

ASPECTOS PANORÁMICOS DA MÚSICA TRADICIONAL NO ZAIRE

Kazadi wa Mukuna
Smithsonian Institution

Desde o primeiro contacto do Império do Kongo (Zaire) com a cultura europeia em 1482, passaram-se mais de cinco séculos durante os quais são poucas as obras científicas publicadas dedicadas às atividades musicais do seu povo. O pouco que conhecemos da vida musical deste espaço geográfico devemos aos numerosos relatórios dos exploradores e administradores coloniais que entraram em contacto com a maioria das tribos zaienses nos idos tempos. Mas como esses escritores não eram musicólogos e principalmente porque, naquela época, o eurocentrismo ainda dominava, donde a ignorância de outras culturas musicais independentes da europeia, a expressão musical daquelas tribos nos foi transmitida de uma maneira muito geral. As conclusões emitidas naqueles relatórios são numerosas para serem discutidas nesta ocasião.

No final do século XIX encontramos na literatura científica da cultura zairense algumas obras de valor sobre o aspecto musical, e que podemos classificar em duas categorias de acordo com seu conteúdo. Na primeira categoria encontramos as obras consagradas à descrição e à repartição geográfica dos instrumentos musicais do Zaire.¹ Na segunda categoria classificamos as obras dedicadas às análises das atividades, especificando as particularidades regionais ou tribais.²

1 As publicações de Olga Boone sobre: 1) *Les Xylophones du Congo Belge* (1936) e 2) *Les Tambours du Congo Belge et du Rwanda-Urundi* (1951); as de J.S. Laurenty sobre: 1) *Les Cordophones du Congo Belge et du Rwanda-Urundi* (1960), 2) *Les Sanza du Congo* (1962) e 3) *Les Tambours à Fente de l'Afrique Centrale* (1969); os três volumes *Enquête sur la Vie Musicale au Congo Belge 1934-1935* de Knosp (1968), caracterizam a primeira categoria.

2 O conjunto da segunda categoria é iluminado pelo trabalho de Bertil Söderberg sobre *Les Instruments de Musique au Bas-Congo et dans les Régions Avoisinantes* (1956); o trabalho de Joseph Iyandza-Lopoloko sobre *Bobongo-Dance Renommée des Ekonda* (1961); e meu próprio trabalho sobre *The Characteristic Criteria in the Vocal Music of the Luba-Shankadi Children* (1972).

Neste trabalho optamos por analisar a natureza e a função da música tradicional do Zaire e especificar certas particularidades dessa música ao nível regional e tribal.

I. NATUREZA E FUNÇÃO DA MÚSICA TRADICIONAL DO ZAIRE

A. Natureza

Numerosas análises dos rudimentos dessa música, recentemente publicadas, contribuem sem cessar para a revisão das conclusões antes populares entre os eruditos europeus. Essas conclusões sublinham a complexidade rítmica, as gamas pentatônicas, as melodias repetitivas, a estrutura responsorial e a ausência de harmonia. Nos parágrafos que se seguem esclareceremos, em resumo, a natureza da música tradicional do Zaire, examinando separadamente as características de cada rudimento.

A.1. Tonalidade

Na África, o sistema de gamas pentatônicas (que tem cinco notas principais) predomina na organização tonal, mas a distinção pertinente que existe entre a música vocal e a música instrumental é freqüentemente ignorada na formulação das conclusões. Essa distinção condiciona a ordem hierárquica das notas dentro de uma moda assim como o sistema de afinação.

No Zaire pode-se dizer que o sistema modal das canções se baseia sobre uma variedade de estruturas tonais com diferentes densidades de notas. Essa diferença quantitativa de notas é atribuída a duas condições primordiais:

1º *os tipos de canções*, isto é, as circunstâncias com as quais elas estão associadas. Por exemplo, nas canções funerárias Luba (*Muyeye e Kasala*) encontram-se mais cromatismos dos que nas canções de trabalho da mesma tribo;

2º *o estilo do cantor* (o solista) que tem a liberdade de aplicar diferentes técnicas de ornamentação melódica segundo sua habilidade ou seu virtuosismo. Isso explica também a presença de um grande número de notas na categoria de canções onde o solista tem um papel mais importante a desempenhar. Essa condição é especialmente percebida em certas canções infantis dos Luba-Shankadi.³

3 Kazadi, P.C. *The Characteristic Criteria in the Vocal Music of the Luba-Shankadi Children.*

Na música vocal encontram-se gamas pentatônicas do tipo genericamente referidas como "anahemitônica" (que falta meios tons). As gamas pentatônicas são encontradas na música instrumental onde distinguem-se dois sistemas de afinação: 1º a afinação *própria*, aquela que se adapta à canção à acompanhar; 2º a afinação *fixa*, aquela ao qual as canções devem se conformar.

No primeiro sistema encontram-se os instrumentos musicais de teclas móveis como o *sanza*, os instrumentos de sopro, como as flautas, e aqueles com várias possibilidades de adaptação como os arcos musicais. O segundo sistema se caracteriza por instrumentos cuja afinação é fixada pelo artesão, segundo as normas da cultura. Esses instrumentos são os ideofones, entre os quais há os xilofones, os gongos, etc.... É sobretudo nesse segundo sistema que se encontram as gamas puramente pentatônicas, observando a seguinte estrutura:



Fig. 1: Os dois tipos de pentatônicas são *anahemitônicas*.

A.2. Melodia

A estrutura melódica das canções tradicionais do Zaire varia em contorno e tessitura, que são condicionados por vários fatores, principalmente a categoria e o tipo da canção, as normas e os valores tradicionais. Em cada categoria (canções infantis, canções de adultos), ou em cada tipo (cantiga de ninar, canções de trabalho), esses fatores se exprimem em graus diferentes de complexidade. Por exemplo, o tamanho (longa, curta) de uma frase melódica não é determinado pela quantidade numérica de notas na sua gama. Encontram-se nos repertórios musicais de diferentes regiões zaienses longas frases melódicas com apenas duas ou três notas, e frases proporcionalmente curtas com mais de oito notas.⁴

A maioria das línguas zaienses, pelo que sabemos, é tonal. A influência de suas organizações tonais no contorno melódico se manifesta sobretudo quanto à direção (ascendente, descendente) dos intervalos. Mas quando duas sílabas consecutivas tem o mesmo nível tonal, a direção do intervalo

4 *Ibid.*, p. 58.

melódico seguinte depende do artista. As melodias das canções tradicionais do Zaire são geralmente silábicas. Na base de suas estruturas podemos distinguir três tipos de melodias:

1º aquelas cantadas apenas pelo solista.

Caracterizam-se pela curta fórmula responsorial incansavelmente repetida pelo grupo *senza variazione*;

2º aquelas divididas entre o solista e o grupo.

Nessa categoria o solista entoava a melodia e o coro a completa. As vezes o coro elabora sobre o motivo melódico iniciado pelo solista;

3º aquelas executadas em uníssono pelo grupo.

A.3. Harmonia

A prática da harmonia paralela na música tradicional no Zaire foi elaborada por vários pesquisadores. A. M. Jones, que incluiu-a na sua geografia harmônica,⁵ afirma que a técnica da harmonização "en tierces" paralela é muito difundida no Zaire, sem incluir, no entanto no seu estudo, as razões para esta prática.

Podemos afirmar com certeza que a chave para a compreensão desse paralelismo reside na consideração linguística. Como a organização tonal dos textos cantados influencia o contorno melódico, torna-se necessário salientar que o mesmo texto que influencia o contorno melódico é também cantado simultaneamente por outras vozes no mesmo conjunto. Uma vez que nas línguas tonais a seqüência das alturas dos tons de uma palavra deve ser respeitada para conservar o sentido, compreende-se logo que a influência desta estrutura tonal numa canção polifônica afeta todas as vozes de uma mesma maneira.

A harmonia paralela (oitavos) está presente particularmente nas canções comunais (circunstâncias sociais); onde ela é obtida pela diferença de sexos dos cantores. Por outro lado, a maior parte das regiões zaienses praticam, também a técnica da harmonização "heterofônica", isto é, uma harmonia obtida cantando-se simultaneamente a mesma melodia em vozes diferentes, com uma ligeira variação em uma das vozes.

A.4. Ritmo

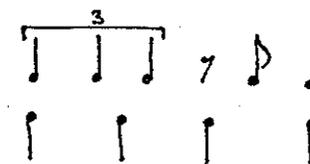
A organização rítmica da música tradicional do Zaire, assim como da África, tem uma lógica diferente na sua composição. Ela é concebida em termos de fórmulas (ciclos) que, segundo Nketia, fornecem uma "time

5 Jones, A.M. *Studies in African Music*. Capítulo IX.

line", isto é, um ponto constante de referência pelo qual a estrutura das frases melódicas da canção, assim como a organização métrica linear dessas frases, são guiadas. Cada ciclo representa uma unidade completa, que pode ter várias concepções rítmicas, segundo o contexto no qual é utilizado. Por exemplo, um ritmo como o que se segue:



que é muito difundido no Zaire, pode ser considerado como uma unidade de ritmo regular quando é utilizado sozinho, ou como uma unidade de ritmo sincopado quando é utilizado simultaneamente com a fórmula do tempo regular.



A complexidade rítmica da música instrumental é concebida dentro do princípio de sua composição, que é principalmente a superposição de vários motivos rítmicos complementares uns aos outros no produto final. Esses motivos são freqüentemente utilizados pelos conjuntos musicais compostos de um ideofone tocando o ritmo de base; de um, dois, ou mais membranofones de pequenos tamanhos que constituem, juntamente com os ideofones, a textura rítmica sobre a qual o tocador do membranofone principal exhibe seu virtuosismo. Em certas regiões os membranofones são substituídos, às vezes, por ideofones nos conjuntos musicais. A mistura dos instrumentos musicais de um conjunto tem como objetivo a procura do timbre, isto é, a qualidade final do som produzido pelo conjunto dos instrumentos. Cada músico desempenha o papel de preencher o espaço na organização rítmica com seu ciclo, criando assim o que foi referido acima, de superposição de vários motivos rítmicos completos. Não há dois músicos tocando o mesmo ciclo rítmico. Dentro de toda essa confusão, em que os músicos competem pelo espaço, há o princípio de organização no qual a estrutura rítmica da música tradicional do Zaire é conceptualizada.

Por outro lado, a organização rítmica da música vocal é ditada pela consideração poética cujos princípios de estrutura silábica são os mesmos para a maioria das línguas zaienses. Acrescentamos, embora brevemente, que nas estruturas silábicas a duração das sílabas determina a seqüência dos valores rítmicos das notas constituindo os motivos que compõem os ciclos rítmicos. Essas durações silábicas são às vezes variadas pelo cantor a fim de permitir uma seqüência musical especial.

A. 5. Forma

A predominância da forma responsorial, antifonal, diríamos mesmo canônica, na música tradicional do Zaire, não se constitui como uma particularidade regional ou tribal, mas como uma prática geral. Essa forma padronizada para toda a África se encontra sobretudo na música vocal e suas variedades derivam parcialmente das circunstâncias com as quais as canções são associadas, assim como com o texto dessas canções.

Pode-se considerar também como um tipo de forma responsorial, expressa de uma outra maneira, o diálogo entre o dançarino e o tocador principal do tam-tam na música de acompanhamento de danças nos meios étnicos.

A.6. Função

A maior parte do repertório da música tradicional do Zaire é constituída de música cerimonial, isto é, música associada à cerimônia do nascimento, de um ritual de passagem, da caça ou da fertilidade, da elevação de um chefe ou de sua morte, de uma comemoração feliz ou triste, etc. Nessas circunstâncias, a música tem duas funções que devem ser consideradas: a de criar uma atmosfera, estabelecer o ambiente para os participantes, e de regular a comunicação entre o celebrante e os espíritos solicitados. As canções do trabalho em comum ajudam não apenas a aumentar o ritmo do trabalho mas também a sincronizar os esforços dos trabalhadores na execução de suas tarefas. Quanto às canções de trabalho solitário, elas preenchem outras funções, como a de dissipar as horas do trabalho, acarinhando a vaca durante a ordenha, ninar o nenê na hora de dormir, etc.

Por outro lado salientamos que a natureza de certas atividades que exigem a assistência musical parece ter impactos recíprocos sobre a música. Por exemplo, na música ritual, na qual uma das funções principais consiste em invocar os espíritos de defuntos, há uma certa estabilidade na estrutura, na organização tonal, no texto e na maneira de fazer as encantações. Esses condicionamentos, no meu ponto de vista, devem ser atribuídos às normas dos ritos que exigem que uma invocação mantenha seu estado de origem para permanecer eficaz. Esse aspecto nos explica, então, a razão pela qual a música ritual constitui uma exceção da evolução de música tradicional. Aos etnomusicólogos, antropólogos, linguistas, historiadores, etc., essas canções fornecem uma valorosa documentação capaz de elucidar os problemas relativos às tonalidades e à instrumentalização de uma cultura musical, às estruturas e afinidades linguísticas, às migrações e, sobretudo, à dispersão das tribos.

Considerando o repertório das canções que acompanham os jogos infantis, constatamos que a música tem um importante papel no processo

da educação das crianças. Esse repertório contém, através dos textos, descrições do comportamento das tribos e ajuda a transmiti-lo oralmente de uma geração à outra.

II. CERTAS PARTICULARIDADES REGIONAIS DA MÚSICA TRADICIONAL ZAIRENSE

O Zaire é povoado por grupos bantus organizados em tribos que participam de uma mesma comunidade lingüística. As origens das tribos e sua chegada na bacia do Rio Zaire foram conservadas nas lendas e mitos das tribos em questão durante várias gerações. Hoje em dia pode-se ler nos cadernos etnográficos os movimentos e as migrações prováveis das tribos zaienses. Sabemos, por exemplo, que os Bakongo (Mayombe) do Baixo-Zaire teriam vindo do norte e que, antes de sua instalação definitiva, entre o povo do reinado de Manicongo, teriam se mestiçado com os Teke na margem direita do Rio Zaire, atualmente na República Popular do Congo. Por outro lado os historiadores e etnógrafos nos ensinam que certas tribos zaienses foram criadas após deslocamentos de famílias nômades ou após guerras entre os filhos do chefe. Casos concretos são conhecidos entre os Mongo e os Otetela; os Luba-Katanga e os Luba-Kasai; ou ainda o povo Kuba, que é uma reconstituição de uma família cujos membros deslocaram-se num período anterior.⁶

As diversas datas de criação dos reinos definitivos no Zaire são frequentemente assinaladas por diferentes métodos, no período das "grandes migrações". Pouco importa se essa hipótese é exata, mas por razões que nos interessam, um fato é certo: nesses períodos antigos as expressões musicais das tribos deslocadas tinham vários traços estilísticos em comum e que, durante várias gerações, certos elementos comuns eram reorganizados pelos praticantes, a partir dos condicionamentos do novo meio-ambiente, de maneira a criar um estilo inteiramente particular. Os novos estilos assim criados seguiram opções evolucionárias independentes, expressas nos diferentes média (instrumentação, tonalidade, organização rítmica). Numerosos casos são conhecidos entre as tribos mais afastadas, mas são também frequentes entre as variantes de uma tribo ocupando uma mesma região.

Ao invés de examinar os casos em cada região, nos limitaremos a salientar aqueles da região do Ituri, entre os Pigmeus e aqueles encontrados em duas tribos dos Kasai, notadamente os Kuba e os Luba.

Pelos etnólogos e historiadores sabemos que os Pigmeus seriam os verdadeiros senhores da África Central, isto é, os primeiros ocupantes que teriam sido sucedidos pelos bantus vindos do Nordeste e do Sul do Sahara.

6 Kazadi wa Mukuna. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*. p. 38.

Em seguida às conquistas dos invasores bantus, os papéis foram trocados, e os bantus se tornaram os senhores da bacia central africana, após submeterem a raça conquistada dos Pigmeus, os quais se refugiaram, em sua maioria, aos confins da floresta equatorial – Ituri. As atividades musicais desses grupos espalhados de Pigmeus, parecem ter sido influenciadas pela cultura dos povos a que foram submetidos. Essas culturas musicais são diferentes daquelas dos Pigmeus do Ituri que guardaram sua autenticidade até hoje.

A utilização do *syrix* (flauta de pan) não é específica dos Pigmeus. As flautas de pan são encontradas também entre os Luluwas e os Basalampasu da região dos Kasai, mas as técnicas diferenciam uns dos outros. Entre os Pigmeus o tubos de tamanhos diferentes não são ligados uns aos outros, mas sim tocados separadamente. O que é muito importante ou mesmo interessante no emprego dos *syrix* é que o tubo emite apenas uma única nota e as outras notas que constituem a melodia individual são produzidas pela voz do tocador do instrumento. O conjunto musical com esses instrumentos pode atingir um número de três a quatro tocadores, cujas contribuições melódicas se entrelaçam em todos os aspectos – melódico, harmônico, e rítmico criando assim o acompanhamento da melodia cantada frequentemente em uníssono, quarta e oitava, por outros músicos. Esta técnica é, em nossa opinião, uma das particularidades musicais dos Pigmeus, cujos princípios de produção são ainda ignorados pela maior parte de pesquisadores africanistas.

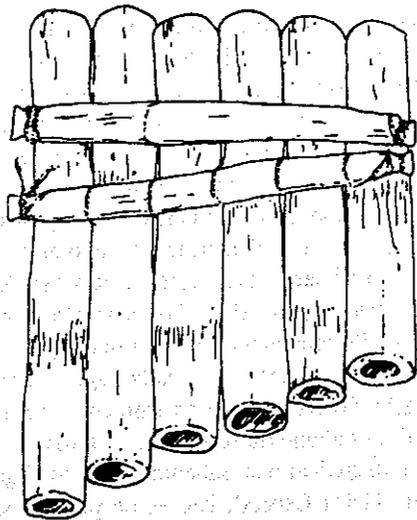


Fig. 2 – *Syrix* dos Pigmeus – (Ilustrado por Daphne Shuttleworth)

Entre as artes das tribos maiores que povoam as regiões dos Kasai, a expressão musical do povo Kuba tem recebido pouca atenção por parte dos pesquisadores. Por outro lado, suas máscaras, estatuetas, e outras artes plásticas estão entre as mais documentadas no plano internacional e sua etnografia continua a suscitar a curiosidade dos eruditos que procuram conhecer as suas origens. Malgrado a diversidade das origens a cultura Kuba adquiriu, através das décadas, características únicas que continuam a receber, no entanto, as marcas deixadas pelo impacto das culturas vizinhas.

O pluriarco, igualmente conhecido sob o nome de “Congo Guitar”, é comum entre as tribos que povoam a margem direita do Rio Kasai, desde o Baixo-Zaire até as regiões do Kasai propriamente ditas. Malgrado a dispersão na utilização desse instrumento, o pluriarco é frequentemente associado aos Kuba entre os quais ocupa uma posição proeminente.

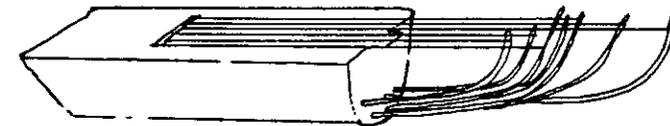


Fig. 3 – Pluriarco dos Kuba – (Ilustrado por Daphne Shuttleworth)

O virtuosismo dos Kuba quanto ao pluriarco supera de longe o de seus vizinhos e representa, segundo nosso interesse, uma particularidade que merece ser salientada.

Entre os Luba dos Kasai encontram-se vários tipos de conjuntos musicais cebe sobretudo entre os “griots” dos Kasai. Trata-se de um conjunto com conjuntos podemos citar os *madimbas* compostos em maioria de xilofones, os *bipwidis* compostos de cabaças musicais, os *nshibas* compostos de *syrix*, e outros conjuntos que não tem nomes particulares, mas que são compostos de membranofones e de ideofones.

É interessante salientar que em todos esses conjuntos o tam-tam de tom grave, conhecido sob o nome de *ditumba* desempenha um papel importante; entre outras coisas é com o *ditumba* que o diálogo entre o mestre dançarino e o tocador principal do tam-tam é ajustado. São as improvisações do tocador principal sobre o *ditumba* que estimulam os dançarinos e pontuam a estrutura das seções da música e da dança.

Na constituição dos conjuntos musicais há um fenômeno que se percebe sobretudo entre os “griots” dos Kasai. Trata-se de um conjunto composto unicamente de *sanzas*. Considerando-se a importância do *ditumba* nos conjuntos nesta região, o papel deste é desempenhado por um *sanza* com uma cabaça ou uma bacia que serve de caixa de ressonância, ou simples-

mente por um grande *sanza* com lâminas montadas sobre uma grande caixa de ressonância, capaz de aguentar o peso de seu tocador. Nestes casos o *sanza* acrescenta o aspecto melódico e harmônico, ambos inexistentes com o *ditumba*. Não seria demais insistir que essa substituição, ou essa utilização do *sanza*, revela uma das particularidades musicais dos Luba.



Fig. 4 – Sanza dos Luba – (Ilustrado por Daphne Shuttleworth)

Bibliografia Seleccionada

- FRISBIE, Charlotte. "Anthropological and Ethnomusicological Implications of a Comparative Analysis of Bushmen and African Pygmy Music", *Ethnology* X (1971): 265-290.
- JONES, A.M. *Studies in African Music*. London: Oxford University Press, 2v., 1959.
- KAZADI, P.C. *The Characteristic Criteria in the Vocal Music of the Luba-Shankadi Children*. Tervuren: Musée Royal de l'Afrique Centrale, 1972.
- KAZADI, wa MUKUNA. "The Structure of Bantu Praise Songs in Zaire", *Michigan Music Educator* (April 1980): 7-8; 18.
- MERRIAM, A.P. "The Bala Musician", *The Traditional Artist in African Societies*. d'Azevedo, Warren L., Ed. Bloomington: Indiana University Press, 1975. pp. 250-281.
- _____. "Traditional Music of Black Africa", *Africa*. Martin, Ph. M. and O'Meara, P. Ed. Bloomington: Indiana University Press, 1977. pp. 243-258.

TURNBULL, C. *The Forest People*. New York: Touchstone Book, 1962.

VANSINA, Jan. *Le Royaume Kuba*. Kinshasa: Editions Universitaires du Congo, 1964.