

RESUMO DE TESES

O CONTATO MUSICAL TRANSATLÂNTICO: CONTRIBUIÇÃO BANTU NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. *

Kazadi wa Mukuna
Universidade Nacional do Zaire

Durante os três séculos de atividade escravocratas, dos meados do século XVI até a última metade do século XIX, exercida principalmente pela coroa portuguesa e pela monarquia holandesa, inúmeros membros de diferentes tribos da África ocidental foram introduzidos no Brasil para satisfazer a necessidade de mão-de-obra em explorações agrícolas e de mineração. Entre eles há: a) o grupo sudânes, composto pelos escravos vindos dos países africanos ocupando o cinto sudânico abaixo do deserto Sahara, notadamente Senegal, Guiné, Gana, Nigéria, Benim, etc.; b) a família bantu, incluindo todos os escravos vindos do espaço geográfico iniciado ao sul do Gabão e terminando ao sul de Angola; e alguns outros, vindos de Moçambique e de certas partes da África do Sul.

Com cada grupo étnico foram transplantados para o Novo Mundo elementos da respectiva prática cultural. Alguns desses elementos inseridos no estilo de vida brasileira variam desde os hábitos domésticos e sincretismos de culto, à literatura e manifestações artísticas, dentre as quais o patrimônio musical, que constitui o cerne da nossa dissertação. Esta última, em forma de *mise au point* sobre a contribuição africana na música brasileira, trata dos elementos musicais bantus, oriundos da zona Zaire-Angola, aqui definida como a zona de interação cultural, detectáveis na música popular brasileira. Eles são, basicamente, de duas naturezas: 1) instrumentos tais como a cuíca, o berimbau, o caxixi, o agogô, comumente utilizados no Brasil; e a já desaparecida "sanza" e a raramente encontrada "marimba"; 2) padrões rítmicos, principalmente os de 4 e 16 pulsações, todos eles relacionados com suas respectivas origens entre os bantus do Zaire e de Angola, revelando também suas funções tradicionais nessas tribos. Esses elementos são analisados em termos de mutação e persistência, consequência das várias ações de fenômenos culturais, psicológicos e sociológicos sobre seus portadores, e em termos de sua continuidade no Novo Mundo.

O primeiro capítulo, dedicado à definição do grupo de escravos bantus, para o interesse da dissertação, aborda o problema de diversos pontos-de-vista, histórico e antropológico, alcançando a conclusão de que este grupo poderia ser concebido como sendo composto basicamente pelos membros das tribos que constituíram o primeiro e o segundo Reinos do Kongo; o primeiro destes alcançou o seu apogeu no século XVI, e o último, foi permeado pelos migrantes das regiões do interior da bacia do Zaire.

Além da origem comum partilhada pelas tribos bantus espalhadas, pode-se postular que a unidade cultural dos povos da bacia do Zaire foi alcançada, pelos vários processos, acompanhando o percurso das migrações das tribos do interior, e pelos outros contatos (campos de batalhas, reuniões temporárias de comércio, assimilação, etc.), antes das atividades escravocratas e/ou durante o tráfico humano. Estes contatos são responsáveis pela transmissão dos elementos tradicionais das áreas do interior para as áreas costeiras, ao alcance dos comerciantes de escravos. Entre os elementos transplantados do interior para a costa, há aqueles cuja presença no Brasil pode ser explicada sem, necessariamente, haver participação física dos membros das tribos do interior na escravização para o Novo Mundo. Estes elementos incluem os rudimentos e os instrumentos musicais oriundos da região do Kasai, a terra natal dos lubas. O período total que os escravos passaram juntos — cerca de dois anos e meio —, do momento que eles eram capturados, até o momento que eles eram vendidos nos mercados brasileiros de escravos, era suficiente para permitir a cristalização dos denominadores culturais comuns na “memória coletiva” do contingente.

Os movimentos de migração dos escravos no Brasil são estudados em relação aos ciclos econômicos: cana-de-açúcar, mineração de ouro e diamante, café, sucessivamente no Vale do Paraíba e no planalto de São Paulo. Segundo a metodologia histórica aqui aplicada, certa luz é trazida sobre as datas quando algumas formas de expansão popular brasileira foram criadas. Isto é justificado pela concentração dos elementos bantus em certas regiões do Brasil até aos dias de hoje. O samba carioca, por exemplo, não foi introduzido no Rio de Janeiro vindo da Bahia, mas surgiu naquele estado por volta de 1870.

A parte II está dividida em dois capítulos, baseados nas considerações metodológicas esboçadas por Nina Rodrigues. Em vez de três tipos de civilizações Negro-Americanas a ser estudadas, a Negra, a Africana e a Afro-Americana, a segunda parte concentra-se na civilização Africana, cujo conteúdo é composto de elementos puros herdados da África e suas variantes, resultando da inculturação e aculturação no novo meio ambiente, deixando de lado, por enquanto, a civilização Afro-Brasileira, que pode conter traços africanos mas que criaram raízes no Brasil. Portanto, a identificação dos

elementos musicais presentes na expressão musical brasileira (salientando o fundo cultural das formas entre as quais eles aparecem) é colocada no primeiro plano; no segundo plano vem a determinação das origens tribais dos elementos musicais identificados entre os bantus no Zaire e na zona de interação cultural, pelo método comparativo.

No ramo dos instrumentos musicais, ambos os capítulos (II e III) são ilustrados com várias fotografias de instrumentos, às vezes revelando suas técnicas de execução. São elas: "agogô" na escola de samba, um espécime africano dos ashantis de Gana; "caxixi" relacionado com o conjunto de capoeira; a "marimba" encontrada em São Paulo; o "berimbau", da Bahia; "capoeira" dança-luta, com seus instrumentos de acompanhamento, também da Bahia; e a "cuíca" brasileira usada nas escolas de samba.

Várias situações são encontradas em relacionamento com cada elemento musical detectado. O agogô, por exemplo, é encontrado com uma maior difusão na África, com funções não tanto diferentes daquelas que desempenha no Brasil. Numa posição oposta, a cuíca é encontrada na África numa área mais restrita e ainda com funções inteiramente diferentes das que desempenha no Brasil. Quanto ao berimbau, embora sua origem africana não possa ser determinada neste trabalho, parece-nos que o modelo brasileiro tirou sua estrutura do modelo encontrado entre os kungs em Angola. Sua associação com caxixi não é uma prática africana, mas da capoeira brasileira.

Considerando os padrões rítmicos, o cabula e o congo encontrados no candomblé de Angola e Ketu em Salvador (Bahia), têm suas contrapartidas africanas. O primeiro é encontrado com suas variantes entre os bakongos no Zaire e nas tribos das regiões no norte e Angola. O segundo ritmo, chamado congo, é muito difundido na África.

Dois padrões rítmicos básicos do samba brasileiro são estudados. O primeiro destes, o mais antigo, é composto pela seqüência de colcheia, dupla colcheia e uma colcheia, seguido por duas colcheias. Embora não se possa chegar a nenhuma conclusão sobre a origem deste padrão, baseada sobre seu primeiro motivo, por ser determinado pela parte poética das línguas africanas, o padrão inteiro é encontrado como básico para a maioria de música tribal na região de Kasai no Zaire.

O segundo padrão rítmico, que é também o mais recente a ser incorporado no painel rítmico do samba, é o ciclo rítmico de 16-pulsos divisíveis em dois segmentos (motivos) de sete e nove pulsos, e variante. Este padrão é encontrado entre o luluwas, em Kasai, em ambas as formas. Devido à sua grande difusão entre as tribos desta região, este padrão não pode ser atribuído a uma tribo específica, mas à área bantu em geral, e à zona de interação cultural entre Zaire e Angola, em particular. Mesmo assim, há

suficientes evidências para ser atribuído à região de Kasai, de onde alcançou a região costeira e o Novo Mundo.

A parte III, também dividida em dois capítulos, é basicamente teórica, aprofundando os aspectos sociológicos relativos à transferência dos elementos culturais de um cosmo cultural para um outro, através da mutação no nível conceitual de indivíduo ou grupo, resultando de uma crise ou de uma ruptura.

O ponto de partida para a observação é a realização do fenômeno concretamente detectado com a persistência da estrutura organológica dos instrumentos musicais e dos ciclos rítmicos, junto com a obliteração de seus valores étnicos. Para que os elementos musicais, cujos valores tradicionais (nas tribos bantus) são de importância proeminente na construção da expressão total de invocação (ritual/religioso), viessem a ser elementos de expressão popular (profana), no Brasil devem ter ocorrido algumas crises no núcleo da existência do indivíduo ou do grupo (nos termos bantus), afetando assim o nível conceitual dos portadores, face a estes elementos.

No capítulo IV, mutação é definida como sendo sinônimo de ruptura. Esta última é por sua vez definida como um condicionamento conceitual resultando de uma crise, da qual resulta uma série de mudanças, afetando diferentemente a sociedade em questão. Aceitando que a sociedade é composta de indivíduos que definem o conjunto de relações (normas, valores, etc.) pelo qual seu comportamento é regido, deveria também ser permitido olhar este condicionamento como ocorrendo no nível formal do indivíduo, do qual é concebido o conjunto de relações que estão na base da sociedade em que ele vive, ao invés de diretamente sobre a própria sociedade.

Ao empregarmos "tradicional", referimo-nos ao que pertence a uma continuidade bem definida, cuja mera existência é vitalizada pelos conceitos ideológicos regulados pelas normas e valores, pertencendo a um grupo fixo, uma família, uma tribo, um grupo étnico, etc. "Popular", por outro lado designa o novo estado do "tradicional" tirado do seu contexto vital, perdendo, sobretudo, o que tinha de oficial ou pertencendo a uma cultura específica de onde tira sua identificação com um grupo determinado. Em outras palavras, o "popular" seria o "tradicional" cujo conceito ou conceitos são dissociados do que lhes dá significado e existência, e que não está em conformidade com as regras prescritas de comportamento sancionadas pela sociedade. Ainda, o "popular" é o "tradicional" que se tornou lugar-comum entre e/ou dentro de sociedades, nações, etc.

O capítulo V investiga a persistência e a continuidade dos elementos musicais bantus sob consideração. Para que estes elementos possam sobreviver na situação de despersonalização a que seus portadores foram subme-

tidos, deveria haver, *a priori*, valores mais profundos: e é a estes primeiros valores que, eventualmente, outros valores do novo ambiente são juntados.

Os elementos musicais em consideração são partes do núcleo de existência dos membros das sociedades bantus, e esta pode ser uma das razões capitais da sua persistência na memória dos indivíduos. É o núcleo de existência que sobrevive à ruptura e percorre a trajetória não-existente. Ele alimenta a cristalização dos elementos na memória individual, e fica mais evidente quando analisado com o conjunto de fatores sociais, cujo efeito é também de uma importância capital na preservação e, especialmente, na continuidade dos elementos culturais dentro da nova sociedade.

A persistência de certos traços musicais pode ter resultado da mera imposição de um grupo sobre outro, devido a uma grande concentração dos elementos numa dada área. No Brasil, a área do samba coincide com as regiões agrícolas onde houve também uma concentração marcante dos escravos oriundos do estoque bantu. É o caso do caxixi, do berimbau, e da capoeira, que podem ser considerados como denominadores comuns na zona de interação cultural, sendo encontrados na Bahia, onde a concentração dos bantus oriundos de Angola foi marcante no século XVII. Outras formas de expressão popular brasileira, tais como o bumba-meu-boi, maculelê, maracatu, congada, tambor de crioula, etc., que constituíram expressão loco-regional, atestam o fato de que deveriam ter alguns tipos característicos de concentração regional das etnias, para justificar a criação das formas e/ou para atestar persistência dos elementos culturais africanos que podiam ter subsistido se estes traços representassem denominadores comuns entre os membros da comunidade.

* Tese de doutoramento em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.