

**Natureza, Comunidade e Ritual:
Música e Ancestralidade em Malidoma Somé**

*Nature, Community and Ritual:
Music and Ancestrality in Malidoma Somé*

*Luiza Nascimento Almeida
Mestre e Doutora em Letras – FFLCH/USP*

RESUMO: O burquinês Malidoma Somé se tornou o principal porta-voz do povo dagara no mundo. Nos três livros que publicou, ele se baseou, predominantemente, em sua experiência na aldeia para elaborar um tratado sobre as inúmeras vicissitudes que compõem a vida de um aldeão – traduzida na tríade Natureza, Comunidade e Ritual. Nessa jornada, o elemento que permeia a oralidade dos dagara é a música. Esse artigo tem a intenção de, destacando momentos da obra do autor africano, refletir sobre o papel da música como tecnologia propiciadora do devido equilíbrio sem o qual a existência da comunidade seria impraticável.

PALAVRAS-CHAVE: MALIDOMA SOMÉ; DAGARA; MÚSICA AFRICANA; FILOSOFIA AFRICANA; RITUAL.

ABSTRACT: The Burkinabe Malidoma Somé became the principal spokesman of the Dagara people across the world. All three of his books relied on his own personal experience in the village in order to compose a treatise on the countless vicissitudes that make up the villager's being—summed up in the triad “Nature, Community, and Ritual”. In this journey, the one element that permeates the Dagara people's orality is music. This article underscores moments in this African author's oeuvre, as part of a reflection over Music's role as a technology endowing a community with the kind of balance required for its feasibility.

KEYWORDS: MALIDOMA SOMÉ; DAGARA; AFRICAN MUSIC; AFRICAN PHILOSOPHY; RITUAL.

INTRODUÇÃO

A jornada sonora de Bakhye

Em *Of Water and The Spirit*, o burquinês dagara Malidoma Somé relata sua partida traumática, em virtude de um sequestro levado a cabo por missionários franceses, ainda criança, de sua comunidade, em Dano, sudoeste de Burkina Faso, e seu posterior regresso, impelido pelo desejo de libertar-se do martírio religioso, cerca de quinze anos depois, ao seio da aldeia onde passara os melhores anos de sua infância. Anos decorridos, em grande medida, na companhia do avô, um *boburo*¹ com o qual partilha de uma afinidade anímica. “Os primeiros anos da vida de um menino são geralmente passados com o avô [...]. Existe uma cumplicidade implícita entre aquele que acabou de chegar do *mundo-além* e aquele que está prestes a adentrar o *mundo-além*.” (SOMÉ, 1993, p.37, tradução nossa) Sobre o papel do pai nessa dinâmica, Somé acrescenta: “Ele sabe que uma conversa entre um neto e um avô é uma conversa entre irmãos do mesmo grupo de conhecimento. Conhecer é ser velho. Nisso, o neto é tão velho quanto o avô. Por conseguinte, o pai é muito jovem para ter parte nesse relacionamento entre dois sábios.” (SOMÉ, 1994, p.21, tradução nossa)

Somé nos introduz, então, em sua comunidade dagara, a Vila dos Birifor², pelas mãos de seu estimado avô. Já no segundo capítulo, entretanto, esse magnífico personagem – cuja presença repercutiria para sempre na existência do neto – morre, dando ensejo para que o autor narre suas reminiscências a respeito do funeral do *boburo*. Muitas são as nuances que permeiam essa ocasião, trazendo à baila um emaranhado de eventos mais ou menos sonoros que tangenciam a todo momento o *mundo-além* a que Somé faz incessante referência.

¹ Palavra em dagara que significa “aquele que procura por debaixo” e que designa um médico tradicional, um curandeiro, além de inúmeras outras funções, sobretudo espirituais.

² Birifor é o clã ao qual pertence Malidoma Somé.

Ao morrer, seu avô (cujo nome é Bakhye) está fora dos limites da Vila dos Birifor. “Meu avô morreu em uma colina em uma terra estranha. Ele era um ancião e um líder de grande poder, e deveria ter morrido em casa. A única maneira de corrigir a morte de uma pessoa tão importante quando ocorre no lugar errado é conduzir o morto para casa.” (SOMÉ, 1994, p. 27, tradução nossa) Dentre os dagara, os mortos caminham. A despeito da apatia absoluta, do olhar fugidio e da postura rígida, Bakhye se levanta e, pé-ante-pé, se desloca rumo a sua aldeia até chegar a seu destino. “Mortos não andam muito rápido” – adverte Somé – “Eles não estão com pressa.” (SOMÉ, 1994, p. 27, tradução nossa) E andam, justifica ele, devido a importância que ainda tem para os vivos; bem como dada a influência que, migrando para a morada dos ancestrais, terão na vida de seus descendentes. Perspectiva semelhante é a da prática do ritual *Kurova Guva* dentre os povos *shona* do Zimbábue. Nesta cerimônia específica, o espírito do falecido, que deambula errante pela floresta um ano após a sua partida, precisa ser levado de volta à aldeia para, enfim reunido a seus familiares, tornar-se um ancestral. A morte por si só não confere ao *mudzimu* (espírito) o caráter de ancestral.

Kurova Guva, que literalmente significa “bater no túmulo”, é a cerimônia realizada pelos *shona* um ano após o enterro de uma mulher ou de um homem idoso. O objetivo é coletar o espírito do falecido, escoltá-lo até sua aldeia, reuni-lo a seus familiares e celebrar seu novo status de ancestral. Acredita-se que após a cerimônia o espírito poderá zelar por seus parentes. O sucesso da cerimônia depende sobretudo da música executada durante o período da noite e pela manhã. Esta inclui temas de *mbira dzaVadzimu*³ acompanhados por tambores tradicionais (*ngoma*) e chocalhos (*hosho*). Tocada no decurso do rito, a música é o elemento que valida o propósito essencial da

³ Lamelofone tradicional e sagrado do povo *shona* do Zimbábue. “*Mbira dzaVadzimu*” significa *mbira* dos espíritos.

cerimônia. (MATIURE, 2013, p. 41, tradução nossa).

Trazer o morto de volta à terra onde habitam seus descendentes é, portanto, uma tônica em ambas as ocasiões. A música dos dagara, igualmente, terá um papel fundamental, como irá elucidar Somé, na condução do espírito de Bakhye à morada dos ancestrais, sendo mote imprescindível e pulso intermitente ao longo de toda jornada mortuária.

A partir da chegada do avô a sua casa em Birifor, Somé passa ao relato da série de procedimentos exigidos para que o funeral se realize. Enquanto a higiene do morto é efetuada, “aqueles que o manuseiam cantam solenemente em harmonia uma espécie de recital genealógico” (SOMÉ, 1994, p. 49, tradução nossa) do qual Somé, apesar da pouca idade na época, pode rememorar alguns nomes que – ele compreende mais tarde – referem-se a seus mais remotos antepassados.

As vozes estridentes das mulheres ergueram-se cortantes como gládios e apunhalaram cada coração, obstruindo nossas gargantas, enviando calafrios por todo nosso corpo e fazendo-nos soluçar. Eu chorava não porque vovô havia morrido – mesmo porque até então eu não fazia ideia do que significava a morte – mas porque essas mulheres entoavam um lamento tão melancólico que eu estava começando a suspeitar que alguma espécie de tragédia havia ocorrido. (SOMÉ, 1994, p. 49, tradução nossa).

O musicólogo ganês Kofi Agawu observa que a música dos povos africanos, invariavelmente inscrita ao longo dos ciclos da vida e sendo nutrida por seus micro e macro ritmos, tem na morte seu mais importante estágio, uma vez que o evento “engendra uma reflexão do ciclo como um todo” (AGAWU, 2016, p. 41, tradução nossa). Ao encerrar uma trajetória, a morte sempre inaugura um ponto transitório para o *mondo-além*.

Isso explica, em parte, por que os tipos de comportamento musical que a morte suscita são no geral mais elaborados, mais intensos, e mais reveladores da alma de uma dada comunidade do que aqueles de qualquer outro momento do ciclo. A preparação para o enterro, o enterro propriamente dito, e o período subsequente ao luto – todos envolvem música em uma série de eventos designados a auxiliar os filhos, as viúvas, os parentes e os membros da comunidade a lidarem com a perda. (AGAWU, 2016, p. 41, tradução nossa).

Mas não é apenas isso. E Somé nos leva muito mais adiante que Agawu. Ainda a reboque do alvoroço melódico inicial que ambienta a toaleta do avô, um curioso procedimento se insinua na Vila dos Birifor. No quarto de Bakhye, de súbito, é improvisada uma cozinha. Nesta tudo está ocorrendo de pontacabeça. Uma força gravitacional alheia às leis deste *mun*do demarca o espaço onde um pote de barro, escorado no teto de madeira com o fundo sobre um fogareiro suspenso, ferve, “como por encantamento” (SOMÉ, 1994, p. 50, tradução nossa), um bocado de água. “Eu estava fascinado pelo pote de água de cabeça pra baixo” (SOMÉ, 1994, p. 52, tradução nossa) – comenta Somé. Em seguida, um homem adiciona farinha e uma mistura de ervas ao pote. E esse conteúdo é atraído para o pote até nele se assentar. No decorrer da preparação do prato, outras iguarias, como carne de macaco seca e condimentos variados, são acrescentadas. Trata-se, na verdade, da última refeição do morto que, nesse ínterim, ainda se senta para comer: o que faz com as próprias mãos e sem qualquer ajuda. O pai de Malidoma deixa a entender que, a despeito de não estar apto a ingressar de vez em outra dimensão de estômago vazio, visto que a viagem é longa, o físico de Bakhye requer uma incomum dose de alento. Transitando entre dois mundos (o que faz graças a um rabo de hiena que mantém em punho) e de fato imerso na entrada de um *mun*do-além, uma lógica diversa governa sua existência. *Satulmo* é o nome da tecnologia dagara aplicada a esse momento

específico em que o morto, absorto nesse insólito limiar, precisa saciar a fome.

Anos mais tarde, quando estava mais velho, eu entenderia o que vi aquele dia. A gastronomia antigravitacional era uma prática secreta realizada apenas quando um líder de estatura excepcional falecia. [...]

A preparação do alimento conforme o preceito da gravidade reversa (*satulmo*) é uma encenação simbólica do domínio onde os grandes ingressam através da morte. Abdicando de seu corpo, vovô escapou das leis físicas; assim, apenas a comida preparada de acordo com as leis do novo domínio que ele agora habitava poderia ser ingerida e digerida efetivamente. Existem plantas secretas na natureza que são muito poderosas. Utilizando algumas dessas plantas, conhecidas apenas por curandeiros e homens e mulheres em contato com a grande medicina da Mãe Terra, nossos cozinheiros foram capazes de produzir, por um curto período de tempo, uma área livre de gravidade. (SOMÉ, 1994, p. 52, tradução nossa).

Somé não se furta de repetir a importância absolutamente vital da expressão pública da dor, da manifestação do luto à exaustão, do pranto incontido e expurgado ao paroxismo a fim de que o objetivo do funeral seja alcançado em sua totalidade. É ao enalço dessa enunciação coletiva de sofrimento, sem a qual não é possível, de fato, *morrer*, que a música vem à tona como principal tecnologia dagara de pulsão, canalização e direcionamento do lamento. “Sem a música e o canto, não há funeral, não há luto, não há morte.” (SOMÉ, 1994, p. 59, tradução nossa) As lágrimas incitadas e governadas criteriosamente pela música desprendem-se rumo ao córrego que, ao transbordar, carrega o morto para o domínio dos ancestrais.

Anoitece. Enquanto o par de xilofones sob o grande pé de baobá entabula seu diálogo funeral, o tambor responde com um som seco sincopado. Os cantores, posicionados atrás dos instrumentistas, iniciam seus cânticos fúnebres, inundando os corações da multidão de pesar. É trabalho dos músicos fornecer a estrutura para que as pessoas liberem seus sentimentos reprimidos. Cada frase dolorida é seguida por um uivo grandiloquente, murmurado pelos homens e repercutido pelas mulheres. É preciso milhões de lágrimas para produzir a enxurrada capaz de levar o morto para a dimensão ancestral, de modo que abster-se do pranto prejudica o falecido. O ritmo e o canto desopilam aquela parte do ego que mantém o luto sob controle. Mas o sofrimento desencadeado sem o auxílio dos tambores rituais, dos demais instrumentos e dos vocais pode gerar uma nova morte. É uma força sem um contêiner. Para os mortos, é energia inutilizável, como alimento desperdiçado quando as pessoas passam fome. [...] A experiência que todos os humanos compartilham é a do sofrimento, e é necessário o tipo adequado de poesia para incendiar a dor. É por isso que o *griot*-cantador, o guardião dos portais mitopoéticos da aldeia, é um engenheiro inestimável de emoções. (SOMÉ, 1994, p. 57, tradução nossa).

Somé aponta que, no decorrer de um funeral dessa magnitude, dada a efusividade do momento, inúmeros outros pesares, além daquele que concerne ao morto, são liberados. A catarse instaura um vozerio de queixas acerca de toda sorte de dor: seja pessoal, seja coletiva, elas desembocam, ao fim, na comunhão musical que reflete a identidade daquela comunidade, evidenciando, na harmonia – conquistada a tambores e xilofones –, a própria cura. Eis que a música não pode parar. “Algumas pessoas irão se revezar em vigília durante a noite. Elas são necessárias na assistência aos músicos, que não irão descansar enquanto perdurarem os ritos funerários. É fundamental que a

música seja constante.” (SOMÉ, 1994, p. 59, tradução nossa) A dor que reluta em se dissipar pelas corredeiras do canto, não resiste ao arroubo da dança, do movimento frenético do corpo embalado pelo som: o último refúgio de qualquer pesar.

Alguns dos enlutados mais sensíveis ainda respondem à energia dos cantores com pranto soluçante e lamúrias. As pessoas irão correr desorientadas quando não puderem mais conter a si mesmas e, em seguida, encenarão uma dança-funeral até esgotarem suas crises e estarem aptas a juntarem-se ao grupo novamente. (SOMÉ, 1994, p. 60, tradução nossa).

Demonstrar sofrimento em público, pelos motivos já expostos, é uma obrigação em um funeral. Aqueles que não o fazem, se tornam objeto de fofoca e humilhação. “Um adulto que não consegue chorar é uma pessoa perigosa que esqueceu o lugar que a emoção ocupa em sua vida.” (SOMÉ, 1994, p. 57, tradução nossa) Em *O Espírito da Intimidade*, Sobonfu Somé, ex-mulher de Malidoma falecida em 2017, corrobora a mesma ideia:

Para o povo Dagara o luto é uma forma de fazer uma ponte entre nós e nossos ancestrais. Um ritual de luto pode ajudar a pessoa a soltar a raiva e a tristeza com a morte de um parente e levar seu espírito a terra dos ancestrais, onde poderá ser útil para nós. (SOMÉ, 2017, p. 29).

O poder arrebatador da música como tecnologia africana indispensável à interação com o *mun-do-além* é mencionado por Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra* em sua leitura da obra do escritor nigeriano Amos Tutuola. Nesta, as danças, as vozes e os tambores “são capazes de arrastar consigo as testemunhas de suas proezas, inclusive os espíritos dos mortos.” (MBEMBE, 2017, p. 241) Segundo Mbembe, o som deflagra uma espécie de envolvimento e, por conseguinte,

de encadeamento que abarca o que ele chama de “matéria alada” (MBEMBE, 2017, p. 242).

Quando o Tambor começa a tocar, todos aqueles que há centenas de anos antes estavam mortos levantam-se e vem testemunhar o tambor a tocar sozinho; e quando o Canto começa a cantar, todos os animais domésticos desta nova cidade, os animais selvagens e as serpentes vem pessoalmente ver o canto; e quando a Dança começa a dançar, todas as criaturas da selva, os espíritos, as criaturas da montanha e as criaturas dos rios vem à cidade para ver quem está a dançar. Quando estes três se miram ao mesmo tempo, todos os que ali estão, todos os que se haviam levantado de suas sepulturas, os animais, as serpentes, os espíritos e outras criaturas sem nome dançam juntos, com estes três, e foi assim que me apercebi de que as serpentes dançavam melhor que os humanos e que outras criaturas (TUTUOLA apud MBEMBE, 2017, p.242).

Como é de praxe em África, onde predominam comunidades funcionais, Amos Tutuola apresenta o Tambor, o Canto e a Dança, como entidades destituídas de quaisquer egos, de qualquer autor, compositor, cantor, dançarino ou simplesmente músico. A música, uma vez proclamada no mundo, qual uma serpente, se envereda por suas sendas vivas, contagia (ou *envenena*) os corpos às imediações, atraindo, sobretudo, as criaturas do *mundo-além*. Em sua forma existencial livre, fruto sobretudo da comunidade onde nasce – e, portanto, da natureza que a alimenta – esse organismo fértil e fertilizante é concebido pelos espíritos. Não é à toa que, no bosque dos fantasmas, os personagens de Tutuola dançam quase que intermitentemente.

Evadindo um pouco da ficção – não tão ficcional assim –, cumpre observar que, para muitos povos em África, instrumentos são considerados uma propriedade dos espíritos (é

o caso da *mbira* do povo *shona* do Zimbábue ou do *biram* do povo buduma do Níger) ou personificações de elementos da natureza e, nesse rastro, espíritos eles mesmos, sendo, por isso, ferramentas por meio das quais o *mundo-além* pode ser acessado. O *ngombi*, harpa utilizada pelo povo *mitsogo* do Gabão, é um exemplo dessa ordem. Os membros dos povos Baka e Aka, pertencentes a diferentes sub-etnias habitantes das florestas tropicais da África Central, cultuam um espírito (o espírito da floresta) cujo nome é *Edzingi* (ou *Jengi*). Esse espírito, que permite o ingresso dos caçadores na mata, protegendo-os, só se manifesta através da dança – e os aldeões o invocam ao cantar temas específicos.

Edzingi, uma figura mascarada e coberta por inúmeras camadas de folhas de palmeira, irrompe da floresta e rodopia à espreita da clareira, alternando saltos e agachamentos, rodeada por três ou quatro aldeões que a acompanham mais ou menos de perto enquanto ela dança. Em um grupo mais à distância, mulheres cantam quase que continuamente, fundindo seu coro àquele dos homens que seguem o mascarado e dançam ao lado dele (BUCKNER, ROUGET, 2011, p.92, tradução nossa).

Somé afirma que, para os dagara, a arte (incluindo aí a música) “é a forma pela qual os espíritos escolheram existir conosco aqui nesse mundo” (SOMÉ, 1994, p. 61, tradução nossa). Mais do que isso, o artista é um sacerdote capaz de estabelecer uma ponte com o domínio dos espíritos. É através dele – escreve Somé em *The Healing Wisdom of Africa* – “que o mundo-além encontra uma entrada neste mundo.” (SOMÉ, 1999, p. 95, tradução nossa). As manifestações artísticas, portanto, são expressões do sagrado, sendo um artista um artesão

do sagrado como, por exemplo, o *griot*⁴ é um artesão do som cuja origem é a morada ancestral.

Em minha aldeia, existe apenas uma linha tênue entre o artista e o curandeiro. De fato, não há uma palavra na língua dagara para arte. O termo mais próximo para isso seria a mesma palavra empregada para dizer sagrado. É como se houvesse uma sacralidade intrínseca ao simbolismo artístico. [...] Na aldeia, a habilidade de dar à luz a arte é um sinal de aprovação do mundo espiritual. [...] O artista através do qual a entrega é feita é visto com admiração e abordado como o mensageiro de um portal. [...] O artista é o pulso de uma comunidade; sua criatividade diz algo sobre a saúde daquela comunidade. (SOMÉ, 1999, p. 96, tradução nossa).

A música e os três pilares da cultura africana

A partir da perspectiva dagara, Malidoma Somé concebe três pilares como os mais fundamentais da cultura africana: Natureza, Comunidade e Ritual.

A Natureza

“A natureza” – ele escreve – “é o fundamento da vida aldeã.” (SOMÉ, 1999, p. 37, tradução nossa) Sem uma conexão profunda com tudo aquilo que comporta o mundo natural, noções como a de *comunidade* ou de *ritual* perdem completamente o sentido. O quão enovelados à natureza, por

⁴ *Griot* é um termo genérico cunhado pelos colonizadores europeus e utilizado no Ocidente para designar um mestre/mestra de tradição oral africana. Cada povo, entretanto, se refere a ele/ela de uma maneira diferente.

exemplo, os indivíduos devem estar para, a partir de seus constituintes, conceberem uma tecnologia tão avançada quanto o *satulmo* – que reverte a força da gravidade em prol, como vimos, da nutrição de um morto? Difícil responder, mas, presume-se, seja necessário um conhecimento substancial de suas vicissitudes. A natureza detém e expressa “a sabedoria do cosmos” (SOMÉ, 1999, p. 50, tradução nossa). Os dagara acreditam que ela é a *Fonte de Tudo* e que seu significado é produzido instantaneamente, “como uma consciência cósmica e atemporal.” (SOMÉ, 1999, p. 49, tradução nossa) É na natureza que o *significado* reside pleno, absoluto, íntegro. Existe, portanto, um *significado* que a língua racional, sugerida pelas palavras idiomáticamente concatenadas, não compreende. Um *significado* por detrás da língua, bem anterior às palavras – e que essas, por sua vez, não são capazes de alcançar. Um *significado* que a natureza irradia.

Os sábios da aldeia argumentam que os humanos foram amaldiçoados pela língua que possuem – ou que os possui. A língua, eles insistem, é um instrumento de distanciamento do significado, uma necessidade infeliz da qual não podemos prescindir [...].

Para os aldeões, exprimir-se por meio da palavra significa duas coisas: primeiro, saudades de nosso verdadeiro lar, porque a língua nos tenta com a possibilidade de retorno para o significado. E onde o significado reside em sua completude? Na natureza. [...] Segundo, exprimir-se por meio da palavra significa estar exilado. De fato, para os dagara, toda vez que falamos, é como se estivéssemos confessando nosso próprio exílio, o quão distante estamos de nossa *Fonte*. A habilidade de falar atesta o fato de que estamos bem afastados da vasta gama de significado que é nossa casa. [...] Na *Fonte*, palavras não seriam necessárias, já que o significado seria produzido instantaneamente. (SOMÉ, 1999, p. 50, tradução nossa).

No texto *A Visão Bantu Kongo da Sacralidade do Mundo Natural*, Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau, a despeito de estar atrelado a uma experiência bantu, vai ao encontro do pensamento dagara exposto por Somé: “O mundo natural é o que nós vemos, tocamos, sentimos, saboreamos e ouvimos e ainda assim nós não podemos alcançar o *significado* em sua totalidade. É o mistério de todos os mistérios. É o cerne do que é espiritual e sagrado.” (FU-KIAU, p.1)

Somé aponta que há, entretanto, um meio de escapar à clausura da língua e pegar um atalho de volta para casa: a *música*. E quando fala em música, poesia, ritmo ou canto, o autor também está se referindo a um portal que “evoca o mundo por detrás das palavras, o mundo do significado” (SOMÉ, 1999, p. 51, tradução nossa). Esse portal é o *ritual*.

Aqueles que possuem alguma intimidade com a filosofia ocidental, poderão rememorar as considerações de Arthur Schopenhauer sobre a música. Segundo este, “a música não expressa o mundo visível, o fenômeno, mas a essência deste, a *Vontade* ela mesma” (SCHOPENHAUER apud GREEN, 1930, p. 202, tradução nossa). Esta forma artística, diferente de todas as outras, revelaria, para o alemão, a essência do universo do modo mais profundo e imediato possível. É muito provável, entretanto, que o filósofo não estivesse de todo ciente que, em África, a música (e suas manifestações) já era, há muito, tecnologia empregada para o ingresso no domínio do sagrado – não em benefício do ego ou do indivíduo, mas do amadurecimento da comunidade e equilíbrio entre as forças da natureza; não como estética de controle e exclusão, mas como meio de comunhão e catarse; não de modo copiosamente planejado, mas, do contrário, de forma despreziosamente improvisada. Em *Yurugu – An African-centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*, a filósofa afro-americana Marimba Ani faz um relato brilhante acerca das dissonâncias existentes entre as perspectivas musicais africana e europeia:

Enquanto no Ocidente a tendência era que essa música “escrita”, controlada, tornasse-se elitista e que um público passivo fosse “confrontado” com uma performance, na África as prioridades e valores culturais exigiam uma forma musical comunal em que não havia real separação entre “artista” e “audiência”: uma experiência participativa para todos os envolvidos. (ANI, 2015).

Deixemos para ela, então, esse tópico, e retomemos nossas considerações sobre a obra de Somé.

A natureza, assim, é nosso lar, a espinha dorsal de uma comunidade e a morada dos espíritos, os quais “cuidam de nós e anseiam por uma reconexão com os vivos.” (SOMÉ, 1999, p. 57, tradução nossa) E, citando novamente Fu-Kiau:

Reconhecer a sacralidade do mundo natural é o começo de nosso entendimento de ser um com a natureza; [...] Nosso mundo natural é sagrado porque ele carrega ambos vida e morte em perfeito equilíbrio para manter toda existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós. (FU-KIAU, p. 8).

Não é por acaso que Somé foca a aquisição do verdadeiro conhecimento na *experiência*. Um dos episódios dolorosos de sua saga – e que se estendeu por 15 anos – foi quando, ainda menino, o burquinês foi raptado por missionários franceses e confinado em um seminário a centenas de quilômetros de sua casa. Ao retornar a sua aldeia, a pé, fugido após esbofetear um padre, ele teve dificuldade de se readaptar a uma existência provida de cenários inusitados, amparada sobre valores e prismas tão diferentes daqueles aos quais, a sua revelia, ele se submetera no seminário. “Eu ansiava por debates, por teorias, por criticismo: claramente um legado do mundo branco. [...], Mas ninguém pode estar sempre esculpindo teorias para enquadrar a experiência, ou encobrir experiências com o telhado da teoria.” (SOMÉ, 1994, 203, tradução nossa).

O *boburo* percebe, então, que a formação com a qual ele se defronta na aldeia é uma formação líquida, respaldada na experiência, em contraposição à solidez da educação seminarista. “O conhecimento dagara era líquido no sentido de que o que eu aprendia era vivo, respirava, era flexível e espontâneo. [...] fazia sentido apenas em termos relacionais. Não era fixo, mesmo quando parecia ser.” (SOMÉ, 1994, 203, tradução nossa) Para Malidoma, a exacerbada lógica retórica na qual o conhecimento ocidental está imerso age como um rolo compressor que inibe a mente de estar aberta, sem oferecer entraves, à experiência.

Eu tenho a sensação de que, no Ocidente, a discussão e o debate são muito importantes [...]. O povo aldeão prefere preservar em sua forma nua o material encontrado em uma experiência. A experiência, para o povo aldeão, se parece com outra espécie de discurso, que corre em paralelo, mas que não entrecruza, o verbal. O quão mais intensa uma experiência, mais provável que o aldeão a deixe na linguagem em que ela surgiu em vez de discuti-la e dissecá-la com palavras. É como se a discussão atenuasse a força do que está sendo discutido. Os aldeões têm a impressão de que as palavras conquistam a experiência, deslocando-a de seu legítimo lugar de poder. Então, a menos que experiências poderosas sejam designadas *poeticamente*, ou com provérbios, as pessoas não querem correr o risco de perder em uma névoa de palavras aquilo que lutaram tanto para adquirir (SOMÉ, 1999, p. 107, tradução nossa, grifo nosso).

Designar *poeticamente*, a fim de que a experiência não perca seu *significado*, cuja origem está na *Fonte*, na natureza, é, portanto, ritualizar, fazer música, referir-se à essência sem que haja a possibilidade de tolhê-la, podá-la, limitá-la, degenerá-la, perdê-la. Os dagara identificam como língua primordial a língua dos espíritos, a língua da criação, articulada apenas pelos anciões. A língua dagara, como diversas

línguas africanas, é uma língua tonal, “falada como um canto” (SOMÉ, 1994, p. 195, tradução nossa) – ou seja, uma língua que carrega em si uma dimensão poética e cujos efeitos se fazem sentir no cotidiano-ritual de um povo que vive em comunhão com a natureza. Por isso, instrumentos, como é o caso da flauta *wélé*, podem simular palavras quando tocados e emitir um discurso à comunidade perfeitamente inteligível.

A Comunidade

Uma comunidade é o rebento de um território que compreende, desse modo, um mundo natural. Ela relaciona-se intimamente com esse espaço palpante, vivo, rico, e é por ele aninhada e nutrida sob todos os aspectos concebíveis e (supostamente) inconcebíveis – uma vez que a cosmovisão dagara só admite realidades possíveis. Somé explica:

No mundo do meu povo não há nada além da realidade; somente a realidade, sem o seu oposto. Quando algo surge em nossas vidas e nós a designamos como impossível – qual um búfalo se imiscuindo por um buraco de um centímetro de diâmetro, ou uma paisagem totalmente nova se desvelando perante nossos olhos –, um ancião interpreta nossa forma de pensar como a manifestação da nossa própria rigidez em face de uma nova ideia. Quando resistimos à expansão, fomentamos o irreal, servindo a essa parte do nosso ego que anseia por limitar o crescimento e a experiência. No contexto do mundo tradicional, a geografia da consciência é muito expansiva. Consequentemente, na mente de um aldeão, o irreal é apenas uma nova realidade ainda não confirmada no vocabulário da consciência. Ela é trazida para nós pelos ancestrais. Um pouco de hospitalidade frente a ela irá rapidamente torná-la parte de nós. (SOMÉ, 1994, p. 254, tradução nossa).

O nome que Malidoma recebeu dos líderes de sua aldeia, e que significa “ser amigo de estrangeiros/inimigos” (SOMÉ, 1994, p. 1, tradução nossa), reflete seu propósito em vida - mas não o inaugura. Esse propósito, como frisa Somé, não é designado pela comunidade, mas pelo próprio indivíduo “antes de chegar à comunidade” (SOMÉ, 1999, p. 33, tradução nossa). Cabe aos aldeões, nesse sentido, celebrar um ritual pré-natal para que o feto, autorizado por forças ancestrais, se comunique através de sua mãe em transe e desvele suas intenções. O trauma do parto, contudo, fará com que o indivíduo se esqueça progressivamente de seu propósito, de modo que caberá à comunidade adverti-lo acerca do mesmo quando o momento for oportuno. “A soma total de todos os propósitos individuais cria o propósito da comunidade” (SOMÉ, 1999, p. 34, tradução nossa). Sob esse ângulo, Somé observa que a comunidade existe, em parte, a fim de “salvaguardar o propósito das pessoas que dela participam e de despertar as reminiscências desse propósito reconhecendo as habilidades únicas que cada qual traz ao mundo” (SOMÉ, 1999, p. 34, tradução nossa). O caminho trilhado rumo à revelação do propósito é um processo de recordação da própria identidade e, portanto, um percurso curativo, já que tal propósito é delineado em um “mundo de sabedoria ancestral” (SOMÉ, 1999, p. 36, tradução nossa). A busca da identidade no âmago da comunidade reconecta-nos com o *mundo-além*, com a natureza e, por conseguinte, com a morada dos espíritos. Nesse reencontro jaz a cura.

“Uma comunidade é um lugar de definição de si mesmo.” (SOMÉ, 1993, p. 49, tradução nossa) Um *lugar*, Somé frisa; deixando subentendido que uma comunidade está vinculada indelevelmente a um território, a um mundo natural que lhe serve de sustentáculo. Por isso, no contexto da busca de uma identidade relacional, do *entrar em comum* implícito no conceito, Somé afirma:

Sem uma comunidade você não pode ser você mesmo. Em uma comunidade, reunimos as forças necessárias para promover mudanças. Uma comunidade se forma toda vez que mais de uma pessoa se

encontra com uma finalidade. (SOMÉ, 1993, p. 49, tradução nossa).

Malidoma destaca que esse propósito comunitário deve estar circunscrito à noção de um objetivo cuja realização não seja possível individualmente, mas somente por meio de um esforço conjunto. Em uma comunidade, entretanto, não se tolera a coerção ou a submissão, mas promove-se a comunhão e o consenso. “Não é um lugar de distração, mas um lugar de *ser*.” (SOMÉ, 1993, p.51, tradução nossa, grifo nosso). Malidoma observa que as pessoas congregadas sob esses auspícios estão à procura de *casa*, de uma paragem a qual possam pertencer. Em busca, portanto, da natureza – mas não somente do mundo natural propriamente dito, mas da sua natureza, da sua identidade essencial, e esta pode ser obtida sobretudo no processo de interação com aqueles que partilham desse mesmo bálsamo.

Os outros da comunidade são a razão de alguém se sentir da forma como se sente. Um ancião não pode ser um ancião se não há comunidade para fazer dele um ancião. Um menino não pode se sentir seguro se não há a presença de um ancião cuja postura silente lhe dê esperança na vida. Um adulto não pode ser quem ele é a menos que haja uma presença forte das pessoas ao seu redor. (SOMÉ, 1993, p.51, tradução nossa).

É na dinâmica da busca por um lugar de pertença, de reconciliação com a natureza, com os outros, com nós mesmos, que o ritual se faz necessário.

Ao analisar as profundas estruturas que guiam a existência do povo *ewe* do norte do Gana, Kofi Agawu conclui “que a identidade é irredutivelmente comunal, que o fundamento da atividade expressiva envolve uma dualidade primária, e que viver sempre implica em *viver com*.” (AGAWU, 1995, p.32, tradução nossa) Ou seja, como afirma Somé, “os seres humanos são genuinamente coletivos.” (SOMÉ, 1999, p. 22, tradução

nossa) A dualidade primária a que Agawu se refere diz respeito ao *verbo e à música*, à *palavra e ao tom*, pares cuja inseparabilidade é fundacional. Essa liga originária, portanto, ensinará o universo musical imprescindível ao ritual comunitário, à realização do *viver com* que é viver também com as criaturas que habitam o *mundo-além*. A comunidade é uma “forma de imortalidade” (SOMÉ, 1999, p. 53, tradução nossa), já que tanto os vivos quanto os mortos são partes integrantes dela.

O Ritual

Para os dagara, o mundo natural é composto de elementos invisíveis sutis cujo *modus operandi* afeta a comunidade. O ritual “é a tecnologia que possibilita a manipulação dessas energias sutis. [...] É a principal ferramenta utilizada na abordagem do mundo invisível, de um modo que rearranje a estrutura do mundo físico e promova transformação material” (SOMÉ, 1999, p. 23, tradução nossa).

Contudo, o mais importante a ser dito aqui, a princípio, diz respeito a como a vida em uma aldeia africana se desenvolve toda ela como um rito, um cotidiano-ritual onde o engajamento musical é prelúdio para o desenrolar dos dias. As atividades exercidas pelos espíritos no âmbito do mundo natural têm seu desdobramento no trabalho humano. “Os indivíduos vivem seu propósito através do trabalho [...] A busca do aldeão por plenitude é uma extensão da plenitude natural.” (SOMÉ, 1999, p. 66, tradução nossa)

Contrariamente ao que ocorre no Ocidente, o trabalho em África supõe “não somente servir à coletividade, mas ser uma extensão da bondade do coletivo” (SOMÉ, 1999, p. 67, tradução nossa). Não há uma linha de produção industrial ou mercadorias padronizadas, sem relação alguma com a pessoa ou sua comunidade, mas cada objeto (ou o fruto de qualquer trabalho) reverbera a identidade e personalidade das pessoas que nele atuam, bem como a identidade e aspirações comunitárias. Reflete, igualmente, a necessidade de se fazer presente na senda

rumo ao *significado*, rumo à *Fonte*, a fim de que o canal que nos filia às forças da natureza esteja aberto e, desse modo, incite a criação.

Por exemplo, quando as mulheres se reúnem para fazer cerâmica, elas têm ciência de que a habilidade de criar é parte do projeto da natureza [...]. Visando produzir algo que é uma extensão de sua integridade, as mulheres vão começar a cantar em conjunto, ecoando uma a outra. O trabalho não é uma espécie de produção em linha [...], nem as mulheres trabalham sozinhas. Cada pessoa tem sua argila. Elas estão sentadas em círculo e cantam até que sejam tomadas por uma vibração extática, e é desse lugar que elas começarão a moldar a argila. É como se o conhecimento de como fazer vasilhas não estivesse em seus cérebros, mas na energia coletiva. O produto se torna um resultado da energia coletiva do círculo de mulheres. [...] *Imagine um trabalho onde dois terços do tempo são passados cantando, e um terço passado na produção!* O produto do trabalho aqui, o vaso de cerâmica, incorpora a intimidade e plenitude experimentadas pelas mulheres durante o curso do dia. As mulheres compreendem que é necessário alcançar aquele lugar de plenitude antes que possam fazer algo disso. (SOMÉ, 1999, p. 67, tradução nossa, grifo nosso).

É o trabalho que nutre o aldeão, e não o produto resultado desse trabalho (através do consumo do mesmo ou do pagamento por ele). O fruto do trabalho é o desenlace, justamente, da sensação de plenitude açulada antes e durante o trabalho coletivo. A música, então, nas palavras de Somé, “é requerida para a manutenção de certo estado de plenitude” (SOMÉ, 1999, p. 68, tradução nossa). Uma pessoa cujo estado de plenitude é aplicado diretamente em seu trabalho, está fazendo mais do que trabalhar: está inflamando a criatividade, está criando verdadeiramente, está fazendo *arte*. E pouco importa se se trata do plantio de sementes de leguminosas, de

cestaria, cerâmica ou confecção de máscaras, esse trabalho, de total entrega instada pela conexão com o *mundo-além*, é arte. Nesse sentido, o trabalho aldeão também é ritual. Ao estabelecer essa comunicação viva com a ancestralidade, deslocando o pretérito para o presente, ele *reatualiza* em rito a dinâmica do cosmos. “Existe uma relação íntima na aldeia entre arte e ritual, o que os trabalhadores estão fazendo é essencialmente ritual – e esse ritual os cura. Ele engendra indivíduos curados mostrando a eles uma evidência do que eles são” (SOMÉ, 1999, p. 69, tradução nossa). Não é por acaso que muitos dos objetos africanos, sobretudo instrumentos musicais, são antropomórficos, qual um espelho, exibindo uma identidade bastante pronunciada em seus contornos.

“O trabalho é ritual. O produto – e a tecnologia – é arte” (SOMÉ, 1999, p. 69, tradução nossa). Um cotidiano-ritual, portanto, é também um cotidiano-arte que engaja, através da música, os aldeões de corpo e alma (ou seja, plenos) na esteira do tempo presente onde ocorrem suas atividades diárias – as quais concorrem, com efeito, para o equilíbrio entre as forças da natureza.

Vimos no início dessa seção que o ritual serve à interação com as energias do *mundo-além* e, mais especificamente, para conexão com o domínio ancestral, “com o qual toda comunidade está ligada” (SOMÉ, 1993, p. 12, tradução nossa). Como os dagara se veem como uma projeção do mundo espiritual, eles precisam realizar rituais para manter o equilíbrio da ordem cósmica. “Todos nós devemos à ordem cósmica” (SOMÉ, 1993, p. 13, tradução nossa) – infere Somé. Sem rituais, a comunidade se desmantela e, pelas razões que já expusemos, as pessoas “se alienam de si mesmas e das outras” (SOMÉ, 1993, p. 14, tradução nossa).

Malidoma difere *cerimônia* de *ritual*. A cerimônia é a estrutura de um ritual (que pode acontecer ou não), um corpo sem vida, uma mera arrumação, uma disposição de eventos no tempo; enquanto o ritual é a alma que vem à tona àquele corpo com a chegada dos espíritos. “Do ponto de vista aldeão, cerimônias são eventos que são reproduzíveis, previsíveis e controláveis, ao passo que rituais convocam sentimento de

espontaneidade e confiança no porvir. [...] O ritual é um tempo não planejado, imprevisível, ainda que seja uma desordem ordenada”. (SOMÉ, 1999, p. 145, tradução nossa). Isso porque na cerimônia são os seres humanos que estão no comando, mas no ritual são os espíritos. E será a música, como vimos na descrição do funeral de Bakhye, o principal meio de comunicação com eles.

O entendimento de uma cosmologia específica precede a celebração de quaisquer rituais, uma vez que a consciência acerca do que somos perante a existência é refém do semblante que atribuímos ao universo. O cosmos, na cultura dagara, é representado como uma roda, um simples círculo que traduz o caráter cíclico da vida e que é um “microcosmos da natureza circular do planeta onde vivemos” (SOMÉ, 1999, p. 164). Água, Fogo, Mineral e Natureza, são os quatro elementos que se debruçam sobre um quinto, situado no núcleo da roda, a Terra. “A vida, para os dagara, começou debaixo d’água” (SOMÉ, 1999, p. 167). A colisão da Água com o Fogo deflagrou o surgimento de uma atmosfera propícia à emergência da vida. Segundo Somé, os anciãos contam que a água é proveniente do *mondo-além* e, em razão disso, é uma incursão daquele mundo em nosso planeta. Minerais são como os ossos da Terra, são sua memória que, primordial e imperturbável, escapa ileso às intempéries que acometem a superfície. *Mbuya Nehanda*, um dos mais cultuados espíritos ancestrais do povo *shona*, teria encarnado como Charwe Nyakasikana que, em fins do século XIX, foi assassinada por colonizadores britânicos por ocasião da Primeira *Chimurenga* – levante revolucionário sobre o qual ela teve influência gigantesca. Momentos antes de ser decapitada, ela teria proferido: “Meus ossos irão se erguer novamente.” (JONES, 2017). Cerca de sessenta anos depois, o povo do Zimbábue se rebelaria mais uma vez contra os invasores europeus e, por fim, libertaria o país, demonstrando que os ossos de Nehanda, o desejo entranhado na coletividade, que também era o desejo de *Tingan*, o espírito da terra, jamais poderia ser aniquilado. Os ossos da terra, os minerais, as pedras, as rochas “são condutores através dos quais a terra nos transmite informações. [...] Qualquer criatura que nasce com ossos diz-se

que já nasce possuindo algum conhecimento. Os aldeões acreditam que nossos ossos são minerais nos quais nós armazenamos milhares de anos de informações.” (SOMÉ, 1999, p. 177, tradução nossa).

A Natureza, como componente da roda cosmológica, por outro lado, “significa o princípio da mudança” (SOMÉ, 1999, p. 179, tradução nossa). Transformação, adaptabilidade, fluidez, circularidade, feitiço, magia, habitam o seio do mundo natural. Todos esses cinco elementos designam clãs na sociedade dagara, sendo a comunidade uma projeção do próprio cosmos.

A roda elementar existe em cada pessoa da mesma forma que está presente em cada clã e em cada comunidade. Isso significa que cada pessoa, em um menor grau, deve manter um estado de equilíbrio a todo custo. Cada pessoa deve manter as águas da reconciliação fluindo em si mesmas a fim de aquietar o fogo interior e viver em harmonia com os outros. [...] Cada pessoa precisa estar arraigada à terra para ser capaz de se tornar uma fonte de recursos para comunidade. Cada pessoa deve se lembrar do conhecimento estocado em seus ossos para fomentar seu gênio próprio e singular. E cada pessoa precisa ser real, como a natureza é real [...], ajudando na preservação da integridade do mundo natural. Estar desequilibrado em quaisquer dessas áreas é convidar a doença para parasitar o espírito. (SOMÉ, 1999, p. 183, tradução nossa).

Se a proposta do ritual é restaurar o equilíbrio das pessoas e da comunidade, a música, e tudo aquilo que a concretiza, também se revela como um decalque do cosmos, dos ciclos da natureza, dos ciclos dos dias, das estações, dos macro ritmos que, em menor ou maior grau, perfazem a vida aldeã. Essa ressonância do cosmos – em todas as suas frequências, até fazer vibrar o espaço sônico do cotidiano aldeão – que, no Ocidente, chamamos de *música*, se manifesta de maneira

circular, girando ao redor de seu núcleo rítmico, designado como *Terra*, e cujas emanções se traduzem em uma linguagem-raiz. Não raro, esses temas musicais elementares, repetidos em sucessão, possuem quatro partes, como é o caso não só do gráfico que representa a cosmologia dagara, mas também, por exemplo, daquele que simboliza a cosmologia bantu-kongo descrita por Fu-Kiau em *African Cosmology of the Bantu-Kôngo*. Nesta concepção, a vida humana é um “constante processo de transformação [...], um viver-morrer-viver-ser. Uma existência de movimentos contínuos através de quatro estágios de equilíbrio entre uma força horizontal e uma vertical.” (FU-KIAU, 1980, p. 36, tradução nossa)

O teórico e músico ganês Willie Anku, no artigo *Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music*, é categórico ao discorrer a respeito do caráter circular da música africana.

A música é [...] rigidamente controlada por um ritmo recorrente frequentemente associado com o papel do padrão do sino típico da percussão do oeste e centro-africano. Esse conceito estrutural, entretanto, não é sempre externalizado junto com a música. Ele prevalece mentalmente e controla sua percepção estrutural, como por exemplo quando um músico toca xilofone ou mbira.

Esse conceito de *tempo linear* do padrão rítmico do sino [...] se traduz como um *tempo cíclico*, uma vez que a música africana é percebida essencialmente como um conceito circular em vez de linear. Os eventos da performance (que pode incluir instrumentos múltiplos, um corpo de canções e danças) são todos organizados ao redor dessa matriz estrutural, tornando possível para os músicos sair e entrar da performance sem muita inibição. (ANKU, 2000).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paradigmática da existência tradicional em África, a comunidade dagara, descrita por um de seus membros mais ilustres, o *boburo* Malidoma Somé, tem na linguagem musical – que irrompe das entonações dos idiomas vocal, corporal e cósmico – uma tecnologia essencial para ritualização da vida. Seja em rituais cerimoniais, como no caso do funeral de Bakhye, ou incitando o cotidiano-ritual, no esteio da labuta do dia-a-dia, a música se faz necessária para que a coletividade acesse o *mundo-além* e, nesse rastro, promova o equilíbrio com o mundo natural, aproximando-se do *significado* que nele reside em sua plenitude. Em sua obra, Somé identifica os três principais alicerces da cultura dagara: Natureza, Comunidade e Ritual, ressaltando que a interação adequada e contínua entre essas esferas irá redundar, a despeito de qualquer adversidade, em um efeito curativo nos indivíduos, na coletividade e na ordem do cosmos. O ritual é a prática que enreda o elo entre a comunidade e a natureza, entre o mundo visível e o mundo invisível. Sem a música, as forças que deflagram a comunicação entre esses dois domínios continuam represadas, constrictas ou, caso se libertem, o farão por rumos incertos e, por isso, nocivos. A música é a tecnologia que rompe o dique a fim de que essas forças possam atuar na realização do rito, direcionando fluxos energéticos e, nesse sentido, convocando os espíritos para uma dança com os vivos. “O Ritual é uma dança com o Espírito, a maneira como a alma interage com o *mundo-além*, a oportunidade para que a psique humana desenvolva uma relação com os símbolos deste mundo e os espíritos do outro” (SOMÉ, 1999, p. 146) – complementa Somé. A música será o combustível responsável por manter o pulso dessa dança.

O senso de comunidade é alimentado à medida que é preservada a relação com a natureza. Quanto maior esse senso e, por conseguinte, a prática ritual, maior também o senso de propósito (coletivo e individual) e de identidade. O ser humano se expressa com mais acuidade, como vimos, através da música, visto que essa nos aproxima da *Fonte*, abrindo nossas comportas, desopilando nossos egos. Identidades coesas, em

harmonia com o ideal comunitário, geram mais música, mais cantos, mais consenso, mais consonância, de modo que a música de um povo expressa, na verdade, a identidade coletiva que é o somatório de todas as células identitárias que integram um corpo social. Quanto mais musical um povo, portanto, maior o senso de comunidade nele potencializado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAWU, Kofi. *African Rhythm: A Northern Ewe Perspective*. Cambridge University Press, 1995.

_____. *The African Imagination in Music*. Oxford University Press, 2016.

ANI, Marimba. *Yurugu – Uma Crítica Africano-Centrada do Pensamento e Comportamento Cultural Europeus*. 2015. Disponível em: <https://estahoreall.wordpress.com/2015/08/07/dr-marimba-ani-yurugu-uma-critica-africano-centrada-do-pensamento-e-comportamento-cultural-europeu/> Acesso em: 12 dez. 2019.

ANKU, Willie. *Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music*. 2000. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku.html#AU THORNOTE1> Acesso em: 4 jan. 2020.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *African Cosmology of the Bantu-Kôngo*. Canada: Athelia Henrieta Press, 1980.

_____. *A Visão Bantu Kongo da Sacralidade do Mundo Natural*. Disponível em: <https://estahoreall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-viso3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf> Acesso em: 4 jun. 2019.

GREEN, L. Dunton. *Schopenhauer and Music*. The Musical Quarterly, Vol. 16, No. 2. Oxford University Press, 1930. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/738446> . Acesso em: 18 nov. 2019.

JONES, Jae. *Spiritualist Nehanda Charwe Nyakasikana: “My Bones Will Rise Again”*. 2017. Disponível em: <https://blackthen.com/spiritualist-nehanda-charwe-nyakasikana-bones-will-rise/> Acesso em: 23 nov. 2019.

MATIURE, Perminus. *Archiving The Cultural Legacy Of Mbira Dzavadzimu In The Context Of Kurova Guva And Dandaro Practices*. University of KwaZulu-Natal, Faculty of Humanities, Development and Social Sciences, School of Music, 2013.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Lisboa: Ed. Antígona, 2017.

ROUGET, Gilbert; BUCKNER, Margaret. *Musical Efficacy: Musicking To Survive—The Case Of The Pygmies*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 43. International Council for Traditional Music, 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5921/yeartradmusi.43.0089> Acesso em: 18 fev. 2019.

SOMÉ, Malidoma. *Of water and the spirit – Ritual, Magic, and initiation in the life of an African shaman*. New York: Penguin Compass, 1994.

_____. *Ritual – Power, Healing, and Community*. New York: Penguin Compass, 1993.

_____. *The Healing Wisdom of Africa: Finding life purpose through nature, ritual and community*. NY: Penguin Putnam. 1999.

SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade: Ensinaamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. São Paulo: Ed. Odysseus, 2017.