

Música e Dança na África a Sul do Sahará*

Gerhard Kubik (1981)

Em sentido restrito, o termo música/dança africana usa-se hoje exclusivamente para as culturas musicais dos povos africanos a sul do Sahara, incluindo os povos Khoisan do sudoeste. Na antiguidade a área cultural da África negra estendia-se muito mais para norte como podemos constatar em pinturas rupestres no Sahara. As culturas musicais da África do norte actual são no fundamental diferentes das da África negra, pertencendo a uma área afro-asiática mais do que a uma área estilística africana. Do mesmo modo, a música e as danças das comunidades europeias fixadas no sul do continente africano não se incluem no conceito de música e dança africanas.

Em África, tal como a definimos, existem, citando Alan Lomax, as seguintes regiões de estilos musicais: Sudão ocidental, Bantu equatorial, Caçadores/recolectores africanos, Bantu do sul, Bantu do centro, Bantu do norte, Sudão oriental, Costa da Guiné, Afro-americano, Sudão muçulmano, Etíope, Alto Nilo e Madagascar. A inclusão de uma região Afro-americana significa que a cultura africana abrange a diáspora africana. As culturas musicais da costa da Guiné (Yoruba e Fon, por exemplo), da região do Congo/Angola e com menor expressão do sudeste africano têm extensões em várias partes do novo mundo. Só recentemente foi possível estabelecer com precisão a ligação de determinados elementos estilísticos de vários tipos de música afro-americana com regiões estilísticas localizadas na África negra.

Apesar das diferenças entre as tradições musicais da África do norte e da África negra, sabemos do intercâmbio histórico e do contacto inter-cultural entre as duas áreas. O comércio, a escravatura e a colonização islâmica tiveram como resultado a islamização da música africana em muitas regiões da África negra, e também um forte impacto de aspectos musicais da África negra na África do norte e no sul de Marrocos. O Sudão muçulmano é uma das regiões musicais islamizadas. Na África oriental as formas musicais de influência árabe ou islâmica encontram-se mesmo no interior, no sul do Uganda por exemplo, e não apenas ao longo da costa do oceano Índico. Vários instrumentos musicais introduzidos pelos árabes podem ser encontrados nestas regiões, sendo o violino de uma corda o exemplo mais visível. No entanto, vastas áreas da África negra podem-se considerar virtualmente livres da influência árabe ou islâmica. As escolas tradicionais de circuncisão para rapazes que encontramos a ocidente da África central, com as suas músicas e danças associadas, foram desenvolvidas unicamente na África negra e não podem de forma alguma ser relacionadas com práticas islâmicas.

É actualmente consensual que a música/dança africana de várias regiões do continente passou por mudanças decisivas ao longo da história. O que hoje se designa por música tradicional é com toda a probabilidade diferente do que se ouvia há alguns séculos. Também não se pode considerar a música africana como exclusivamente étnica, na acepção que é dado a este termo em etnomusicologia. As formas e características musicais não se encontram rigidamente ligadas a grupos étnicos; de referir ainda a importância de cada músico, com o seu estilo e criatividade próprias.

Os grupos étnicos foram por sua vez submetidos a um fluxo constante de influências e características musicais; modas foram trocadas ao longo das fronteiras étnicas e linguísticas. Quando o *likembe*, um pequeno lamelofone de caixa de ressonância oriundo da região da foz do Zaire, começou a ser conhecido ao longo do curso do rio em finais do século XIX, levado por servos coloniais Lingala, foi rapidamente adoptado por povos não-Bantus, como

* in "Cultural Atlas of Africa", Oxford, 1981. pp. 90-93. Tradução e digitalização de Domingos Morais, em 1997.

os Ngbandi, Gbaya e Azande. A música para *likembe*, caracterizada por traços estilísticos dos grupos de língua Bantu da África central, foi pouco a pouco modificada para se adaptar aos estilos musicais locais. No início do século XX a área de distribuição do *likembe* chegava já ao nordeste, ao Uganda, onde foi adoptado pelos povos Alur, Acholi e Langi. Mais tarde, trabalhadores do norte do Uganda levaram o instrumento para o sul do país, onde os povos de língua Bantu, Soga e Gwere, o adoptaram, o que permitiu o aparecimento de vários autores e intérpretes excepcionais. Na África central ocidental o *likembe* espalhou-se gradualmente para sul, do Kasai (Zaire) ao leste de Angola, tendo sido adoptado pelos anos 50 por povos como os !Kung (do grupo Khoisan) do sudeste de Angola. Este exemplo mostra como a distribuição (de um instrumento) pode mudar muito rapidamente; os mapas de distribuição apenas são válidos se baseados em exemplares recolhidos num lapso de tempo relativamente curto, podendo mesmo assim apresentar imagens fragmentadas e que nos confundem.

Regiões muito afastadas entre si apresentam com frequência traços similares ou mesmo idênticos, enquanto áreas contíguas podem apresentar diferenças estilísticas. A música polifónica dos Baulé, da Costa do Marfim, a três vozes e em sistema tonal equiheptatónico está muito próxima, podemos mesmo dizer que é idêntica, da música vocal dos Ngangela, Chokwe e povos de língua Luvale do leste de Angola, e como tal reconhecida por informadores das várias culturas referidas. As duas regiões estão separadas por vários países com formas muito diferentes de canto polifónico. Outro enigma da história é a presença de estilos de tocar xilofone em instrumentos idênticos no norte de Moçambique (entre os Makonde e os povos de língua Makua) e em alguns povos da Costa do Marfim e da Libéria (especialmente os Baulé e os Kru). O *jomolo* dos Baulé e a *dimbila* dos Makonde são instrumentos virtualmente idênticos.

Teorias difusionistas de vários autores tentaram resolver estes enigmas. Uma das soluções, proposta por Arthur M. Jones, sugere a presença de colonos indonésios em certas regiões da África do leste, central e ocidental durante os primeiros séculos da era cristã, que teriam sido responsáveis pela introdução dos xilofones e de alguns sistemas tonais e harmónicos (equipentatónico, equiheptatónico e escalas de Pelog). Os etnohistoriadores tendem por outro lado a destacar a importância da navegação costeira, em barcos europeus que transportavam trabalhadores escravos ou contratados, como uma causa para a difusão cultural.

As tentativas para se reconstruir a história da música em África são sempre especulativas, sem o recurso a fontes históricas. Essas fontes são, de facto, mais abundantes do que poderíamos esperar, mas devem ser diferenciadas na sua origem interna ou externa, quer dizer, se provêm dos próprios africanos ou de observadores externos. As fontes africanas mais importantes e antigas são arqueológicas (objectos de ferro, como sinos ou placas de lamelofone), pinturas rupestres (como as encontradas em abundância no Sahara), e objectos de arte mais recentes reunidos por observadores contemporâneos. Igualmente importante é a evidência derivada das tradições orais.

Entre as mais importantes fontes externas encontramos textos e imagens de visitantes e viajantes. Os árabes percorreram a costa leste de África a partir do século X. Alguns documentos dos primeiros europeus a visitar África aguardam ainda uma análise detalhada por afro-musicologistas conhecedores das regiões musicais que referem. Um grupo específico de fontes são notações musicais dos últimos séculos. Existem algumas do século XVIII, mas as do século XIX são as mais ricas. Há que dizer no entanto que as notações por músicos formados no Ocidente raramente fazem justiça às qualidades intrínsecas da música africana, dando uma imagem distorcida, dependente da formação específica de cada observador, acrescida pelos padrões culturais próprios da notação ocidental. No entanto, estes registos não são completamente inúteis. Embora não permitam a restituição musical directa, é possível com o recurso a uma análise cuidada reconstituir, pelo menos

aproximadamente, o que o viajante terá ouvido. Foi possível, por exemplo, interpretar a notação de Carl Mauch (1872) da afinação do lamelofone *mbira dze midzimu* que este autor observou junto das ruínas da cidade de Zimbabwe, comparando-a com as actuais afinações dos *mbira* da mesma região.

Por vezes, informação sobre a história da música e dança africanas pode ser obtida indirectamente de fontes latino-americanas. Os povos deportados de África para o Novo Mundo vieram na sua maioria do interior, trazidos pelos traficantes africanos que actuavam como intermediários dos traficantes europeus que vinham até à costa. Os Ovimbundu de Angola, por exemplo, desempenharam esse papel, vendendo prisioneiros de guerra do leste de Angola aos portugueses. Daí resultou que a música e dança de povos do interior de Angola e Moçambique era acessível nos séculos XVIII e XIX no Brasil, numa época em que os observadores europeus ainda não tinham chegado a essas regiões interiores de África.

A música e dança africanas da actualidade resultam de várias mudanças históricas: ecológicas, culturais, sociais, religiosas, políticas e muitas outras. A mudança dos ecossistemas afectou a longo prazo as deslocações dos povos, que provocaram por sua vez mudanças nas suas manifestações culturais, incluindo a música e dança. Com o avanço da seca no Sahara, as populações deslocaram-se para sul. Na Tanzânia, nos últimos 20 anos, os Maasai apascentam os seus rebanhos cada vez mais a sul e desde 1977 podem ser vistos no território dos Sangu (a leste de Mbeya). Quando as populações fixadas aceitam os recém-chegados, adoptam com frequência os seus estilos e formas de música e dança. Daí o estilo coral dos Maasai ter tido uma influência importante na música vocal dos Gogo da Tanzânia central, como podemos observar nos seus cantos *nindo* e *msunyunho*.

Se há uma característica com validade pan-africana nas culturas africanas no que se refere à música e dança, são os conceitos e atitudes relacionados com o movimento. É o movimento que distingue a África negra do resto do mundo. Infelizmente trata-se de uma área em que a investigação ainda se encontra no início. A investigação em dança tem sido predominantemente descritiva e no que respeita a África feita de um ponto de vista Ocidental, sendo os sistemas de notação de dança mais conhecidos e que se reclamam de aplicabilidade universal (Laban, Benesch e outros) ferramentas ainda menos adequadas para o registo da estrutura e do sentir dos sistemas cinéticos africanos que a notação musical Ocidental para a música africana.

Uma diferença básica entre as culturas africanas e europeias no que respeita à dança é a de nestas o corpo tender a ser usado como um único bloco, enquanto na África negra os movimentos de dança parecem sair de várias partes do corpo independentes entre si. Helmut Günter propôs o termo "policêntrico" para caracterizar as danças africanas e afro-americanas e realçou uma atitude corporal muito comum que designou por "colapso". Olly Wilson pensa que a ligação mais importante da América negra com a música africana é o comportamento cinético. De facto, os estilos de movimento, pelo menos nas suas formas básicas, são os traços mais persistentes das culturas africanas. Em África, os conceitos e padrões cinéticos são comuns à música e à dança. Um conhecido guitarrista do Malawi, Daniel Kachamba, expressou-o da seguinte forma: "os meus dedos dançam nas cordas da minha guitarra".

Da mesma forma que encontramos mais do que um centro de movimento numa determinada dança africana, também encontramos algo idêntico na forma de tocar instrumentos musicais. O músico não produz apenas sons, move também as mãos, dedos e mesmo a cabeça, ombros, ou pernas, segundo determinados motivos coordenados, durante o processo de produção musical. A música é assim a totalidade da organização cinética e é esse um dos motivos porque a música africana não recorre à escrita tradicional, em contraste com a música ocidental. A ausência de sistemas de notação na música da África negra não é um defeito; pelo contrário, a ideia de escrever música e "tocá-la do papel" (tal

como um músico ocidental) seria considerada anormal em culturas musicais onde os aspectos cinéticos estão completamente ligados aos sonoros.

A análise de filmes foi determinante no estudo dos movimentos de dança na África negra, e muitos investigadores passaram a usar esse método. Dauer propõe uma divisão geográfica da África negra em várias regiões de estilos de dança, por exemplo, Sudão ocidental, Sahara, África litoral ocidental, África central Bantu e Bantu do sul; estas áreas coincidem em parte com as regiões indicadas por Lomax para os estilos vocais africanos. O reconhecimento de que as danças africanas são "policêntricas" é baseado na observação de que em diferentes regiões estilísticas, diferentes partes do corpo são mais utilizadas do que outras. Por exemplo, a ênfase nos movimentos da pelvis é considerada como um traço característico do estilo de dança do sul do Zaire e de Angola. Há no entanto muitas intersecções entre as supostas regiões estilísticas. Nas danças de máscaras do grupo de povos Ngangela, no leste de Angola, por exemplo, há uma grande diversidade de motivos de movimento em cada comunidade, sendo cada uma identificada com uma designação local. O motivo a usar está dependente do tipo de máscaras.

Nas danças a solo, com destaque para as danças de máscaras, existem também movimentos cujo fim é a comunicação com a audiência, incluindo algumas mensagens em código. O que inclui não apenas a dança, também pantomima, gestos e certas formas de andar.

As danças de máscaras têm uma distribuição muito interessante na África negra. São feitas em contextos sociais muito diferentes e habitualmente com funções também muito diferentes. São comuns na África ocidental e central, sendo raras no leste africano e inexistentes no sul de África. Os Makonde, Makua, Ndonge e Chewa são os principais povos do leste com danças de máscaras e as respectivas associações. Uma das regiões mais ricas em máscaras são os territórios culturalmente homogêneos compreendendo quase todo o leste de Angola, o noroeste da Zâmbia e algumas partes do Zaire. Entre os Chokwe, Luvale, Luchazi, Mbunda, Nkangala, Lwimbi e outros há vários tipos de máscaras, cada uma específica no aspecto e significado, com um lugar bem determinado hierarquicamente, movimentos, gestos, pantomima e repertórios específicos. Muitas máscaras destes povos do leste de Angola representam membros ancestrais das velhas cortes reais. Reis e membros da família real, os seus oficiais e cortesãos, incluindo servos e escravos, ressuscitam no teatro de máscaras.

A organização do movimento na música e dança africanas segue rigidamente certos princípios de tempo rítmico. Não há comparação com os sistemas rítmicos ocidentais. Os sistemas de divisão do tempo africanos baseiam-se em, pelo menos, quatro ou cinco conceitos fundamentais:

1. A presença de uma pulsação de referência mental (não explícita) consistindo em unidades de pulsação iguais ocorrendo ad infinitum e habitualmente muito rápidas. Estas pulsações elementares têm por função servirem de quadro de referência. São duas ou três vezes mais rápidas do que a pulsação ou "tempo forte" ocidentais.

2. As formas musicais organizam-se de forma a que os motivos e temas se desenvolvam de acordo com um número regular dessas pulsações elementares, habitualmente 8, 12, 16, 24 ou os seus múltiplos, mais raramente 9, 18 ou 27 pulsações. É o que designamos por ciclos; os números são designados por fórmulas estruturantes.

3. Muitas destas fórmulas podem ser divididas ou partidas de mais do que uma maneira, permitindo assim a combinação simultânea de unidades métricas contraditórias. Por exemplo, o número 12, que é o mais importante em música africana, pode ser dividido por 2, 3, 4 e 6.

4. Motivos com o mesmo número de pulsações podem ser conjugados entre si de tal forma que os seus pontos de início se cruzem (ritmos cruzados). Em alguns casos eles

cruzam-se de tal forma que ficam entrelaçados, não havendo duas notas a soar em simultâneo (combinação entrelaçada).

Em algumas regiões existe um outro conceito de tempo: as designadas frases rítmicas de referência (time-line patterns). Podemos encontrá-las em regiões habitadas pelos Kwa e Benue-Congo, sub-grupos do grupo linguístico Niger-Congo. É aqui que se encontram frases rítmicas de referência em muitos (não todos) géneros de música e dança. São curtos, habitualmente de uma única nota, de estrutura assimétrica, tocados num sino, garrafa, ou num tambor agudo, no fuste do tambor ou com palmas. Uma frase rítmica de referência é o *coração estruturante* de uma peça musical, algo como a representação condensada e extremamente concentrada das possibilidades de movimento e ritmo à disposição dos executantes (músicos ou bailarinos). Cantores, percussionistas e bailarinos sabem os seus limites quando escutam as batidas do motivo rítmico de referência, que se repete sem alterações de andamento durante toda a execução. Os motivos rítmicos de referência são transmitidos do professor ao aluno através de sílabas ou frases mnemónicas.

Os motivos musicais são habitualmente concebidos como frases verbais nas culturas africanas. O mesmo é válido para os motivos de movimento. Por exemplo, as maracas são ensinadas com sílabas como *cha-cha-cha-cha* ou *Ka-cha-ka-cha-ka-cha*, dependendo do motivo que se espera que o aluno toque. Um importante motivo rítmico de referência para o acompanhamento da música de *likembe*, no leste de Angola, é ensinado com a fórmula mnemónica *Mu chana cha kapekula* (na margem do rio Kapekula). A estrutura fonética desta mnemónica contém o timbre, ritmo e acentuações que estruturam o motivo que deve ser tocado.