the Royal Musical Association*, [S. l.], v. 126, n. 1, p. 117–141, 2001. b. DOI: 10.1093/jrma/126.1.117.
- SCHERZINGER, Martin. György Ligeti and the Aka Pygmies Project. *Contemporary Music Review*, [S. l.], v. 25, n. 3, p. 227–262, 2006. DOI: 10.1080/07494460600726511.

Senku piano music by composers of African descent. U.S.A: Musicians Showcase Recordings, 2003.CD

STEVENS, Robin S.; AKROFI, Eric A. Tonic Sol-fa in South Africa - a Case Study of Endogenous Musical Practice. *In: (Marilyn Chaseling, Org.) 2004, Melbourne. Anais [...]. . In: AUSTRALIAN ASSOCIATION FOR RESEARCH IN MUSIC EDUCATION: PROCEEDINGS OF THE XXVITH ANNUAL CONFERENCE*. Melbourne: AARME, 2004. p. 301–314.

TÁÍWÒ, Olúfémi. *How Colonialism Preempted Modernity in Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

TYMOCZKO, Dmitri. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Press, 2011.

VILLEPASTOUR, Amanda. *Ancient Text Messages of the Yoruba Bata Drum: Cracking the Code*. Surrey, UK: Ashgate, 2010.

WATSON, J. R. *An annotated anthology of hymns*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WEBB, Gavin. *The Wulomei Ga Folk Group: A Contribution to Urban Ethnomusicology*. 2012. University of Ghana, Acra, 2012.

WIREDU, Kwasi; ABRAHAM, W. E.; IRELE, Abiola; MENKITI, Ifeanyi. *A companion to African philosophy*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 2013. Disponível em: <http://www.credoreference.com/book/wileycap>. Acesso em: 1 fev. 2021.
Yoruba drums from Benin, West Africa. Washington, DC; Berlin: Smithsonian/Folkways ; International Institute for Traditional Music, 1996. CD

REFERÊNCIAS SUPLEMENTARES DA PRESENTE TRADUÇÃO

AGAWU, K. *The African Imagination in Music*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

AGAWU, Kofi. Tonality as a Colonizing Force in Africa. *In: RADANO, Ronald; OLANIYAN, Tejumola (org.). Audible Empire*. Durham: Duke University Press, 2016. p. 334–355.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund; SCHOLEM, Gershom Gerhard; TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (org.). Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 691–703.

TONALITY AS A COLONIZING FORCE IN AFRICAN MUSIC - CIRMMT DISTINGUISHED LECTURES IN THE SCIENCE AND TECHNOLOGY OF MUSIC. Direção: Kofi Agawu. CIRMMT Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_sFVFsENMg. Acesso em: 10 ago. 2020.

SOBRE O AUTOR

Kofi Agawu nasceu em Gana, onde recebeu sua educação inicial antes de estudar composição e análise – no Reino Unido – e musicologia – nos Estados Unidos. Sua pesquisa é voltada à análise musical em repertórios selecionados da Europa Ocidental e do Oeste da África. Ele é o autor de cinco livros e numerosos artigos e estudos. Ele foi Teórico Musical em Residência para a Sociedade Flamengo-holandesa de Teoria Musical, em 2008-2009, e Professor Visitante da cátedra George Eastman da Universidade de Oxford, em 2012-2013.

SOBRE O TRADUTOR

José Henrique Padovani é compositor e pesquisador nos campos da Sonologia, Composição e Teoria/Análise Musical. Atualmente é Professor Adjunto na Escola de Música da UFMG e atua como professor/pesquisador nos Programas de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG e do Instituto de Artes da Unicamp. É membro do Grupo de Pesquisa em Sistemas Musicais Interativos da UFMG (LaPIS) e dirige, atualmente, o Centro de Pesquisa em Música Contemporânea, da Escola de Música da UFMG. Mais informações em: <http://josehenriquepadovani.com>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8919-7393>. E-mail: jhp@ufmg.br