

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES -  
PPGCA

SISUAMA NZONKANU

**O CANTO-FÁBULA  
E AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS CONTEMPORÂNEAS**

NITERÓI

2013

SISUAMA NZONKANU

O CANTO-FÁBULA  
E AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, para Obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Doutor Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara.

NITERÓI

2013

Sisuama Nzonkanu

**O CANTO-FÁBULA  
E AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS CONTEMPORÂNEAS**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, apresentado junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Área de Concentração Estudos Contemporâneos das Artes, Linha de Pesquisa Estudos das Artes em Contextos Sociais, como requisito parcial para Obtenção de Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, com Nota final igual a \_\_\_\_\_, Conferida pela Banca Examinadora Formada pelos

**Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara**

---

Orientador e Presidente da banca  
Universidade Federal Fluminense

**Prof. Dr. Guilherme Werlang da Fonseca Costa do Couto**

---

Membro Interno  
Universidade Federal Fluminense

**Prof. Dr. José Luiz Ligiero Coelho**

---

Membro Externo  
Universidade Federal do Estado do Rio

À minha Amada e querida Esposa Amélia  
Dikizeko Nzonkanu e aos nossos filhos  
Efraim Leonardo Dikizeko Nzonkanu,  
Celestino Dikizeko Nzonkanu e Divina  
Dikizeko Nzonkanu,

Dedico esse Trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Ao Ministério da Cultura de Angola pelo intermédio da sua Direção Nacional de Formação Artística, órgão que tutela as Escolas de Arte de Angola na pessoa do seu Diretor, o Professor Francisco Van-Duném, pelo seu despacho favorável ao cumprimento do processo seletivo deste curso.

A Gaspar Agostinho Neto, meu colega de luta e Diretor da Escola de Música, junto com o Professor David Santos Canga, na qualidade de Subdiretor Administrativo e financeiro pela força e apoio prestado.

À Direção do Centro Polivalente Nzaji, na pessoa do seu Diretor Geral, o Subcomissário Orlando Alves pelos bons Ofícios e assistência prestada à minha família durante o período da minha presença no Brasil.

Ao corpo docente do programa de pós-graduação pela disponibilidade e a boa vontade de nos formar durante o ano presencial e não só. Em especial ao professor Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara por aceitar a proposta de orientar esse trabalho e ao professor Luiz Sérgio de Oliveira, Coordenador do Programa, pela prontidão e o bom senso perante algumas dificuldades encontradas durante o período seletivo.

Ao artista Jorge António e à professora coreógrafa Ana Clara Guerra Marques (esposa) pela assistência ao atender os nossos pedidos no sentido de adquirir certos dados do nosso interesse.

Por último, a todos os colegas da turma pelo carinho e atenção que sempre prestaram a nós durante os tempos de convívio académico, especificamente a turma de Eclósão.

Nzonkanu Sisuma. O Canto-fábula e As Práticas Interpretativas Contemporâneas. 2013. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Orientador: Professor Doutor Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara. 107 Páginas.

## RESUMO

A proposta dessa dissertação apresenta um estudo crítico cujo teor se funda sobre a cultura de Canto-fábula visto no contexto das sociedades tradicionais de um lado e no contexto da criação musical contemporânea de outro. Entre esses dois polos de abordagem, ela situa, em primeiro lugar, o envolvimento dessa cultura da oralidade no espaço ambiente do saber arqueológico e sociocultural das cidades-Estados da região da África negra ao Sul do Saara. A seguir, ela aborda o estudo de fenomenologia - hermenêutica de Cantos-fábula na perspectiva de uma experiência de manifestação antropológica dos povos e ao mesmo tempo do ponto de vista das indagações críticas da arte e cultura contemporânea (Merleau Ponty, Gadamer). De outro lado, ela pretende abordar também o entrelaçamento de relação que os Cantos-fábula articulam entre o som, a fala e o modo de vida partindo sobre bases de estudo musical de Blacking. Por último, a temática dessa dissertação abre uma reflexão crítica sobre o *leitmotiv* do pensamento que anima certas maneiras de criar obras musicais e, entretanto, analisa a problemática do famoso “eterno retorno” aos temas musicais de raiz evidenciados em algumas práticas criativas (interpretativas) da música popular contemporânea.

Palavras-chave: Canto-fábula - Valor socioetnomusicológico - Criação musical contemporânea - Música de raiz e Abordagem transcultural - Fenomenologia - Hermenêutica.

Nzonkanu Sisuma. O Canto-fábula e As Práticas Interpretativas Contemporâneas. 2013. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Orientador: Professor Doutor Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara. 107 Páginas.

## RESUMÉ

Le propos de cette dissertation présente une étude critique dont l'argumentation se fonde sur la culture de chantefable vue dans le contexte des sociétés traditionnelles d'une part et d'autre part dans le contexte de la création musical contemporaine. Entre ceux deux pôles de abordage, elle situe en premier lieux l'évolution de cette culture de l'oralité dans l'espace ambiant du savoir archeologique et socio culturel des cités-Etats de la région de l'Afrique noir au Sud du Sahara. Elle aborde par la suite l'étude de la phénoménologie herméneutique de chantefables dans la perspective d'une expérience de manifestation anthropologique de peuples et simultanément du point de vue de réflexions critiques d'art et culture contemporaine. (Merleau Ponty, Gadamer). D'autre part, elle prétend aborder également l'entrelacement de relation que les chantefables articulent entre le son, la parole et le mode de vie partant sur base d'étude musical de Blacking. En dernier lieux, la thématique de cette dissertation ouvre une réflexion critique sur le leitmotiv de la pensée qui anime certaines manières de créer les œuvres musicaux et dans l'entretemps analyse la problématique de fameux « éternel recours » aux thèmes musicaux de référence qui apparaissent évident dans les pratiques créatives et interprétatives de la musique populaire contemporaine.

Mots – clefs : Chantefable – Valeur socio ethnomusicologique – Création musical contemporaine – Musique de référence et Abordage transculturel – Phénoménologie Herméneutique.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Sérgio Guerra com mulheres Hereros
- Figura 2 - Hereros jogando *sona*
- Figura 3 - Ferreira contando uma história com desenhos *sona*
- Figura 4 - Mapa do reino do Kongo antes da chegada dos portugueses
- Figura 5 - A cerâmica de Nok (Nigéria) datada de século V a. C. ao século II d. C.
- Figura 6 - A produção de estatuetas de terracota existia no território de atual República do Níger entre os séculos VI e X
- Figura 7 - Partitura e tradução do Canto-fábula *Nzonzi Muana*
- Figura 8 - Ambiente tonal do Canto-fábula *Nzonzi Muana*
- Figura 9 - Ambitus solista do Canto-fábula *Nzonzi Muana*
- Figura 10 - Ambitus coro do Canto-fábula *Nzonzi Muana*
- Figura 11 - Estrutura rítmica do Canto-fábula *Nzonzi Muana*
- Figura 12 - Marimba ou balafon
- Figura 13 - Ungu ou berimbau
- Figura 14 - Cora
- Figura 15 - Sanza (zi) - *Mbira* ou *kalimba*
- Figura 16 - Cantor *mvet*
- Figura 17 - Sequência rítmica do Canto-fábula *Zo Mbamba*
- Figura 18 - Variante da sequência rítmica do Canto-fábula *Zo Mbamba*
- Figura 19 - Partitura e tradução do Canto-fábula *Zo Mbamba*
- Figura 20 - Sequência Rítmica do Canto-fábula *E Lukaya*
- Figura 21 - Variante rítmica e tradução do Canto-fábula *E Lukaya*
- Figura 22 - Sequência rítmica da frase tamborilada do Canto-fábula *Yambula Yaya*
- Figura 23 - Estrutura rítmica da frase proverbial *Kani dia – kani dia* do Canto-fábula *Yambula Yaya*
- Figura 24 - Partitura e tradução do Canto-fábula *Anambimbi*



Figura 25 - Apropriação do Canto-fábula *Mono yi kembela* (parte 1)

Figura 26 - Apropriação do Canto-fábula *Mono yi kembela* (parte 2)

Figura 27 - Estrofe adaptada por Beca Chan da canção infantil Atirei o pau no gato

Figura 28 - Michael Jackson sendo coroado rei

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Tabela dos intervalos

## SUMÁRIO

|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO.....  | 11 |
| DELIMITAÇÃO DO TEMA.....   | 16 |
| OBJETIVOS.....   | 17 |
| PROBLEMÁTICA.....  | 19 |
| JUSTIFICATIVA: RECONFIGURAÇÃO.....                                   | 21 |
| CONTEMPORÂNEA DE UMA TRADIÇÃO ORAL.....                              | 21 |
| HIPÓTESES.....   | 25 |
| METODOLOGIA.....   | 26 |
| DIFICULDADES.....  | 29 |
| ESTRUTURAÇÃO DO TRABALHO.....  | 30 |
| 1 DA ORGANIZAÇÃO TERRITORIAL E FORMAÇÃO DE ESTADOS.....              | 31 |
| 1.1 Organização Territorial.....                                     | 35 |
| 1.2 Aspectos do Poder.....   | 36 |
| 1.3 Surgimento de Estados Tradicionais.....                          | 38 |
| 1.3.1 Obras de Arte e Áreas Etnoculturais.....                       | 40 |
| 2 O CANTO-FÁBULA NO CONTEXTO DAS SOCIEDADES TRADICIONAIS.....        | 46 |
| 2.1 Contexto Social.....   | 46 |
| 2.1.1 Concepção do Ser humano e da Vida.....                         | 48 |
| 2.1.2 Veneração da Palavra.....                                      | 48 |
| 2.1.3 Autenticidade da Transmissão.....                              | 49 |
| 2.1.4 Concepção da Educação e Sistema de ensino.....                 | 49 |
| 2.2 Conceito de Canto-Fábula.....                                    | 50 |
| 2.2.1 Forma, Estrutura e Outros Aspectos da sua Musicalidade.....    | 54 |
| 2.2.2 O Potencial Interativo de Canto-fábula.....                    | 57 |
| 3 O CANTO-FÁBULA E AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DO CONTEMPORÂNEO..... | 81 |
| 3.1 Da arte Contemporânea e a sua Caracterização.....                | 82 |
| 3.2 Da Criação Musical.....  | 84 |
| 3.2.1 A Criação Musical Contemporânea.....                           | 84 |
| 3.2.2 O Canto-fábula no Contexto Atual.....                          | 86 |
| 3.3 O <i>Leitmotiv</i> do Pensamento.....                            | 89 |
| 3.3.1 Obras de Caráter Humanista e Intervenção Social.....           | 89 |
| 3.3.2 Obras Musicais de Caráter Multicultural.....                   | 93 |

|  |     |
|--|-----|
| 3.3.3 Obras de Música com Temas de Raiz..... | 93  |
| CONCLUSÃO .....                              | 99  |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....             | 103 |

## INTRODUÇÃO

O Canto-fábula como temática dessa dissertação surge na sequência de uma experiência docente que dá continuidade ao trabalho de pesquisa iniciada na graduação. Nessa sua fase experimental e didático-pedagógica, ele objetivou articular uma interligação de aprendizagem musical entre o ensino do canto na sala de aula e a apresentação dos mesmos no palco, sem esquecer as transcrições, arranjos e apropriações resultantes. Trata-se de uma pesquisa cuja complexidade se dá pelo fato do pesquisador ser atuante e testemunha viva da cultura em causa e na base da qual resgata e ressignifica o passado de uma infância afetiva. Acrescenta-se nessa abordagem como cenário de fundo a própria cultura contemporânea e os impactos da globalização. Dessa forma, este trabalho constitui o orgulho do candidato e efetiva a contribuição do seu aporte fenomenológico-hermenêutico e científico musical, considerando os desafios que envolvem a preservação e a valorização do patrimônio musical angolano.

A experiência autobiográfica aqui referenciada foi construída numa base de educação familiar empírica e poética que norteou uma aproximação afetiva de onde nos foram narrados alguns Cantos-fábula. As transcrições e apropriações resultantes dessa temática justificam a bagagem musical a que fomos sujeitos durante o estudo de graduação. No entanto, o enfoque dessa dissertação parte da conscientização do ambiente sociocultural das sociedades étnicas onde o Canto-fábula tira a sua essência, estreia o seu caminho e o seu envolvimento. No quadro do comparativismo cultural, os aspectos conceituais do seu gênero assemelham-no às baladas musicais da Europa. Além do simbolismo da sua linguagem, do entrelaçamento das suas mensagens musicais visto no contexto socioetnomusicológico dos nativos (Blacking); a beleza sensorial e o valor da celebração do Canto-fábula também foram julgados numa perspectiva fenomenológica bifaciada e no contexto socio-histórico das sociedades que viram-no nascer. Essa fenomenologia bifaciada considera o Canto-fábula de um lado como uma experiência de manifestação antropológica de povo e de outro lado uma representação artística com conotação ético-estética alinhada à abordagem de Gadamer (1991) para a cultura contemporânea. Para dar ênfase a esse quadro de experiência antropológica, foi analisado também o papel do Canto-fábula no seio da estrutura metodológica de educação tradicional e do seu sistema de ensino.

As maneiras de apropriação da cultura contemporânea (globalizada) que evidenciam a presença de temas musicais do passado e o uso da música no âmbito de fator social destinado aos fins

humanistas e multiculturais abrem o diálogo crítico que finaliza a redação dessa dissertação. Acontece que esse diálogo visa a analisar o *leitmotiv* que suscita a efetividade desse pensar criativo e articula um entrelaçamento de relação entre essas maneiras como formas de visibilidades das comunidades, o que reportamos a Rancière (2005) e às teorias críticas da produção artística ligada à cultura contemporânea. Além da efetividade do pensamento criativo, o que mais predomina nesse diálogo é o questionamento do eterno retorno à temática do passado que está evidenciada nessas maneiras específicas de fazer música, visando à busca de originalidade e de vontade de surpreender. Numa perspectiva nacionalista musical, a troca de uso autêntico da música para fins de caráter social e humanitário foi classificada como pertencente à duas vertentes, que são: o ativismo cultural e a intervenção social, a preservação e a valorização de identidade cultural. De outro lado, foi assinalado o fato de que quando se trata da obra musical destinada a suprir necessidade social, a música, à primeira vista, deixa de parecer como performance específica de arte e passa a ter uma dimensão ampliada como competência e potência ética específica de arte que se alinha aos debates teóricos contemporâneos da virada social em contraponto com as abordagens defensoras da arte pela arte. Desse modo, nas experiências dos Cantos-fábula em sua raiz e tradição, os espectadores deixam de ser simples espectadores, tornam-se participantes efetivos do compromisso social para além do compromisso estético musical. Na mesma senda, os fundos arrecadados não se destinam ao elenco artístico musical, mas sim à sustentabilidade das comunidades visadas. Micro e Macrocosmo da genealogia dos Cantos-fábula na cultura ocidental: raízes transculturais em resgate ético-estético que além de remeter à formação musical europeia com base na experiência compartilhada do sagrado, nas partilhas cantadas – orais, herdadas dos povos primitivos desde a Grécia –, projeta também os dilemas e debates sobre o acontecimento artístico contemporâneo, seu embate com a globalização e a cultura visual.

É bem verdade que os tempos mudam, a cada dia que passa a realidade da vida e as necessidades do ser humano são outras e impulsionam a tomada de uma postura adequada que interage com o pensar do momento. Tudo o que o homem sente, faz, vê e julga se enquadra dentro da sua peregrinação antrópica. As marcas da sua evolução social e humana estão estreitamente conectadas e registradas no binômio tempo – espaço. Esses dois fatores são capitais para sua vivência e sobrevivência. Eles se inscrevem dentro da matriz esférica resultante da gravitação material-espiritual e social que reúne a energia cultural, dando-lhe sua forma relacional, ao mesmo tempo que cria a densidade que nós conhecemos como o mundo físico. O planeta terra é o lugar apropriado do ser humano onde se registra toda sua atividade social, artística, religiosa, cultural e científica etc.; onde a

excelência da sua natureza existencial em constante ascensão se move flutuando em direção de um evoluir infinito.

Através da linha das transformações históricas do tempo, podemos reconhecer como cada época é tributária de um conjunto de pensamentos filosóficos que orientam, como forças binárias de evolução transformadoras e de harmonização, as atividades do homem, caracterizando o seu modo e sentido de vida. Nos primórdios do passado musical mais próximo, passado relatado na base da cultura ocidental, os musicólogos provam que os primeiros passos dados no mundo da música eram reverenciados e voltados ao sagrado, ou seja, tinham inclinação na veneração do ser supremo e na ordenação da missa. Durante a época medieval na Europa ocidental, foi notável a hegemonia de estilo musical cantochão em representação do gênero gregoriano que se destinava especificamente à celebração da liturgia. Destacando esse aspecto, o trecho do livro de música clássica da coleção *Guia ilustrado Zahar* afirma:

A música que subsistiu (até o fim do renascimento no século XVII) tendeu fortemente para o sagrado. O cantochão foi de longe o tipo mais comum de música sacra durante esse período, sendo entoado em todas as igrejas, mosteiros, catedrais e capelas. (BURROWS, 2010)

Na mesma ótica, John Burrows (2010) explicita a característica musical de cantochão da seguinte forma:

O cantochão era a parte musical da liturgia na igreja cristã. Era monofônico, com uma única linha melódica assentada em um dos oitos modos eclesiásticos (escalas baseadas numa combinação específica de intervalos). Essas melodias poderiam ser curtas, regulares e simples, ou mais longas, elaboradas e complexas. Os textos cantados eram religiosos, em latim ou grego. As melodias foram escritas desde o século IX, havendo variações regionais entre os cantos. Houve tentativas para que as igrejas europeias executassem os mesmos cantos da mesma maneira, mas nenhuma foi particularmente bem-sucedida.

Embora essas tentativas uniformistas tenham fracassado, pelo menos deixam perceber – nesse cenário de aprendizagem musical – o aspecto dinâmico da circulação da palavra. Até então os cânticos da liturgia eram ensinados empiricamente, isto é, sem escrita e na base da audição (de boca ao ouvido). A insatisfação registrada nesse período sem escrita musical testifica o envolvimento dinâmico da fala em oposição ao caráter estático da escrita. Portanto, nesse trecho que segue, dá para entender o raciocínio de Rancière (2005) quando relaciona a escrita e a cena do teatro, dizendo: “a

escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum”.

A partir dessa época medieval musical, pode-se notar de certa forma o entrelaçamento entre o ritual do narrativo (a voz / som, a fala e o gesto) e a liturgia da missa. Em contrapartida, essa relação entre o narrativo e o sagrado subentende de forma análoga uma articulação que opõe a escrita à da fala. Nessa base, evocamos o conceito escritural da origem mitológica grega que estipula que “todas as lendas mitológicas procedem de relatos dos textos sagrados, no qual os feitos reais foram disfarçados e, posteriormente, alterados” (MITOLOGIA GREGA, 2011). Isso faz pensar a essência universal das mitologias (grega, romana, asiática, índio, egípcia, maia, asteca etc.) que de fato não deixa de ser uma autêntica representação antropomórfica. É óbvio que aquilo foi a “era da teogonia em que os homens e os deuses se mesclam livremente; histórias das primeiras interações entre deuses, semideuses e mortais juntos” (ibid.).

A hegemonia do estilo monódico influenciou também a música profana de modo que:

Criada ao longo desse período, a música secular monofônica só foi julgada digna de ser preservada em compilações escritas a partir do século 12. Os compositores seculares mais famosos eram trovadores, trobairitz (travadores mulheres) e bardos da França medieval, cuja música e poesia em geral expressavam as ideias do amor cortês. (BURROWS, op. cit.)

A era medieval foi fundamentalmente sustentada pelas “rígidas concepções de mundo baseadas numa ordenação religiosa e sobrenatural” (MOTA, 1986). É de salientar que a predominância desse pensamento abrangeu também as outras artes:

em toda a Europa, aproximadamente de 1400 a 1600. Os traços principais da arte renascentista foram as imitações das formas clássicas da antiguidade greco-romana e a preocupação com a vida profana, o humanismo e o indivíduo. (...) Embora o retrato se consolidasse como gênero específico em meados do século XV, os pintores do renascimento alcançaram o auge com a pintura histórica ou narrativa. (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: RENASCIMENTO, ARTE E ARQUITETURA)

De qualquer forma, o elemento do renascimento que justifica a presença dessas formas clássicas da antiguidade greco-romana é a religiosidade e a vida secular tendo em conta que “a principal função da arquitetura, pintura e escultura de monumentos até aproximadamente o ano 320

a.C. era de caráter público, ocupando-se de assuntos religiosos e dos acontecimentos civis mais importantes” (ibid.)

O renascimento tinha por ideal restaurar a tradição da antiguidade clássica para chegar a uma renovação da vida individual, cultural e política. (...) O novo ideal é o homem pleno retomando-se o conceito clássico do filósofo grego Protágoras: “O homem é a medida de todas as coisas”. (MOTA, op. cit.)

A ideia de imitação, que se tornou um aspecto típico da música sacra e secular da idade média tardia e do renascimento, “talvez seja mais identificável na música coral de Palestina e nas fantasias instrumentais musicais do consorte inglês no final do período” (BURROWS, op. cit.), consistia fundamentalmente numa “textura musical em que vozes imitavam umas às outras em contraponto” (ibid.). Aliás, Dafne, sendo a primeira ópera autêntica da era barroca, foi criada através da atividade colaborativa do grupo de músicos florentinos e poetas conhecidos como Camerata quando tentavam recriar o estilo cantado do drama grego antigo (ibid.). Portanto, é com esse pensar de restaurar e recriar os estilos e formas artísticos de antiguidade clássica greco-romana que o renascimento tardio vai marcar de um lado o fim da época medieval e de outro lado, com as descobertas da ciência da natureza, o início da época moderna que abre “novas perspectivas ao pensamento leigo e secular e ao desenvolvimento das ciências” (MOTA, op. cit.).



## DELIMITAÇÃO DO TEMA

A delimitação da temática dessa dissertação parte da base analítica de Cantos-fábula angolanos e da experiência musical singular do autor. Em termos de educação tradicional africana forjada na base da narrativa, ela abrange a região da savana ao Sul do Saara e a parte ocidental da África, reconhecidas ambas como a região da África negra. Numa visão transcultural e numa abordagem musical de caráter internacional e de intercâmbio afro-brasileiro, o enfoque dessa redação procura justificar os objetivos da sua aposta, citando algumas obras musicais relacionadas a esse quadro. Portanto, é de salientar que a ênfase em obras a serem evocadas se relaciona com a especificidade da sua criação, com o caráter transcultural ou humanista do seu conceito temático musical e a efetividade do seu pensamento estético e cognitivo. Essas obras musicais a serem referenciadas e outras eventuais das práticas contemporâneas viabilizam o sustento às diversas teorias estéticas concretizando a reflexão preconizada nesse trabalho. Com relação aos textos orais, nós priorizamos os aspectos do discurso narrativo cantado em que se percebe a presença de histórias e do discurso narrativo de falas e cantados, onde o real, a poesia e as ações se acasalam harmoniosamente às maravilhas, aos textos e às palavras.

## OBJETIVOS

Perante a impossibilidade e ambiguidade de reviver o passado, esse estudo se propõe como principal tarefa levar a cabo um trabalho de pesquisa e resgate de valores estéticos e éticos presentes na tradição do Canto-fábula angolano, propondo, ao mesmo tempo, sua importância junto à criação musical contemporânea com bases em suas práticas interpretativas. Essa pesquisa busca dar conta do legado da importância do Canto-fábula não somente enquanto patrimônio imaterial da tradição angolana, mas também como potencial legado multissensorial para as perspectivas da criação musical contemporânea. Pretende também analisar o *leitmotiv* que suscita a efetividade do pensamento criativo que envolve certas maneiras de fazer música com a pensabilidade interativa de suas relações. Essa abordagem se desenvolve à luz do entrelaçamento das bases teóricas da produção musical com os debates e dilemas da crítica cultural e filosófica contemporânea. Na mesma ótica, ela busca elementos de resposta que justificam o fato fenomenológico-hermenêutico do “eterno retorno” aos temas do passado, avaliando o impacto ou o potencial do Canto-fábula no contexto da criação musical contemporânea como acontecimento estético e existencial de resistência poética relacional. Nesse processo, a experiência do ensino de canto integrado ao programa da educação fundamental formal contribui também como laboratório pedagógico e ético para ressignificar o uso da música como fator de virada social aos fins de caráter humanitário.

De uma maneira específica, a elaboração dessa dissertação pretende:

- a) Pontualizar de certo modo o impacto dos Cantos-fábula, como fonte de inspiração e como criador de ambientes interativos estéticos, através do entrelaçamento de músicas populares contemporâneas ou eruditas, óperas principalmente, que simplesmente se adaptam e apropriam as suas temáticas;
- b) abordar o potencial ético, etnográfico e fenomenológico inerente à experiência cotidiana de Canto-fábula no seio da sociedade tradicional<sup>1</sup> e na produção musical contemporânea como microgeografias de resistência poética diante do impacto da globalização;
- c) exemplificar alguns entrelaçamentos polissêmicos na relação entre a enunciação encarnada e temporal da linguagem musical e a experiência semântica da linguagem oral que embasa

---

<sup>1</sup> Sociedade tradicional: conjunto de cidades-Estados formado pela aglomeração de grupos étnicos e que povoava a região da África negra antes da chegada do europeu.

o próprio modo de ser e de vida de quem canta, ouve e executa o Canto-fábula; daí se propõe através de uma abordagem fenomenológica-hermenêutica relacional a experiência dos sentidos (multissensorial) com “o sentido da experiência”<sup>2</sup>.

- d) identificar algumas obras musicais de relevância social e de caráter humanista internacional e multicultural que se distinguem pela particularidade da sua criação;
- e) ilustrar alguns trechos musicais e rítmicos inerentes a alguns tópicos desse estudo;
- f) determinar a efetividade do pensamento que inspira a criatividade dessas obras específicas e estabelecer um quadro de relação entre a música como fator social e algumas circunstâncias que servem de leitmotiv; e
- g) realizar uma leitura crítica dessas práticas com as suas obras numa tentativa classificatória nas várias tendências estéticas do pensamento contemporâneo.

---

<sup>2</sup> da conjugação entre o pragmatismo de Dewey e a fenomenologia existencial de Ponty (VERGARA, 2011) que são abordados também os desafios da vida pública das obras que justapõem sua abertura corporal como estruturas vivas e tocante à sua dimensão histórica, ou seja, é dessa acessibilidade sensorial que projetam-se horizontes prováveis de reversibilidade entre experiências de sentidos e os sentidos das experiências da arte no mundo.

## PROBLEMÁTICA

O foco dessa dissertação se situa em torno do estado de extinção em que se encontram as formas de expressão oral, também abordadas como patrimônio intangível de uma cultura, que envolvem a tradição dos Cantos-fábula e a complexidade de sua emergência contemporânea globalizada como *world music*. Atendendo ao fato de que não se pode reviver o passado, surge no âmbito de salvaguarda da identidade cultural e da partilha transcultural a necessidade de adaptar, reapropriar, reterritorializar e disponibilizar nas páginas sociais da internet um inventário que dá acesso à diáspora sobre essa cultura intangível e às amostras de realizações críticas, musicais e cênicas correspondentes.

No contexto da crítica musicológica, a problemática desse trabalho se relaciona com a questão do dilema congênito socioetnomusicológico que estipula que “a música se constitui de dois planos distintos, o dos sons e o dos comportamentos” (PIEDADE., op. cit.), ao invés de contemplar simplesmente a parte estrutural baseada na relação música / cultura como estipula a dicotomia sociomusicológica.

O segundo aspecto dessa problemática tem a ver com a particularidade da produção artística contemporânea numa dimensão do regime de identificação e do pensamento das artes. Ele busca apurar a ideia da efetividade do pensamento que inspira essas maneiras de sentir, de criar, de fazer música e a pensabilidade de suas relações. Perante as mudanças de paradigmas culturais que envolvem a pós-modernidade, mudanças que deixam para trás traços marcantes da modernidade pela sua estrutura mecânica e que faz notar um rápido progresso das novas tecnologias e o crescimento globalizado de acesso em massa às redes de comunicação – que “operam modificação, não só no cotidiano, como também na maneira como o homem percebe o mundo e o seu semelhante” (QUARESMA, 2005) –; podem aí se reconhecer os desafios e a complexidade a que se depara esse trabalho. Cabe salientar, nessa linha de ideia, o impacto da interferência multicultural exercido sobre o tecido original da cultura angolana e africana em geral, por ser, no quadro da diáspora angolana (africana) espalhada no mundo, uma cultura viva em deslocamento.

Os meios de expressão instrumental em uso são, na maioria, de procedência externa (estrangeira) à cultura genuína (angolana), assim como, a partilha da experiência sociocultural vivida nesses novos locais e contextos constituem de certa forma um conjunto de elementos complexos, inovadores que ao mesmo tempo transformam, colocam em risco e enriquecem a singularidade desse

legado cultural. Esses aspectos transculturais e inovadores abrem novos horizontes e perspectivas a ter em conta nessa pesquisa.

## JUSTIFICATIVA: RECONFIGURAÇÃO CONTEMPORÂNEA DE UMA TRADIÇÃO ORAL

Tendo como argumento inicial o pleno domínio globalizado da cultura visual, essa pesquisa investe na importância dos Cantos-fábula como legado de uma estética dos encontros, inauguradora de territórios existenciais artísticos comunitários. Além da suspensão das relações do passado – presente e futuro, a própria conjugação de temporalidades e narrativas cantadas chamam a atenção para a sua relevância ética como parte de microgeografias de resistência poética diante do domínio da cultura visual globalizada. Se, em um primeiro momento, a razão europeia é fundada como cultura do livro, a partir daí, exclui dos valores civilizatórios os outros povos centrados na cultura oral. Com a pós-modernidade e a globalização, as novas tecnologias e redes sociais fundaram um eixo dominante transcultural, cuja força de dominação é a produção e circulação de imagens e, com elas, valores, controle e alienação. É nesse cenário globalizado e dominado pela cultura visual que essa pesquisa mergulha sobre uma tradição local de encontros e performances musicais intergeracional e transmodal – passados são revividos pelo presente, futuros são antecipados pela enunciação - do canto das fábulas.

Como se diz na gíria não há efeito sem causa. De fato, se hoje as práticas narrativas em geral e o Canto-fábula em particular são julgados em via de extinção ou transformação globalizada é porque estão submetidas a fatos concretos<sup>3</sup> que interferiram no progresso das sociedades tradicionais africanas ou seu tecido cultural original. Esses fatos sustentados de certa forma pela consciência modernista e alicerçada no pensar racionalista cartesiano, objetivavam o projeto progressista e emancipador da sociedade moderna. A consciência modernista é a suposta ruptura que vai encadear todo aparato de acontecimentos menos agradáveis com relação ao não reconhecimento da história e da civilização africana. Falando dessa consciência modernista, Subirats (1991) aborda a sua atuação mais patente e três pressupostos fundamentais do seu projeto dizendo:

O modernismo designa um fato específico e pontual: significa, concretamente, o mais recente, o último, o novo. Esta dimensão do moderno como novo não é sustentada apenas pelo significado etimológico da palavra, mas também pela

---

<sup>3</sup> Fatos concretos aqui referidos são basicamente a colonização com a sua cristianização, o comércio de escravos e o fundamentalismo modernista.

consciência da modernidade tal como se desenvolveu ao longo de seus expoentes filosóficos mais significados (ou significativos). (...) A consciência moderna do começo do século partia de três pressupostos que o mundo de hoje não pode subscrever de maneira alguma: a ideia de uma ruptura radical com a história e o começo de uma nova era; a concepção racionalista de história como triunfo absoluto da razão no tempo e no espaço e, com ela, das ideias de justiça social e de paz; e, por último, a fé em um progresso indefinido fundado no desenvolvimento cumulativo e linear da indústria, da tecnologia e dos conhecimentos científicos.

É bem provável que essa ideia da ruptura radical com a história e o começo de uma era nova justifique a atitude tomada pelo europeu logo no princípio da convivência entre as duas culturas. A própria história da África foi ignorada pelos historiadores e outros estudiosos europeus convencidos de que a África nunca teve história. Nesse ponto de vista, consideramos a declaração recente de Olderogge (2010) que afirma o seguinte:

Durante muito tempo, os historiadores acreditaram que os povos da África não haviam desenvolvido uma história autônoma, no quadro de uma evolução que lhes fosse peculiar. Tudo o que representava uma aquisição cultural parecia ter sido levado até eles do exterior por vagas migratórias vindas da Ásia. Essas teses são encontradas com frequência nos trabalhos de muitos pesquisadores europeus do século XIX. Elas serão sistematizadas e cristalizadas sob forma de doutrina por estudiosos alemães, etnógrafos e linguistas, nos primeiros decênios do século XIX. (...) A Alemanha ocupava, portanto, um lugar de destaque nos estudos históricos, etnográficos e linguísticos africanos, no período que precedeu imediatamente a Primeira Guerra Mundial; os trabalhos publicados na Inglaterra, França e Bélgica baseavam-se nas teorias dos estudiosos alemães. Assim, os etnógrafos da Europa ocidental, no início do século XX, permaneceram apegados à ideia difundida pelos alemães de que os povos da África nunca tinham tido história própria. Com base nesse ponto de vista, os linguistas formularam a teoria conhecida como Camítica, segundo a qual o desenvolvimento da civilização na África foi devido à influência de povos camíticos provenientes da Ásia. Um estudo dessas ideias mostra uma forte influência de Hegel, que dividiu os povos do mundo em dois tipos: povos históricos, que contribuíram no desenvolvimento da humanidade, e povos não-históricos, que se coloca à margem do desenvolvimento espiritual universal.

Dessa forma, o europeu considerou a sua cultura, a sua maneira de conceber e projetar o mundo como padrão de civilização a ser levado em conta no desenvolvimento dos, então, países de terceiro mundo. Nessa ótica, o europeu foi radical em confirmar que o africano era sem história e incapaz de ter uma civilização.

De fato, esse diagnóstico abre caminho à uma série de ocorrências radicais que de uma maneira ou de outra vão levar o africano ao abandono de certas práticas culturais, religiosas e ontológicas de várias ordens a favor de valores padrões do ocidente. As ocorrências referidas aqui são

principalmente a colonização com a sua cristianização e o comércio de escravos, junto com as lutas de vários tipos que de fato conduziram passo a passo a África à perda de seu potencial cultural, originando em simultâneo o despovoamento das suas comunidades tradicionais e o empobrecimento econômico da região, dado o desmoronamento do sonho dos Estados tradicionais africanos. Não obstante o caráter promissor do projeto, infelizmente, conforme declara Bourriaud (2009) a seguir, “o projeto (...) foi substituído por inúmeras formas de melancolia”:

A modernidade política, nascida com a filosofia das luzes, baseava-se na vontade de emancipação dos indivíduos e dos povos; o progresso das técnicas e das liberdades, o recuo da ignorância e a melhoria nas condições de trabalho deveriam liberar a humanidade e permitir a instauração de uma sociedade melhor. (...) Em vez de levar à desejada emancipação o progresso das técnicas e da “Razão” permite através de uma racionalização geral do progresso de produção, a exploração do hemisfério Sul, (...) Assim, o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia.

Tal é o quadro síntese daquilo que pode ser visto como causas eventuais da ruptura e extinção de formas de expressão oral. Agora, resta saber, dentro do número reduzido de povos, os que, apesar da influência urbana, ainda conservam as suas tradições – caso por exemplo dos Hereros de Angola “que são contemporâneos de um mundo que já não existe, um mundo de novidade antiga que desafia o nosso tempo e a nossa lógica” (GUERRA, 2010) –, se a prática da narrativa continua de pé.



**Figura 1 - Sérgio Guerra com mulheres Hereros**

Todavia, nos parece que ainda praticam um tipo específico de jogo chamado “Sona” em que o que joga pode contar através de desenho feito na areia uma história qualquer:





**Figura 2 - Hereros jogando sona**

Os sona (singular lusona) são desenhos feitos na areia pelo povo Tschokwé que habitam o Nordeste e Leste de Angola e países limítrofes (Rep. Democrática do Congo e Zâmbia). Outrora, os sona eram comuns a outras áreas geográficas de Angola mas foram desaparecendo e também hoje os desenhos na areia dos Tchokwé correm o mesmo destino. (...) Os sona são uma forma de escrita. Nele o desenhador pode contar uma história ou uma outra realidade da vida. (FERREIRA, 2012)

A título ilustrativo, para deixar apreciar a dinâmica da sua linguagem simbólica e a sua importância cultural, João J. Ferreira escreve na internet um mito Tchokwé que ele vai publicar mais tarde em desenhos sona. Tratou-se duma lenda cosmológica que explica o porquê do sol e da lua aparecerem sempre e não morrerem enquanto o homem está sujeito a morrer um dia e voltar ter com Deus.



**Figura 3 - Ferreira contando uma história com desenhos sona**

## HIPÓTESES

Ciente do estado crítico em que se encontram as práticas das narrativas, a elaboração dessa dissertação não pretende de forma alguma propor uma fórmula mágica para reverter essa situação, nem tampouco prestar qualquer garantia de reviver a causa primeira da sua funcionalidade. No entanto, ela aponta para o serenamento dos ânimos, assegurando o verídico de fatos sociomusicais ilustrados e que comprovam os objetivos sustentados nessa redação.

Nós acreditamos, sem sombra de dúvida, que, se hoje é impossível vivenciar a funcionalidade do ambiente narrativo, pelo menos é possível reviver o potencial da sua dialética lírica nas emoções estéticas de práticas interpretativas inerentes ao contemporâneo ou, ainda, apontar para o desgaste da cultura visual e as apropriações de imagens circulando nas redes sem promover um campo simbólico de aprofundamentos relacionais; daí, o resgate das narrativas como parte de uma estética relacional, de acontecimentos e de reterritorializações existenciais.

Mesmo que o pensar artístico do fim e do retorno, julgado por Rancière (op. cit.) como pobre dramaturgia “que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto de pensamento”, nós achamos que a efetividade do pensamento artístico contemporâneo não escapa de se inscrever no quadro do espírito que animou a arte moderna. Nessa base, Bourriaud (2009) defendeu que em “um certo aspecto o programa da modernidade já está totalmente encerrado (mas não o espírito que o animava – insistamos nesse ponto em nossos tempos pequeno-burgueses)”. Isso, de certa forma, corresponde também à afirmação de Giorgio Agamben (2009), segundo a qual “somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta”.

O Canto-fábula, além do seu papel musical no contexto das histórias populares do passado, não deixa de ser uma experiência antropológica e um fenômeno sociocultural da comunidade que articula uma estreita relação entre o som, a fala e o gesto com um coletivo agenciamento simbólico – daí sua relevância para um pensar crítico contemporâneo que envolve a crise da arte contemporânea – na sua relação entre autonomia e eficiência social.

## METODOLOGIA

O entendimento da música enquanto experiência, enquanto fenômeno possibilita uma compreensão muito mais ampla do domínio musical e constitui o fato mais essencial de qualquer musicologia. Esse raciocínio, fruto de ideias destacadas no *Quarto Simpósio de Cognição e Artes Musicais*, explicita o entendimento fenomenológico da música “como um processo interativo entre os vários elementos que constituem um sistema musical” (OLIVEIRA; OLIVEIRA; TOFFOLO. 2008).

Baseando-se nessa percepção cognitiva, esse trabalho – sendo um estudo musicológico alicerçado na base da experiência afetiva-musical do pesquisador – apresenta no seu percurso um quadro metodológico que pode ser resumido em três fases, isto é, a fase de conhecimento empírico (ou poético), a fase de conhecimento científico e experimental musical e a fase de fundamentação teórica e análise crítica.

Numa perspectiva do senso comum, a primeira fase, considerada como a que marca uma etapa de aprendizagem natural e infanto-juvenil, foi caracterizada por uma educação estética com base nos afetos da narrativa empírica em família e em comunidade. Uma fase crucial e memorial da infância, onde através das histórias populares contadas pelo pai e pela mãe adquirimos de forma espontânea e cotidiana um conjunto de princípios e conhecimentos do saber narrativo, saber produzido pela interação com o mundo e intercambiável no convívio com os outros. A essa recordação, se junta a alegria da criança que num ambiente de lua cheia preenchia as tardinhas com seu repertório variado de canções de dança e de brincadeira, de contos e enigmas, de jogos de esconderijo e outros tipos mais que caracterizavam a vida dessa faixa etária. Nessa mesma fase, cabe salientar os encontros fortuitos em família em que cantávamos de forma espontânea as canções populares da nossa cultura musical e ensejavam a oportunidade de assistir ao vivo a atuação de conjuntos musicais tradicionais, principalmente o Konono e o Masikilo. Falando do conjunto tradicional, temos a lembrança da celebração fúnebre que finalizou a semana da realização do velório da avó do pesquisador, na qual o pai dele (*in memóriam*) convidou o conjunto especializado em música tradicional fúnebre chamado Masikilu<sup>4</sup> para os últimos obséquios homenageando a sua mãe. Portanto, é nesse contexto familiar que

---

<sup>4</sup> Masikilu: substantivo que se utiliza na cultura bakongo / Zombo para indicar o gênero da música fúnebre e seu conjunto constituído fundamentalmente por instrumentos de sopro feito a base de cornos de animais, membranosos (tam-tam) e percussão (reco-reco e chocalhos). É um gênero de música tradicional instrumental que honra no seio da comunidade a classe social a que pertencia o falecido e o bom nome da família.

vamos ter o nosso primeiro contato com Cantos-fábula e outras canções populares da cultura musical Zombo, principalmente o Konono<sup>5</sup>

A segunda fase da nossa experiência caracterizou-se pelo processo de aprendizagem científico musical, onde usufruímos uma bagagem técnica musical baseada essencialmente no estudo musicológico estruturalista eurocêntrico com ênfase na teoria, história, análise semântica e sintática musical. Ao finalizar esse aprendizado, foram recolhidos os Cantos-fábula e, posteriormente, submetidos a um tratamento de análise musical, a qual resultou na seleção e apresentação de um estudo de 22 Cantos-fábula. Metodologicamente, nessa fase já era possível realizar um ensino de canto na base de análise musical, cujo aprendizado enaltece a percepção auditiva, o significado da letra (articulação e pronúncia) e a cognição técnica (a boa postura, a prática da respiração e a impostação da voz).

Em termos de estrutura sonora fomos capacitados para realizar o ensino de canto mediante o método pautado, o método de transcrição musical, de análise melódica e rítmica, sem esquecer o método de audição musical e, como é óbvio, todo aparato de métodos e técnicas (entrevistas e uso de formulários) necessários na elaboração de um trabalho de pesquisa científica.

Dando sequência a essa etapa, a nossa experiência docente na educação musical abriu novos horizontes na base de pragmatismo experimental do orfeão da Escola Nacional de Música do Ministério da Cultura de Angola. Nesse contexto, alguns desses Cantos-fábula foram apropriados e ensinados mediante a metodologia pautada e a de análise musical, com finalidade de serem apresentados no palco em estilo coral. Essa experiência didático-pedagógica gerou a temática dessa dissertação já no contexto da fundamentação teórica.

Essa última fase de fundamento teórico e análise crítica enriqueceu a caminhada do autor no sentido de buscar elementos que justificam e provam a veracidade dessa temática em conformidade às teorias críticas e estéticas de certos pensadores de arte. Esse fundamento articulou, num âmbito comparativo, a relação fenomenológica musical de Canto-fábula sendo uma experiência de manifestação antropológica e ao mesmo tempo uma representação artística nos moldes de maneiras e formas de visibilidade da cultura musical contemporânea. No contexto dessa elaboração, além de métodos específicos, tais como o de análise musical e musicológica, da fenomenologia musical, não se pode esquecer de mencionar outros métodos de caráter geral, tais como o método de consulta bibliográfica e cibernética, método indutivo e dedutivo, método de análise crítica; na base dos quais foi

---

<sup>5</sup> Konono: conjunto e gênero musical de etnia bakongo do Nordeste de Angola.

fundamentado o teor dessa dissertação. Todos esses métodos em conjunto contribuíram de forma eficaz na elaboração dessa obra de estudo musicológico.

Certamente, cabe observar as fronteiras e desafios que se dão na passagem entre a vivência familiar e afetiva dos Cantos-fábula como parte das tradições vivas para os estudos pedagógicos com base nas análises estruturalistas da linguagem musical aplicados no ensino e nas escolas. Quais impossibilidades de afetos ou mudanças poéticas e simbólicas estão em jogo nesses deslocamentos entre cultura viva e educação formal? Essas limitações apontam para um dos importantes tópicos que fundamentam essa abordagem crítica fenomenológica-hermenêutica seja no nível transcultural diante da globalização, seja da pedagogia formal aplicada aos Cantos-fábula.

## DIFICULDADES

Na elaboração dessa dissertação, a principal dificuldade encontrada foi o enquadramento da sua abordagem numa das áreas de pesquisas que envolvem o programa de pós-graduação em estudo. O outro aspecto de dificuldade se relacionou com a formulação do questionamento capaz de substanciar uma reflexão no contexto da efetividade do pensamento musical no mundo contemporâneo que incentiva certas maneiras de fazer arte musical. Em conformidade com as disciplinas do currículo adotado nesse programa de pós-graduação e atendendo à resolução dessas dificuldades, foi possível determinar o campo de fundamentação teórica dessa temática em reviravolta à projeção inicial que se limitava apenas a partilhar a experiência didático-pedagógica musical do pesquisador. Considerando o que precede e as orientações da banca de qualificação, o teor dessa temática tomou o rumo de uma abordagem fenomenológica à linguagem e acontecimento musical, daí podendo convergir com os debates de Rancière (2005), Bourriaud (2009) e Agamben (2009) que lidam com a interface entre arte e sociedade no mundo contemporâneo, tais como a estética relacional e a de análise socioetnomusicológica. Complementa-se a esse contorno teórico, o enfoque hermenêutico de Gadamer (1991) como instrumental para abordar a prática do Canto-fábula como uma unidade tripartida cultural de jogos (performance criativa); festa e rituais (a partilha comunitária e familiar que revitaliza as sementes de futuro com o afeto da memória cantada); e finalmente, o simbólico, que justamente estabelece o horizonte do indizível e da totalidade (enquanto processos de pertencimento e totalizações). As relações de pertencimento do pesquisador ao objeto e campo pesquisados permitem, com propriedade, compor essa hermenêutica com a fenomenologia da experiência estética, como parte de dentro do pensamento e práxis do Canto-fábula.

## ESTRUTURAÇÃO DO TRABALHO

A estruturação desse trabalho se articula em três capítulos. A ideia essencial que sustenta o teor desses capítulos parte na base de um estudo de fenomenologia musical que busca entender a música “como um processo interativo entre os vários elementos que constituem um sistema musical” (OLIVEIRA; OLIVEIRA; TOFFOLO, op. cit.). De outro lado, ela pretende explicitar o impacto do Canto-fábula, tanto no contexto social das sociedades tradicionais, quanto no contexto da criação musical contemporânea (globalizada).

Especificamente, o primeiro capítulo apresenta de forma sucinta a arqueologia do saber sociocultural que explana as circunstâncias de vida e as condições geoclimáticas em que foram formadas as castas de grupos étnicos que mais tarde se transformam em cidades-Estados. Ele aborda o surgimento dos primeiros Estados tradicionais, o aspecto de poder implementado e o sistema de governança. Dessa forma, o primeiro capítulo territorializa o contexto sociopolítico onde o Canto-fábula busca a sua essência, estreia o seu caminho e o seu envolvimento.

Além dos aspectos conceituais relacionados ao Canto-fábula, o segundo capítulo aborda o impacto desse gênero da oralidade no contexto social dessas sociedades tradicionais e o seu lugar na estrutura metodológica do sistema de ensino da sua educação. Por último, analisa o potencial interativo do Canto-fábula na perspectiva de ser uma experiência de manifestação antropológica, a partir de Merleau Ponty (1996) e Blacking (1976), estabelecendo uma articulação de relação entre música, cultura e comportamento. De outro lado, analisa também, a partir de Gadamer (1991), os aspectos fenomenológicos dessa manifestação do povo na perspectiva de uma representação de arte contemporânea.

O último capítulo, fala sobre o papel de Canto-fábula no contexto social da cultura contemporânea. Ele abre uma análise crítica onde trata, na base das características da arte contemporânea, do impacto de Canto-fábula na criação musical e no processo pedagógico do ensino fundamental. Ele pontualiza a efetividade do pensamento que justifica certas maneiras de fazer música, enaltecendo a vertente nacionalista desde o ponto de vista do ativismo cultural e das emergências da cultura de globalização.

## 1 DA ORGANIZAÇÃO TERRITORIAL E FORMAÇÃO DE ESTADOS

Esse capítulo pretende enunciar as circunstâncias que caracterizaram a realização das primeiras organizações territoriais. O relato que segue se fundamenta exclusivamente na dedução de alguns capítulos extraídos dos volumes I a IV da coleção História Geral de África. Ele se enquadra no espaço de tempo que vai de 622 até 1055 da Era cristã, período que corresponde à primeira fase da Idade Islâmica no continente africano. Durante esse espaço de tempo, o continente vai acarretar uma transformação profunda de caráter geo-histórico, encadeando uma revolução de mentalidade, uma evolução lenta e complexa cujo clímax foi o auge de um conjunto de Estados tradicionais africanos. A esse respeito, os historiadores Jean Devisse e Jan Vansina (2010) declaram que:

Contudo permanece a impressão de que após 1100 um novo mundo criou vida em algumas partes do continente, com a florescência das cidades iorubas, das cidades da costa da África oriental ou ainda com o surgimento do império Mali, por exemplo. Os séculos seguintes assistiram à consolidação de reinos novos na África ocidental e à expansão de pastores como os Khoi, os fulbes e os Bakkãra.

Em termos de datação, a passagem de antiguidade para o período medieval no ocidente não se compara com a realidade africana. Para o ocidente, o fim da antiguidade foi marcado de forma nítida pela desintegração do império romano, que se dividiu no século IV d.C. entre o império do ocidente e o império romano do oriente. Nesse contexto, a cidade de Constantinopla foi convertida em capital “depois que (no ano 330) Constantino I, o Grande, fundou-a no lugar da antiga cidade de Bizâncio, dando-lhe seu próprio nome” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: EUROPA/IDADE MEDIA). O Norte da Europa, conhecia a dominação das tribos germânicas identificadas, como os francos, que vão a partir de 496 abraçar o ritual cristão criando suas primeiras dinastias, conhecidas como a dinastia merovíngia e a dinastia carolíngia. Nessa ótica afirma Djait (2010):

a noção de antiguidade certamente não se compara à que vigora na história de ocidente, na medida em que só se identifica parcialmente com a antiguidade “clássica”; o período não se encerra com as invasões bárbaras, mas com súbito aparecimento do Islã.



De fato, a realidade africana misturou muito o período antigo e a época medieval. Essa antiguidade que se delimita provavelmente entre 1000 a.C. e 1000 d.C. não conheceu um evento específico que possa ser julgado marco histórico delimitador, mas simplesmente sofreu uma ruptura que foi assinalada pelo surgimento do Islã, a qual se identificou na datação europeia como a passagem da antiguidade à idade medieval.

Fundamentalmente, o período que vai do século VII ao XI marca uma etapa singular no continente africano. O século VII, por causa do aparecimento do Islã e das fontes Árabes, é considerado como o início de uma nova era porque de fato a natureza vai providenciar uma transformação geoclimática radical que vai impulsionar a organização dos povos e posteriormente a criação de cidades e Estados. A partir daí, começa um longo período de progresso socioeconômico e de transformação radiante ao nível da região tanto do ponto de vista de condições climáticas e ambientais, da produção alimentícia e da organização dos espaços em territórios. Foi uma fase de transformação crucial que revolucionou o aparato de um modo de vida vigente dos antigos caçadores e coletores da região negra africana. Entretanto, na África do Norte o momento foi indicado como era de organização regional segundo o modelo islâmico e a sua ligação com o Império multicontinental (Califados, omíada, abássida, fatímida). Portanto, a região ao Sul do Saara vai aguardar a segunda fase desse período islâmico que se estende de meados do século XI até o século XV para registrar o princípio da “organização autóctone, ao mesmo tempo que, do ponto de vista da civilização, se opera uma profunda transformação” (DJAIT, op. cit.). De fato, essa organização autóctone condiz com o apogeu de certas cidades-Estados que, no caso, por exemplo, do reino do Kongo, o Mpangu e o Mbata viriam a ser províncias integrantes do reino no século XV. Todavia, esses Estados já existiam como reinos autônomos antes mesmo da criação do reino do Kongo, como afirma Jan Vansina<sup>6</sup>:

O Mpangu e o Mbata foram juntados ao reino; o Mpangu na sequência de uma conquista realizada pelo governador de Nsundi, o Mbata por reconhecimento da soberania do mani (chefe) Kongo pelo mani Mbata. (...) Todos esses Estados existiam no fim do século XV e alguns como o Mpangu ou o Mbata parecem ser anteriores à criação do reino do Kongo.

---

<sup>6</sup> VANSINA, 1965 apud NZONKANU, Sisuama. Les Chantefables Mbata. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arte) - Curso de Música - Institut National des Arts. Kinshasa, R.D.C, 1989.

Completando essa afirmação, o Paratiando<sup>7</sup> (2009), no artigo sobre “o rosário e o santo negro: negro reino,” comprova que:

Desde o século VI, o Reino do Kongo era habitado pela desenvolvida etnia banto, que havia trazido conhecimentos em agricultura, cerâmica e artefatos de metal. Ao final do século 15, explorava recursos naturais e marfim e comerciava cerâmica, tecidos, rafia e manufaturados de cobre e metais ferrosos.

Aliás, em 1483, quando chegou a expedição portuguesa na foz do rio Zaire, o reino do Kongo já gozava da sua expansão hegemônica a nível de África centro-ocidental.



**Figura 4 - Mapa do reino do Kongo antes da chegada dos portugueses**

Portanto, a unidade do reinado contava com seis províncias e quatro reinos tributários. As províncias eram Mbamba, Mpemba, Mbata, Mpangu, Soyo e Nsundi. E os reinos tributários eram Loango, Kakongo, Ngoyo e Ndongo. O seu território “espalhava, em sentido horário, pelos territórios atuais do Noroeste de Angola, Oeste da República Democrática do Congo, Cabinda, República do Congo e centro-Sul do Gabão” (ibid.).

Enquanto o Norte se organizava em territórios sob influência islâmica, o Sul do Saara com suas populações negras e sua cultura oral caracterizava-se por uma organização social e política fragmentada em pequenas unidades. No decorrer do século XI, essa região da África vai desenvolver especialmente no plano comercial e religioso relações permanentes com o Islã. De outro lado, é

<sup>7</sup> Paratiando é o nome da página eletrônica da Associação Paraty. Artigo disponível em <<http://www.paratiando.com/negroreino>> em novembro de 2009.

durante a primeira fase desse período islâmico que a região subsaariana conhecerá uma mudança climática repentina que favorecerá “a organização de espaços de sedentarização onde a produção agrícola se tornou dominante” (DEVISSE; VANSINA, op. cit.). Desta feita, “o desenvolvimento da tecnologia constitui um segundo fato de maior destaque: ele acarretou uma exploração aprimorada dos recursos, a divisão do trabalho e o crescimento das trocas” (ibid.) Portanto, é nessa época que a região vai implementar melhor estratégia de produção e por via de consequência conhecerá um *boom* alimentar, uma explosão demográfica, impulsionando a necessidade de uma organização sociopolítica coerente. Isso justificou o fato que fez com que:

A complexidade dos poderes torna-se legível (...) ao mesmo tempo em que se esboçam as representações coletivas, as religiões, as ideologias e o conjunto dos meios de expressão cultural que delas garantiriam a reprodução e a transmissão para as gerações seguintes. (ibid.)

Falando ainda da organização sedentária do espaço, é de salientar que o *boom* alimentar provocado pela sedentarização de espaços vai, por sua vez, avivar a progressão demográfica e o progresso da agricultura. Essas novas dinâmicas de produção levaram obviamente as mudanças sociais e é certo que o tempo foi de uma evolução complexa, lenta e variável em diversas partes da região. Ele estruturou novas relações de contatos entre as populações e o espaço habitado, inaugurou melhor estratégia da produção alimentar, acentuou a transação de troca, providenciando a necessidade de coabitação de povos de diferentes categorias e também a necessidade de chefia para a organização sociopolítica das aglomerações resultantes. Nesta ótica, convém assinalar que:

Na floresta da África Central, a especialização de caçador-coletor subsistiu e os caçadores mantiveram seu tipo físico pigmeu. Porém, eles viveram em estreita simbiose com os agricultores, adotaram suas línguas e foram absorvidos social e culturalmente para se tornarem uma “casta” dentro de conjuntos mais amplos. (...) Na África do Oeste, comunidades já complexas instalaram-se na borda das florestas e nas zonas florestais. A organização de seu território associou caçadores, coletores e agricultores em sociedades mais complexas, onde se elaboraram redes internas de parentescos fictícios e redes externas de alianças espaciais, destinadas a garantir a sobrevivência do grupo graças a um equilíbrio regional das forças. (DEVISSE; VANSINA, op. cit.)

## 1.1 Organização Territorial

Embora seja um fenômeno esporádico e espontâneo que de certa forma apresentou complexidade em termos dos espaços culturais e sociais, esse princípio de organização territorial consistia essencialmente no reagrupamento de castas ou pequenos grupos étnicos. O critério mais predominante na formação dessas aldeias foi a homogeneidade étnica, linguística e cultural, além das eventuais misturas. A maneira como surgiram essas castas que vão formar as aldeias e mais tarde pequenas chefias governadas pelos chefes de região ao mando do rei não oferece possibilidade de uma caracterização que seja comum a todos. Essa divergência distingue a organização sociopolítica absorvida em cada localidade numa tipologia específica. Por exemplo, no caso da África ocidental, os historiadores Jean Devisse e Jan Vansina (2010) no seu capítulo sobre África do século VII ao XI, são unânimes ao afirmar que:

África ocidental não era uma justaposição de aldeias reunidas em etnias, cujas culturas e línguas distintas e rurais se beirariam sem se influenciar. As cidades, a partir do momento em que surgiram, tornaram-se centros culturais irradiando vastas áreas em torno delas. (...) É o que explicita a difusão de línguas como o manden, o ioruba e o haussa.

É de salientar que “a insuficiência de informações conduziu a considerar que os poderes africanos apenas eram chefias sem grande consistência territorial” (ibid.). Perante a história de surgimento dos poderes na África, percebe-se que esses não foram impulsionados pelo sentimento ideológico, mas sim por uma necessidade de organização sociopolítica correlata à transformação socioeconômica do momento. “A organização espacial dos sítios de habitação indicaria um governo coletivo exercido por chefes de grandes grupos e fundado em uma ideologia do parentesco” (ibid.). De outro lado, essa linha de pensamento ganha força na medida em que a presença dos sítios aglomerados apresentaram também uma probabilidade da existência de um governo coletivo e que “o território assim controlado seria exíguo, talvez limitado a um território correspondendo à aldeia” (ibid.). Essa probabilidade justifica o fato de que durante muito tempo “a escala dessas sociedades, seu dinamismo interno e sua evolução permaneceram, portanto, desconhecidos” (ibid.). Todavia, nesse sistema de governança histórica, a aldeia constituía a unidade política onde era exercido o poder central junto com regiões lideradas pelos chefes ao mando do rei. As suas fronteiras eram bastante fluidas por serem estabelecidas em função da dispersão dos clãs e subgrupos da etnia considerada.

## 1.2 Aspectos do Poder

Em conformidade com o que antecede, é óbvio que a formação de aglomerações populacionais identificadas em aldeias suscitou não somente a necessidade de poder, mas apresentou também, ao mesmo tempo, a complexidade do mesmo e pressionou a existência de um sistema de governança sociopolítica. Mas antes de entrar nos detalhes desse tópico, é imprescindível entender o sentido de certas palavras utilizadas no contexto sociopolítico desses Estados, que diferem em termos de sentido à realidade ocidental e que às vezes não são entendidas também da mesma maneira em diferentes regiões da África.

Tratam-se concretamente das palavras chefia, reino e feudal. Baseando-se na explanação ilustrativa de Théophile Obenga (2010), segundo a qual a palavra “reino” não tem portanto a mesma acepção em toda a África; ele destaca o sentido do uso da palavra no contexto da etnia Kongo e do antigo reino de Danxome (atual Benin). No que diz respeito ao contexto Kongo, o seu raciocínio parte na base de uma análise etimológica da expressão nativa “*nsi a kongo*, literalmente, o ‘país (*nsi*) dos Kongo” (ibid.). A partir dessa explicação relacionada à semântica da expressão *nsi a Kongo*, entende-se o pensar nativo que faz menção do grupo étnico (os Kongo), da região (*nsi*) “e a consciência que tal grupo tem de habitar essa região, que assim se torna o país (*nsi*) do grupo étnico em questão” (ibid.).

Em dedução a essa análise, ele explana o sentido dos conceitos rei, reino e chefia na visão da etnia Kongo da seguinte forma:

- a) O “rei” (*mfumu*) é na realidade o mais velho (*mfumu*), o tio materno (*mfumu*) de todas as famílias (*nzo*) e de todos os clãs matrilineares (*makanda*) que reconhecem ancestrais fundadores comuns (*bankulu mpangu*). O “rei” é o mais velho dos anciãos, o tio materno mais idoso entre os vivos; por isso é um *ntinu*, “chefe supremo”.
- b) A expressão “reino do Kongo” não designa, portanto, um Estado governado por um rei, no sentido ocidental.

No que concerne o contexto de Danxome, o autor afirma que “o reino de Danxome aproxima-se mais do tipo de monarquia absoluta, desastrosamente encarnada, na França, pelos reinados de Henrique IV a Luís XVI” (ibid.). Nessa semelhança de governança ligada ao antigo reino Danxome os conceitos de rei e do reino tinham o seguinte significado:

- a) O rei é a própria essência do poder. Ele detém todos os atributos de autoridade e comando. Tem direito de vida e morte sobre seus súditos, ou anato, “pessoas do povo”, entre as quais o rei, senhor e proprietário de todas as riquezas (*dokunno*), escolhia e recrutava os *glesis*, isto é,

os agricultores que ele destinava aos seus domínios ou oferecia como presente aos príncipes e chefes. O poder central era exercido nas aldeias e regiões pelos chefes, em nome do rei.

- b) O “reino de Danxome” apresenta-se portanto como uma organização estatal fortemente centralizada, na qual se insere o sistema de descentralização administrativa constituído pela chefia. Existe assim um poder central que controla um povo (os Danxomenu) através das chefias.

No que toca a palavra chefia e feudal, “deve-se notar ainda que, enquanto no Kongo a chefia corresponde a um sistema de governo, no antigo reino de Danxome (Abomey), ela é um modo de descentralização administrativa” (ibid.). Quanto ao qualificativo feudal, ela se aplica na perspectiva socioeconômica de senhoria e não no verdadeiro sentido político do termo. Assim sendo:

as tendências “feudais” apresentadas pelas sociedades da África negra não devem ser definidas em relação a direitos reais devidos à atribuição de um “feudo”, mas sobretudo em relação a uma forma de organização política baseada num sistema de relações sociais e econômicas particulares. (ibid.)

Depois de conquistar os territórios vassallos considerados como súditos que pagavam impostos ao governo central, então esses reinados obtinham desse modo a categoria de feudo. Portanto, nesse sentido “o reino torna-se, a partir daí, um Estado pluriétnico, estruturado e centralizado graças a uma forte organização administrativa e militar, e também a uma economia dirigida e dinâmica” (ibid.).

Além do poder cuja chefia e governo baseavam-se de um lado nos laços de parentesco e de outro em representação de um sistema de governo com poder centralizado, convém sublinhar o outro tipo de poder autêntico associado à criação de um reino em Mapungubwe (Zimbábue), chamado de “realeza sagrada”. A esse efeito os historiadores afirmam que:

O desenvolvimento de grandes Estados fez surgir uma concepção do poder interessante e original, muitas vezes impropriamente batizada de realeza divina. Há mais de um século, os estudiosos notaram que as ideologias da realeza eram muito parecidas de cabo a rabo da África do Sul do Saara. (DEVISSE; VANSINA, 2010)

Aqui também toda tentativa de sistematização correlata a esse tipo de poder é descartada porque “os fatores que favoreceram o surgimento de tal ou tal caráter dessa realeza sagrada foram muito variáveis no tempo e no espaço” (ibid.). Portanto, numa releitura feita sobre a explanação de

autores supracitados a esse efeito, eis aqui o perfil do detentor desse tipo de poder aplicável no caso da realeza sagrada de Mapungubwe. Sobre o poder:

O detentor desse poder era sagrado, isto é, respeitado enquanto ele respeitasse as condições do contrato humano que o ligava a seu grupo, e também temido, obrigado a transgredir – e só ele, as regras ordinárias da vida social; o exemplo mais mencionado dessas transgressões é o incesto. (ibid.)

Sobre a influência do seu personagem, “esse personagem tem uma ação positiva sobre o meio e a fecundidade, sobre a chuva e a água, sobre os alimentos, a paz social e a vida de comunidade. Ele possui, por consentimento tácito, poderes sobrenaturais inerentes a sua função ou obtidos por acúmulos de encanto” (ibid.). No caso da realeza sagrada de Mapungubwe, acreditou-se que “a conexão entre rei e a chuva foi crucial. O rei era o supremo fazedor de chuva e controlava o regime das chuvas. Eis uma qualidade evidentemente crucial em um país onde tal regime era variável, e onde todas as colheitas dele dependiam” (ibid.).

Sobre a rainha-mãe, as irmãs e mulheres: “a rainha-mãe, ou as irmãs, ou até mesmo a mulher do rei, desempenhavam um papel ritual importante” (ibid.). E sobre o rei: “o rei não podia ter defeitos físicos. Seus pés não podiam tocar a terra nua. Ele não poderia ver sangue ou cadáveres. Ele devia permanecer invisível para o povo e esconder seu rosto. Ele só se comunicava com outrem por meio de intermediários. Ele comia escondido e ninguém podia vê-lo beber” (ibid.).

### **1.3 Surgimento de Estados Tradicionais**

Em termos de surgimento de Estados tradicionais, convém lembrar que a partir do VIII milênio antes da era cristã o território africano conhecia a primeira leva de impérios e reinos que foram considerados como grandes civilizações africanas da pré-história. Nessa ótica, é de salientar que “na primeira metade do II milênio, a chamada cultura de Kerma correspondia ao rico e próspero reino de Kush, mencionado nos textos egípcios” (LECLANT, 2010). Além do império Cuxita, podemos citar também a civilização de Axum, sem esquecer a XXV dinastia do Egito que foi fundada pelo reino Axumita. “Segundo as fontes primárias, a história do reino de Axum alongou-se por aproximadamente um milênio, a partir do século I da Era Cristã” (ANFRAY, 2010). É esse reino de etíope que, na qualidade de mais antigo, vai vivenciar o surgimento dos novos Estados e vai talvez realizar a passagem de testemunho dos valores culturais indígenas de antiguidades para esses novos Estados. Nesse caso, podemos citar o exemplo da técnica avançada de agricultura que ele já tinha, a metalurgia

de ferro altamente desenvolvida na civilização Méroe , entre outros valores. Ele é considerado como o Estado mais antigo dessa segunda leva porque na qualidade de:

um principado que, com o tempo, veio a tornar-se a primeira província de um reino “feudal”, seus governantes dentro das suas enormes tarefas tinham como a mais urgente: “afirmar sua hegemonia sobre os Estados segmentários da Etiópia setentrional, e uni-los em um só reino. (ibid.)

De fato, nessa segunda leva, os “Estados nasceram no Egito e na atual Tunísia, mas também em torno de cidades importantes como Fez, Tahert e Sidjilmasa. Tornaram-se cada vez mais consistentes nos séculos IX e X” (DEVISSE; VANSINA, 2010). Apesar dos acontecimentos perturbadores que os historiadores caracterizaram como “os episódios mais turbulentos do século XI” (ibid.), mesmo assim não prejudicaram:

um fato que pouco a pouco se impunha: as territorialidades de poderes dinásticos muçulmanos, especialmente na Tunísia e no Egito, e, no século XI, no Marrocos almorávida, tornaram-se uma realidade mais ou menos estável e permanente.” (ibid.)

É de salientar também que na África ocidental os Estados surgem um pouco antes de ano 600 d. C., tornando-se evidente durante essa época, estabelecida como a primeira fase do período islâmico. Gao, Gana e Kanem são hoje aparentemente bem conhecidos (ibid.).

O império do Gana teve o seu apogeu entre os anos 700 e 1076 d.C., cujo antigo nome era Wagadu, e Kumbi-saleh foi a última capital. Em 1235 nasce o império Manden (Mali) na sequência da vitória de Sundiata Keita sobre os almorávidas que os conquistaram aproximadamente em 1076. Ele entra em declínio no século XV. “No entanto manteve sua atividade expansionista, sobretudo em direção ao Sul, onde os Maninka fundaram vários centros comerciais, sendo um dos mais importantes Begho, no território Bron ou Akan, particularmente rico em ouro” (CISSOKO, 2010). Outros grandes Estados da África ocidental que floresceram nessa época eram o Kanem-bornu no Norte da atual Nigéria em torno do ano 800 d.C., o Songhai, o Iorubá e o Haussa. “Por sua posição geográfica às margens do Níger, na zona fronteira entre o Sudão e o Sahel, Gao tornou-se, no século XII, a capital do jovem Estado Songhai, acabando por eclipsar a antiga cidade de Kūkya” (ibid.).



O Imperio Songhai foi profundamente original quanto a organização política e administrativa. A forte estruturação do poder, a centralização sistemática e o absolutismo real são características que atribuíram uma coloração moderna a monarquia de Gao, distinguindo-a do sistema tradicional de federação de reinos, vigente nos impérios de Gana e do Mali. (ibid.)

“No século XII, a maior parte da região do lago Chade era dominada pelo poderoso reino do Kanem. Nessa época certamente existiam outros reinos na área, mas a maior parte dos habitantes ainda vivia organizada em clãs e grupos étnicos independentes” (LANGE, 2010). Um século mais tarde, isto é, no século XIII, se forma o reino do Kongo na África central e no que tange à África meridional:

As feitorias situadas no atual Moçambique mantiveram contatos com o vale do Limpopo e contribuíram indiretamente com a criação de um primeiro centro proto-urbano em Mapungubwe, centro administrativo e primeiro marco de um desenvolvimento que levaria a criação da cidade de Zimbábue no século XIII. (DEVISSE; VANSINA, op. cit.)

### 1.3.1 OBRAS DE ARTE E ÁREAS ETNOCULTURAIS

A religião e as ideologias tratam da substância cultural.

As artes constituem a expressão desta substância.

Jean Devisse e Jan Vansina (2010).

A partir de resultados de investigações antropológicas realizadas na região subsaariana, tudo indica que trata-se de uma arte regional e religiosa de carácter histórico e narrativo baseada em estilo figurativo e naturalista. Em termos regionais as obras são subdivididas em dois conjuntos de tradições diferentes: o do *oikoumene* e o das artes de tradição regional. Portanto, é com relação a esse último tipo de arte que vamos nos debruçar, baseando-se no relato dos mesmos autores Jean Devisse e Jan Vansina (2010).

### 1.3.1.1 *Arte Religiosa*

No âmbito da arte religiosa, distinguem-se a arte muçulmana e a arte cristã. Não há muito para dizer nesse quadro, o mais essencial é que foi assinalado na parte muçulmana a sua visão artística que “subordina a arte à vida da comunidade islâmica” (ibid.) e a sua prática religiosa que consistia em juntar as comunidades onde estavam erguidos os monumentos coletivos para rezar e viver os atos de sua fé. Entra também em consideração o estilo da sua arquitetura visível nas suas mesquitas.

No que diz respeito à arte cristã, é mencionado o lugar que as suas pinturas murais ocupavam, cuja arte fazia muito contraste com a prática muçulmana. Desse modo, tratou-se de uma arte visual que seguia mais as linhas de forças religiosas e políticas e fundamentava “uma expressão da ideologia e da visão do mundo dominante.” (ibid.)

### 1.3.1.2 *Arte da Tradição Regional*

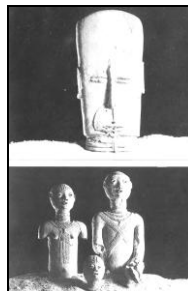
“Durante muito tempo se acreditou e se escreveu que nada sobrava das artes visuais da África do Sul do Saara, já que a madeira, material preferencial da expressão artística, não resistia ao tempo” (ibid.). A arte da tradição regional tratou fundamentalmente de uma arte plástica diversificada e diferenciada em estilos e formas, cujas obras retrataram uma arte figurativa e naturalista. Numa releitura do texto *A África do século VII ao XI*, dos historiadores acima referenciados, podemos considerar o que segue.

Na África ocidental, encontrou-se em Nok na Nigéria uma:

cerâmica figurativa, cujas produções e estilos tão variados duraram quase um milênio depois do século VII antes da Era Cristã [e que] revelou de vez a profundidade histórica do passado artístico africano. Esta cerâmica Nok não constitui um circuito fechado no sentido de que a sua influência fora de seus limites - o exemplo do Ife que foi a consequência do Nok - originou o desenvolvimento durante a nossa época [de] uma arte plástica encontrada de Tegdaoust a Jenné na Nigéria, ao Sul do lago Chade, e certamente em outros lugares, notadamente, também, em Igbo-Ukwu. (DEVISSE; VANSINA, 2010)



**Figura 5 - A cerâmica de Nok (Nigéria) datada do século V a. C. ao século II d. C.**



**Figura 6 - A produção de estatuetas de terracota existia no território da atual República do Níger entre os séculos VI e X**

Além da cerâmica dessa área, que pode ser identificada de tradição regional do alto Níger, encontrou-se também “pequenos objetos em metal e, por volta de 1100, em Bandiagara, também em madeira” (ibid.). Convém, nessa área, assinalar também “a excepcional qualidade artística dos vasos de cerâmicas encontradas em Sintiu-Bara, no Senegal, datados do século VI” (ibid.) e podendo ser considerados como indicadores culturais em uma área geográfica bastante vasta.

Na África central, foram encontrados duas peças em madeira que sobreviveram, máscara em representação dum animal:

e uma cabeça esculpida em um pilar do fim do primeiro milênio. Elas indicam ao menos que a prática da escultura existia em Angola. Pinturas rupestres abundam em Angola e, também na África central. (ibid.)

Na África oriental, foram encontradas algumas estatuetas de bovinos dessa época no Nilo branco e uma estatueta humana na Uganda. Entretanto, por volta de 800, assinala-se o fim da época das máscaras de cerâmica do Transvaal na África do Sul (ibid.). Em Mapungubwe, alguns objetos cobertos de ouro encontrados foram qualificados de “percussores da escultura em pedra que se

desenvolveria no Zimbábue” (ibid.). Em outros lugares da região, foram encontrados “representações de bovinos em cerâmica, de outros animais domésticos e representações femininas nos sítios de tradição *leopard’s kopje*” (ibid.). Antes de fechar esse tópico, convém assinalar também que “a arte rupestre tão rica do Zimbábue extinguiu-se no século XI, ao passo que estilos rupestres menos complexos se prolongaram na Namíbia e na África meridional, certamente por iniciativa dos San” (ibid.).

Portanto, nesses Estados tradicionais, a arte foi classificada de histórica e narrativa fundamentalmente plástica centrada na cerâmica, na escultura e na pintura rupestre. Uma arte regional para não dizer pública, cuja argila e a madeira foram os materiais de uso preferencial. A sua produção era de caráter figurativo e naturalista à semelhança da arte renascentista.

No que concerne às áreas etnoculturais, é preciso notar que as influências civilizadoras anteriores, a aproximação europeia, o surgimento do Islã na região Norte da África e a impossível penetração da região subsaariana - devido à incontornável mata densa da zona equatorial - são fatores dominantes que provavelmente levaram os historiadores a subdividir basicamente o continente em duas áreas etnoculturais. Essa subdivisão resulta em duas grandes regiões culturais que se apresentam da seguinte forma: “África branca arabizada e islamizada, profundamente tocada pelas civilizações mediterrânicas e por isso mesmo desafricanizada” (ibid.) ao Norte do Saara e “a África ao Sul do Saara, negra, plenamente africana, dotada de uma irreduzível especialidade étno-histórica” (ibid.).

“Na verdade, sem negar a importância dessa distinção, um exame histórico mais aprofundado revela linhas de divisão mais complexas e menos nítidas” (DJAIT, 2010). Considerando esse raciocínio de H. Djait e objetivando um julgamento de valor baseado não somente em fontes escritas, mas considerando também o potencial informativo e outros aspectos geo-históricos; essa subdivisão etnocultural do continente pode ser desdobrada em uma estruturação regional com cinco subáreas:

- a) Egito, Cirenaica, Sudão nilótico;
- b) Magreb, incluindo a franja norte do Saara, as zonas do extremo ocidente, a Tripolitânia e o Fezzan;
- c) Sudão ocidental, no sentido amplo, isto é, até o lago Chade em direção ao Leste e incluindo o Sul do Saara;
- d) Etiópia, Eritreia, chifre oriental e costa oriental; e
- e) o resto da África, ou seja, o golfo da Guiné, a África central e o Sul da África.

Portanto, com relação a essas áreas, o nosso temático se enquadra com a terceira e a última subárea que de certo modo corresponde à região negra africana ou a região dos antigos impérios de bafur<sup>8</sup>. Em suma, acabamos de explicar aqui as circunstâncias que marcaram os cinco séculos considerados como o período formativo das cidades e Estados que floresceram na véspera da expansão europeia e da chegada dos portugueses na foz do rio zaire em 1483. Ao longo desses cinco séculos, a região foi marcada por uma evolução complexa e lenta provocada pela transformação climática radical. A organização de sedentarização que originou a divisão de trabalho, a adoção da melhor estratégia de produção, o *boom* alimentar e a explosão demográfica revolucionou a mentalidade de vida dos povos, que começaram a se organizar em castas, vivendo em simbiose com povos de outras categorias. A aldeia era considerada unidade política, a aglomeração de aldeia, pequena chefia, e o agrupamento das pequenas chefias, considerado grandes chefias (regiões), que formaram os Estados. Para concluir evocamos esse trecho dos historiadores que afirma que:

Ao longo dos séculos, a distribuição geográfica das principais configurações socioculturais da África estabilizou-se e tomou forma. Vislumbramos o amadurecimento de economias, de formações sociopolíticas e de representações coletivas que formariam o substrato do movimento histórico posterior. (DEVISSE; VANSINA, 2010)

Em suma, apresentamos nesse capítulo uma arqueologia dos saberes socioculturais que fundaram uma geopolítica da unidade entre arte e vida, dos encontros formadores de uma linguagem encarnada em forças afetivas e fraternais – laços étnicos –, enraizada em contextos que se desenvolveram em paralelo à formação da razão e cultura europeia. A partir dos próximos capítulos serão desenvolvidos os elementos que fundam uma abordagem contemporânea sobre a genealogia dos Cantos-fábula e como essa tradição lança dilemas éticos e estéticos totalmente presentes nos debates filosóficos e críticos do mundo atual, transpassado pelas redes de comunicação das novas tecnologias, pela dissolução de fronteiras nacionais submissas à globalização. É nessa arqueologia que se identificam as camadas de origens dos Cantos-fábula como territórios existenciais de afetos e empoderamentos de uma unidade tripartida da atualidade do belo da arte que nos remete a Gadamer (1991): jogo, festa-rituais e símbolo. Aqui também se reconhece um eixo cultural centrado na oralidade, no saber e memória falado, cantado e dançado em experiências estéticas e éticas não

---

<sup>8</sup> Bafur indica as regiões da savana da antiga África ocidental francesa e as tradições da savana ao Sul do Saara (HAMPÂTÉ BÂ, 2010).

centradas na escrita ou nos livros. É desse universo que se resgata a fenomenologia de Merleau-Ponty (1996), ou filósofos mais contemporâneos como, Deleuze e Guattari (1987).

## 2 O CANTO-FÁBULA NO CONTEXTO DAS SOCIEDADES TRADICIONAIS

Como é óbvio, a classificação dessas sociedades, sendo tradicionais, se dá devido ao seu pertencer aos Estados, cujo sistema de governança baseava-se exclusivamente no exercício do diálogo e da fala entre indivíduos e comunidades ou grupos étnicos. O que precede pode ser provado na base dessa afirmação de Théophile Obenga (2010): “às vésperas da penetração colonial, o reino de Danxome constituía um verdadeiro Estado-nação, onde o diálogo e a palavra, a adesão das populações (através das chefias), eram um princípio de governo”. De fato, antes da chegada do europeu, os Estados africanos já eram estratificados.

### 2.1 Contexto Social

Em termos de sustentabilidade da vida, de sistema sociopolítico e de comportamentos dos indivíduos, as sociedades tradicionais africanas tiveram um brilho por causa do saber da fala e da cultura narrativa ativa. Sobre esse ponto de vista, Vansina (2010) explicita que:

As civilizações africanas, no Saara e ao Sul do deserto, eram em grande parte civilizações da palavra falada, mesmo onde existia a escrita; como na África ocidental a partir do século XVI, pois muito poucas pessoas sabiam escrever, ficando a escrita muitas vezes relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade. Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados (...) Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais.

Ainda salienta que “quase em toda parte, a palavra tem um poder misterioso, pois palavras criam coisas. Isso, pelo menos, é o que prevalece na maioria das civilizações africanas” (ibid.) A oralidade não pode ser considerada como uma fraqueza, mas “uma atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (ibid.); a expressão de uma percepção fenomenológica baseada na experiência do mundo vivido que constrói uma consciência positiva e lógica encarando a complexidade da existência. De fato, ela é a “representação coletiva, já que o *corpus* da tradição é a memória coletiva de uma sociedade que se explica a si mesma” (ibid.).

Os parâmetros de avaliação do contexto social de qualquer sociedade, de certa forma, são quase os mesmos. Numa sociedade moderna se avalia o funcionalismo das instituições tanto públicas

como privadas, o rendimento social por indivíduo, o nível da escolaridade, a probabilidade de vida, as condições de vida em termos de habitat, saúde e cidadania etc. Embora esses fatores de avaliação sejam quase os mesmos, os pormenores diferem segundo o tipo de sociedade. Portanto, no caso de uma sociedade tradicional, se fala por exemplo de atividade da sobrevivência sendo um aspecto socioeconômico que determina o tipo de vida dos indivíduos e a categorização do povo. Em termos sociopolíticos, se faz a avaliação de tipo de governança, a organização territorial e institucional. No que tange ao aspecto sociocultural, podem ser vistos a religiosidade, os usos e costumes, a arte material e imaterial etc.

Entretanto, nesse tópico o que nos interessa mais é a estrutura metodológica que assegurava a transmissão das mensagens narrativas, das tradições orais e o sistema de ensino da educação tradicional. As instituições tradicionais não eram estruturadas na maneira das sociedades modernas em que as instituições são dotadas de um estatuto legal que lhes confere uma personalidade jurídica perante a sociedade e cujos deveres e obrigações são assumidos em sistema legítimo de representações físicas. Quanto às instituições tradicionais, elas eram assimiladas às entidades dirigentes, nobres e individualizadas. Essas pessoas físicas e membros da comunidade eram reconhecidos tacitamente pela sua autoridade, experiência e capacidade de prestar serviço à comunidade num determinado domínio. Por exemplo, o rei era tido em geral como entidade jurídica cuja intervenção era necessitada nas questões mais abrangentes da comunidade, tal como a disputa de terras entre grupos étnicos. No que se refere às individualidades, temos os mestres-conhecedor, os sacerdotes ou mestres de facas, os especialistas, chantres de rituais e animadores públicos. A cada individualidade era incumbida o cumprimento de certa ocupação ou celebração tradicional. Elas trabalhavam em regime de laços étnicos e de parentesco.

De uma forma resumida, convém sublinhar que o sistema do ensino de educação tradicional era assegurado pela família e pelo papel exercido por tradicionalistas-conhecedor ou velhos sábios, pensadores no seio da sociedade. Cabiam aos pais ou ao membro idoso da família a tarefa de transmitir os primeiros ensinamentos às crianças, de modo a justificar o início dessa educação em tenra idade. Isso implica dizer que “a partir dos sete anos, automaticamente (a criança) fazia parte da sociedade de iniciação de sua cidade e começava a receber os ensinamentos, que, como já explicamos abrangiam todos os aspectos da vida” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010):

A educação tradicional começa, em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as



primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios, etc. (ibid.)

Os tradicionalistas, segundo a explanação do autor, são os grandes depositários da última geração, guardiões dessa herança de conhecimentos tradicionais de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca ao ouvido. Logo, são memórias vivas de África, “guardiões dos segredos da gênese cósmica e das ciências da vida, geralmente dotados de uma memória prodigiosa” (ibid.). No meio do povo não se confunde a reputação do tradicionalistas-conhecedor “que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de história e animadores públicos” (ibid.). Eles trabalham em colaboração com griós na semelhança dos trovadores e menestréis medievais. Outros aspectos importantes dessa educação tradicional se relacionam com a veneração da palavra, a concepção do conceito de ser humano e da vida que a comunidade tradicional tinha, a autenticidade da transmissão dessa palavra que ela considerava ser de origem sagrada, o modelo de sistema do ensino e a concepção dessa educação tradicional. Numa releitura do texto de Amadou Hampâté Bâ, concluímos o que segue.

### 2.1.1 CONCEPÇÃO DO SER HUMANO E DA VIDA

“A maior e mais significativa das histórias é a do homem por ser a simbiose de todas histórias, uma vez que (...) foi feito com uma parcela de tudo o que existiu antes dele” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010). Os ensinamentos referentes ao homem tinham bases cosmogônicas. Eles determinavam o seu lugar e papel no universo “revelando qual deve ser sua relação com o mundo dos vivos e dos mortos” (ibid.). Explicava de um lado o simbolismo de seu corpo quanto à complexidade de seu psiquismo e de outro ensinava “qual deve ser seu comportamento frente à natureza, como respeitar-lhe o equilíbrio e não perturbar as forças que a animam, das quais não é mais que o aspecto visível” (ibid.). Aliás, no que diz respeito à natureza, o autor vai acrescentar que “a relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de participação e não uma relação de pura utilização” (ibid.).

### 2.1.2 VENERAÇÃO DA PALAVRA

Acreditava-se que a fala, sendo a materialização da cadência, tinha o poder de agir sobre os espíritos e a “sua harmonia cria movimentos que geram forças, forças que agem sobre os espíritos que

são, por sua vez, as potências da ação” (ibid.) Desse modo, a fala com seu poder criador procedente do sagrado é operativa e “encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca” (ibid.).

### 2.1.3 AUTENTICIDADE DA TRANSMISSÃO

O poder sagrado que se atribuía à fala ou à palavra cria uma baliza, disciplina e define o perfil dos oficiantes, determina a transmissão autêntica e reverenciada da palavra. Dando sequência a essa concepção, “a palavra transmitida pela cadeia deve veicular, depois da transmissão original, uma força que a torna operante e sacramental” (ibid.). Essa noção de respeito pela transmissão “determina, em geral, no africano não aculturado a tendência a relatar uma história reproduzindo a mesma forma em que a ouviu, ajudado pela memória prodigiosa dos iletrados” (ibid.). A partir desse fato, um oficiante da palavra deve ter o autocontrole, falar com prudência e evitar a todo custo mentir. Nessa ótica, consideramos os seguintes princípios da educação tradicional:

Se o tradicionalista ou “conhecedor” é tão respeitado na África, é porque ele se respeita a si próprio. Disciplinado interiormente, uma vez que jamais deve mentir, é um homem “bem equilibrado”, mestre das forças que nele habitam. Ao seu redor as coisas se ordenam e as perturbações se aquietam. Independentemente da interdição da mentira, ele pratica a disciplina da palavra e não a utiliza imprudentemente. Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala. A partir dessa ótica, pode-se compreender melhor a importância que a educação tradicional africana atribui ao autocontrole. Falar pouco é sinal de boa educação e de nobreza. (ibid.)

### 2.1.4 CONCEPÇÃO DA EDUCAÇÃO E SISTEMA DE ENSINO

A concepção da educação tradicional na região da savana e de bafur considera que “a própria vida é educação” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010). Além de começar para criança de família nobre na tenra idade, a iniciação da fase adulta começa aos 21 anos de idade e isso sem ter nas assembleias acesso ao uso da palavra a não ser excepcionalmente. Somente a partir de 42 anos que a pessoa é considerada abalizada na matéria e começa a ter acesso ao uso da palavra e torna-se na sua vez mestre.

## 2.2 Conceito de Canto-Fábula

O Canto-fábula é uma poesia bifaciada da oralidade. De um lado, ele representa a prosa poética da narrativa africana e de outro, o poema lírico. Nessa dualidade, ele é o tipo de conto da cultura popular que intercala canções no meio dos seus discursos fictícios ou no fim dos mesmos, exteriorizando a ação final ou o clímax da trama:

Se as fábulas (contos) pela penetração da agudeza, proporcionam lições da convivência humana, as histórias sociais, isto é, as vividas por gente, desdobram-se em facetas mais amplas, na realidade da própria existência. Com a minúcia da cena, alarga-se a visão, vive-se a naturalidade do ambiente. Então, normas de proceder, fixas pelo entrecho, desvendam-nos maravilhas. (...) Na maioria das narrativas, o canto figura repetidamente. Deste modo, a participação do auditório torna-se mais intensa, acrescentando ao prazer auditivo o prazer da associação. Em resultado, a história arrasta-se indefinidamente, mais contagiante pelo avolumamento da toada. (...) Só as escutando através das melodias, se poderá verdadeiramente experimentar o enlevo, a quentura, a doce perturbação de seu magnetismo estimulante. (RIBAS, 2009)

Mesmo no seu isolamento, o seu poema lírico continua a manter o fio de ligação com o eixo central do texto narrativo a que pertence. De fato, a colocação do termo “fábula” ao lado da palavra canto, que ambos resultam na terminologia em referência, é tomado no contexto semântico do formalista russo Tomachevski<sup>9</sup> que considera que a fábula “trata-se de História numa narrativa, o que é possível resumir e entender, abstraindo do conjunto, por oposição à trama que é exatamente esse conjunto ou como vem contada a fábula numa determinada obra de ficção” (CHIAPPIMI, 1999). Porque, na verdade, a fábula na sua essência grega, pensando por exemplo nas fábulas de Esopo e do medievalista francês Jean de la Fontaine, nenhuma delas intercala canções. Nessa senda, alguns teóricos definirão o Canto-fábula de seguinte forma:

Eno Belinga define o Canto-fábula como “um texto oral de fábula ou de conto misturado com estrofes cantadas; enquanto Jean Cauvin reconhece o Canto-fábula sendo “os contos que têm um refrão cantado”, por fim, Paulette Boulon, para citar somente esses define os Cantos-fábula como sendo “Os contos que têm uma canção que o narrador entoia no meio do auditório que em simultâneo serve de coro. (NZONKANU, 1989)

---

<sup>9</sup> TOMACHEVSKI apud. CHIAPPIMI, Ligia Leite Moraes. O Fogo Narrativa ou A Polêmica em termo da Ilusão. 9ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

Desse fato, o termo Canto-fábula pode em simultâneo identificar a trama da narração no seu todo ou simplesmente a canção-fábula. Nessa ótica, frisamos o conceito do crítico Gérald Arnaud (2004) que considera que:

O Canto-fábula é muito mais do que uma canção. É tanto um grande entretenimento e muitas vezes selvagem, é um lírico, para transmitir a memória colectiva de uma comunidade, ensinamentos e práticas morais de sua experiência histórica. "Moral" e, especialmente, não "moralista" porque Canto-fábula é frequentemente muito grosseiramente erótico, permissivo e até mesmo subversivo. O tema pode ser uma história curta e simples, ou um fragmento de grandes contos míticos, que em Camarões têm a escala e complexidade dos épicos e de sagas dos gestos da Europa medieval ou antiga Índia.

O Canto-fábula, na qualidade de canção, difere genericamente da canção urbana pelo fato de pertencer à memória coletiva. A implicação dessa diferenciação não caracteriza somente o aspecto tonal, mas também o verdadeiro sentido atribuído a certas expressões da linguagem étnica. Em termos de enquadramento tonal, muitas vezes, o sistema modal em que se enquadra apresenta sons musicais que às vezes não são identificados na estrutura sonora do sistema temperado – sistema sonoro baseado na sucessão de sete sons – que rege a música ocidental. Vale salientar, ele se apresenta na maioria dos casos em estilo responsorial que enfatiza a coexistência da voz solista de um lado e do coro de outro.

**Canto.fábula**

Soprano I  
Nzo nzi muana nzonzi lu sala lu ku

Soprano II  
E yi ka ya ko lu

S  
sa la lu ku su

**Nzonzi muana nzonzi lusala lu kusu**  
Peixinho (do) filho peixinho pena de papagaio

**Eyi? Kayako, lusala lu kusu**  
Este? não é, pena de papagaio

Figura 7 – Partitura e tradução do Canto-fábula *Nzonzi Muana*

Canto-fábula *Nzonzi Muana* (Peixinho do filho), uma canção que acompanha a pesca dramática que ilustra a trama final da história de um pai com seu filho. Tal pai, depois de comer o peixinho do filho sem a sua prévia autorização, se viu na obrigação de ir repescar o mesmo porque o filho o queria de volta. Nesse caso, ele é classificado de canção de atividade, precisamente de pesca, ou que pode também servir como canção de ninar. Estando em estrutura responsorial, a sua melodia se enquadra numa escala pentatônica descendente, isto é, formada por cinco sons, seja  $Mi^b - Dó - Si^b - La^b - Fá$ .



Figura 8 – Ambiente tonal do Canto-fábula *Nzonzi Muana*

A melodia solista apresenta um *ambitus* descendente (espaço melódico formado entre a nota mais alta e a mais baixa da linha melódica) de 7ª Maior com 5 tons e dois meios, seja de  $Mi^b - Fá$ . Enquanto a do coro se desenvolve num *ambitus* descende de 5ª justa com 3 tons e meio, seja de  $Dó - Fá$ .

### Ambitus Solista

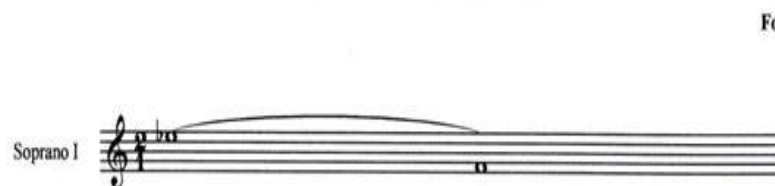


Figura 9 – *Ambitus* solista do Canto-fábula *Nzonzi Muana*

### Ambitus Coro

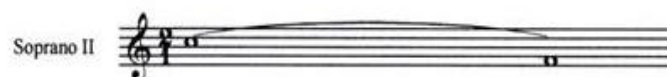


Figura 10 – *Ambitus* coro do Canto-fábula *Nzonzi Muana*

Tabela 1 – Tabela dos intervalos

| Nome     | Qualificação | Composição   | Ascendente | Descendente | Total |
|----------|--------------|--------------|------------|-------------|-------|
| Segunda  | Maior        | 1 Tom        | -          | 4           | 4     |
| Terceira | Menor        | 1 Tom e meio | -          | 3           | 3     |
| Terceira | Maior        | 2 Tons       | 2          | 2           | 4     |
| Total    |              |              | 2          | 9           | 11    |

Quanto ao esquema rítmico, a melodia está escrita num compasso simples binário 2/4 e utiliza as seguintes figuras de notas e de silêncio: colcheia (♩), Semicolcheia (♪), Quiáltera de três colcheias (♩̇), Pausa de colcheia (♩̇) e da semínima (♫̇). O fragmento rítmico da melodia do coro é semelhante ao da melodia solista, mas com uma ligeira modificação rítmica do segundo compasso.

The image shows a musical score for two wood block parts. The top part, 'Wood Blocks 1', is in 2/4 time and has lyrics: 'nzo nzi muana nzonzi lusala lu kusu'. The bottom part, 'Wood Blocks 2', has lyrics: 'eyi kayako lu'. Below this, a separate staff labeled 'W. Bl. 1' and 'W. Bl. 2' shows a sequence of notes with lyrics: 'sa la lu ku su'. The notes are connected by a slur, and there is a '5' above the first note.

Figura 11 – Estrutura rítmica do Canto-fábula *Nzonzi Muana*

Em suma, o Canto-fábula é uma especificidade de conto africano cujo texto se apresenta sob forma de discursos narrativos de falas e cantados ao mesmo tempo ou simplesmente de discursos narrativos cantados. Ele se distingue de lenda, fábula e conto de fadas pela sua aproximação possível ao relato da vivência real do povo; ele é a linguagem da poesia tradicional africana.

### 2.2.1 FORMA, ESTRUTURA E OUTROS ASPECTOS DA SUA MUSICALIDADE.

Do ponto de vista musical, o Canto-fábula é pura e simplesmente uma canção com todos elementos poéticos que fazem a sua distinção. Mais ou menos curta, conforme afirma Gérald Arnaud (2004), “o tema pode ser uma história curta e simples, ou um fragmento de grandes contos míticos”, tem dependência no contexto narrativo. Ele se apresenta geralmente em estrutura responsorial onde a melodia solista entoada pelo narrador é respondida pela outra entoada em coro pelos ouvintes. Algumas vezes, ele é cantado de forma direta sem refrão. Nesse caso, é a voz privilegiada do narrador que canta ou simplesmente do solista. Todavia, o agenciamento da sua letra providencia uma possibilidade natural de qualquer pessoa da plateia juntar a sua voz com a do narrador ou do solista. Essas duas estruturas (responsorial e direta) não descartam a possibilidade do Canto-fábula se apresentar em estrutura antifonal, isto é, estrofes intercalando refrão. Dependendo do enredo em que faz parte ou do estilo, o Canto-fábula providencia um lirismo rico em tipologia e significado. Considerado fora do seu discurso fictício, ele não perde o fio de ligação semântica do seu enredo inicial ou do seu próprio sentido histórico, sendo, a título de fábula, uma história resumida que pode ser isolada da sua trama. Nesse sentido, o Canto-fábula pode ser uma canção de atividade, canção de ninar, de chamada de atenção, uma canção panegírica, uma oração, um recado, uma elegia ou canção de lamento etc.

Em consideração à dialética poética de suas letras, o Canto-fábula é um poema musical ou lírico da narrativa africana que apresenta, segundo o desenlace sociológico, mensagens de ternura, afeto e amor, às vezes misturadas com ressentimentos e dores. A sua letra é simples, mas rica em senso poético. Ela se encaixa na melodia num estilo silábico, isto é, a cada sílaba do texto corresponde uma nota musical.

No que tange ao acompanhamento instrumental, tudo está em aberto contando com a capacidade de execução do narrador. Todavia, o instrumento a ser utilizado pertence a uma das famílias seguintes: pode ser um cordofone, um idiofone ou lamelofone. Raramente um aerofone ou membranofone.

Provavelmente, no nível de África central e meridional, o instrumento predileto do narrador é o *kisanji* designado por vários nomes: *kissange*, *mbira*, *kalimba*, *sambi*, *n'sambi*, *sanza*, e o monocórdio ou arco musical (*ungulberimbau*), a lira tradicional. Para a África ocidental, a marimba ou *balafon* ou ainda o corá ou a *mbira* são os instrumentos mais indicados para a narrativa.



Figura 12 - Marimba ou balafon



Figura 14 - Corá



Figura 13 - Ungu ou berimbau

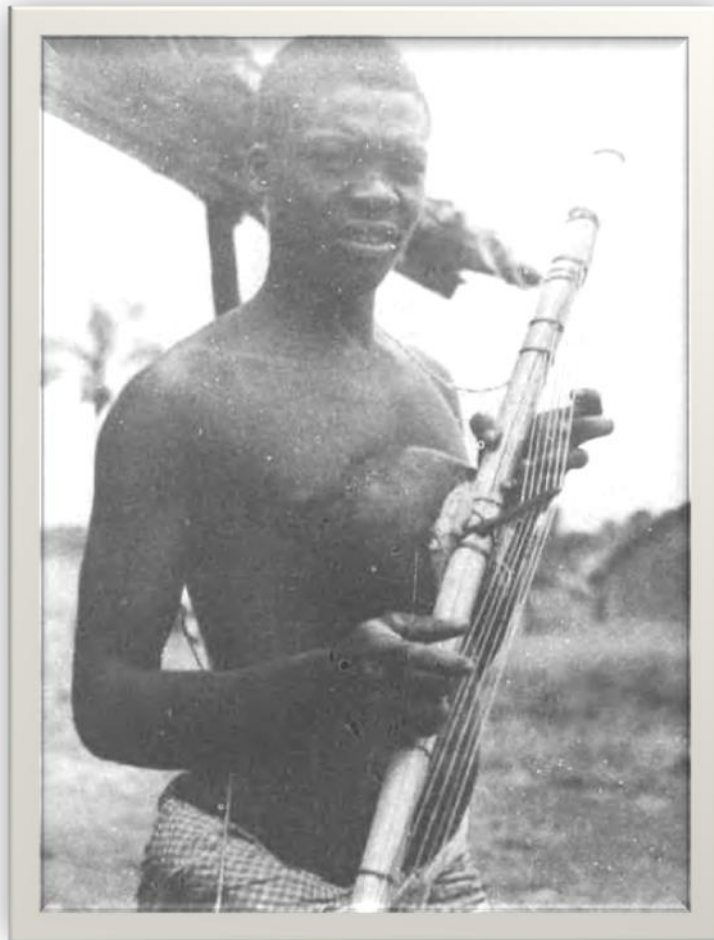


Figura 15 - Sanza (zi) - Mbira ou kalimba

Portanto, a preferência instrumental é uma questão de área. Há área que tem por predileto um outro tipo de instrumento que não foi citado aqui. Por exemplo, no caso concreto do Sul de Camarões, o crítico Gérald Arnaud (2004) afirma que a magnífica harpa-citara de quatro ou seis cordas “o *mvet*”<sup>10</sup> é o instrumento acompanhante de estilos vocais da maioria das etnias no Sul de Camarões.

<sup>10</sup> Segundo a explicação de Sie Alain Kam, mestre de conferências no departamento de letras modernas da Universidade de Ouagadougou Burkina Faso, a palavra *mvet* significa ao mesmo tempo o instrumento, o tocador ou instrumentista, o gênero, enfim, a arte (BOAVENTURE MVE ONDO, 1991 apud KAM, SIE ALAIN. Une Nouvelle Approche Classificatoire des Textes Oraux Africains. Disponível em: <<http://www.thefreelibrary.com>>. Acessado em 12 de julho de 2011.





**Figura 16 - Cantor mvet**

Tratando do Canto-fábula na visão da canção medieval do ocidente, ele se assemelha à balada musical pelo fato de pertencerem ambos ao gênero da narrativa popular, isto é, o folclore:

Balada (música), canção folclórica narrativa baseada na parte mais dramática de um relato, construída por meio de uma série de diálogos e ações. Num sentido técnico e ao mesmo tempo mais amplo, é um poema narrativo curto, cantado em reuniões populares ou por gente simples. Utilizou-se a palavra balada pela primeira vez em um sentido geral para designar um poema curto e simples, cantado ou não, que podia ter um caráter narrativo ou lírico, sentimental ou satírico, religioso ou profano, e vagamente associado à dança. Na música popular do século XX converteu-se em sinônimo de canção de amor lenta. No entanto, no folclore, o termo balada se aplica especificamente ao tipo de canção popular narrativa descrita anteriormente. Estas canções representam um tipo de literatura e de música que se desenvolveu por toda a Europa durante a baixa Idade Média. As baladas de diferentes países e épocas registram uma grande variedade. Além disso, como se transmitem por tradição oral, cada balada está sujeita a mudanças contínuas. (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: BALADA (MÚSICA))

Atendendo à característica comunicativa mais patente da oralidade, isto é, se transmite de boca ao ouvido e assim de geração em geração, o Canto-fábula sendo um gênero da oralidade cumpre na íntegra essa regra e com influência da técnica musical modernista fica emancipado e considerado como uma música folclórica. No entanto, a Microsoft Encarta afirma que a música folclórica é a:

Música que se transmite por tradição oral, ou seja, carece da forma escrita, e se aprende de ouvido. É composta em sua maioria por indivíduos que permanecem no anonimato ou cujo nome não se conhece. A música folclórica é encontrada na maioria das sociedades do mundo é apresentada de formas diferentes e sob uma grande variedade de condições sociais e culturais. (ibid., VERBETE: MÚSICA FOLCLÓRICA)

Outro aspecto desse relacionamento entre o Canto-fábula e a música folclórica se situa na base da sua identidade coletiva ou no seu anonimato, e desse modo, ele é uma música de identidade cultural que não exige uma formação acadêmica prévia na parte dos participantes ou executantes; sendo ele próprio uma espécie de escola informal sujeita à mudança contínua.

Por isto, este tipo de música desenvolveu variantes que mudam de maneira gradual (às vezes a ponto de ficarem irreconhecíveis) e coexistem em muitas formas. Dado o fato de que são muitas as pessoas que participam na determinação da forma de uma canção, este processo é chamado de recriação coletiva. (...) Também pode ser definida como a música com a qual a comunidade étnica se identifica melhor. É uma música que costuma florescer fora de instituições como escolas e igrejas. (ibid.)

O que é patente nessa relação é que o Canto-fábula é assunto da comunidade, isso implica dizer que é um temático musical de predileto popular.

## 2.2.2 O POTENCIAL INTERATIVO DE CANTO-FÁBULA

Para entender melhor o potencial interativo de Canto-fábula convém numa primeira fase procurar saber a essência da sua existência no seio da sociedade tradicional. Analisando o cenário da sua celebração, isto é, de um lado o narrador e de outro os ouvintes e os espectadores, ou mesmo no modo lírico; o Canto-fábula não deixa de ser um meio de comunicação da oralidade, ou seja, a voz do corpo coletivo que a oralidade dispõe para transmitir suas doutrinas. Ele é a temporalidade de voz da memória coletiva, uma forma de expressão oral, uma linguagem da experiência fenomenológica dos

ancestrais. Na qualidade de forma de expressão com estilo específico, deve ser tratado como uma obra literária, razão pela qual ele é classificado de poema lírico em prosa.

Entretanto, como toda linguagem, a finalidade do seu uso é transmitir mensagens. O Canto-fábula, sendo uma linguagem poética e lírica da oralidade, qual poderia ser o seu papel no seio da sociedade tradicional? Qual é a sua essência, o seu verdadeiro sentido, sendo um fator social da comunidade? O que é que desperta a nossa atenção quanto às suas mensagens? Qual é a interpretação adequada que se pode fazer acerca das suas mensagens? Qual é o seu impacto na sociedade? É bem verdade que a transmissão do ensino perde o seu sentido quando a sua mensagem não está sendo entendida e o “logos” da palavra fazem com que ela acarrete um poder sobrenatural que molda os caracteres e transforma as personalidades. Portanto, a tentativa de resposta a essas questões pré-citadas fundamenta o conteúdo desse tópico.

#### 2.2.2.1 *Do Ponto de Vista Simbólico*

O teor da narrativa ou do Canto-fábula não pode ser visto somente como história do passado ou mero resultado de uma ação reflexiva do pensar mítico, imaginário e lendário. Mas deve ser considerado como a experiência cognitiva da percepção fenomenológica de um mundo vivido ou a expressão de uma percepção consciente resultante da relação sujeito – natureza/objeto, em prol da sobrevivência que aqui se apresenta a partir do próprio pertencimento do pesquisador a essa tradição. É desse ponto de vista fenomenológico - hermenêutico que se pode entender como chave a expressão de um existencialismo nessa tradição e história, encarnando um autoconhecimento do engenho da sabedoria ancestral forjado na base de um naturalismo positivo. Nessa ótica, convém sublinhar a contribuição do professor Fábio Brazil com relação ao questionamento sobre o proveito que o ensino atual pode tirar do conhecimento mitológico. Na sua resposta, o professor Fábio Brazil (apud, 2008. MITOLOGIA GREGA, 2011) apresenta uma atitude sábia que se deve tomar com relação aos mitos, a qual estipula que o conhecimento de mitos, quaisquer que sejam as suas origens “não é o estudo de um fenômeno local e temporal, é o estudo e conhecimento da resposta simbólica do homem diante da natureza interna e externa à sua psique” (ibid.). A salientar, nesse aspecto, Hampâté Bâ (2010) afirma que:

Fundada na iniciação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e em virtude disso, pode se dizer que contribuí para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma africana. Uma vez que se liga ao comportamento cotidiano do homem e da comunidade, a “cultura” africana não é,

portanto, algo abstrato que possa ser isolado da vida. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo onde todas as coisas se religam e interagem.

Considerando a forma, o estilo e o foco de seus textos prosaicos ou líricos, notamos que o senso do processo cognitivo do Canto-fábula reflete o conceito do simbolismo na perspectiva da “estética que valoriza a realidade subjetiva do ser humano e da vida” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: SIMBOLISMO). Ele corresponde com a essência idealista e transcendente do movimento de poetas simbolistas, cujo início foi marcado oficialmente em 1886 com a publicação do manifesto do poeta francês Jean Moréas no jornal *Le Figaro*. Apesar do valor poético e das personificações implícitas em seus textos, a linguagem simbólica da narrativa africana apresenta um viés que a distingue das de poetas simbolistas por ser incentivada de forma sensorial e ideológica. Mas é na base de uma pura experiência existencialista – que pode-se associar a uma percepção fenomenológica sem pensamento reflexivo, emoções nem sentimentos – onde surge o simbolismo do Canto-fábula e a engenhosidade de seus discursos fictícios. Essa autêntica atitude ancestral, fruto das suas longas observações silenciosas, se assemelha de certo modo com o conceito da redução fenomenológica Husserliana definido como o “processo no qual o Eu se transforma em observador desinteressado de si mesmo, o que lhe permite construir tanto a própria consciência, como o mundo externo que nesta consciência aparece como fenômeno” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: FENOMENOLOGIA). A partir dessa consciência fenomenológica, se podemos qualificá-la assim, criou-se um conjunto de crenças religiosas, ritualistas, ideologias e normas de vivência que vão assegurar a substância cultural da vida tradicional. O simbolismo atribuído ao Canto-fábula se fundamenta exclusivamente na essência da sua procedência, isto é, da experiência fenomenológica de um mundo vivido pelos ancestrais. O estilo de seu discurso fictício apresenta uma linguagem essencialmente encarnada nesse simbolismo transcendental.

O sentido fenomenológico-hermenêutico se traduz pelo aspecto empírico transcendental desse simbolismo explicitado nas passagens textuais que fazem menção às crenças e invocações que recordam as rezas míticas do povo, implorando a intervenção sobrenatural nas circunstâncias desagradáveis e caóticas. Ressaltamos nessa fenomenologia do acontecimento do Canto-fábula, a transcendência da oralidade patente também nas exteriorizações do pensar africano que acredita na coabitação, sobre a mesma superfície social, com os espíritos dos entes queridos que de fato não são mortos; apesar de seu desaparecimento físico provado. Sobre esse aspecto, evocamos um trecho do poema *Ancestral* de Birago Diop (2008), que faz referência a esse pensar encarnado na experiência

empírica transcendental do mundo africano como dobradura simbólica e metafísica entre visível e invisível da vida após a vida, presente nas forças da natureza:

Ouçó no vento o soluço do arbusto  
 É o sopro dos antepassados, nossos  
 Mortos não partiram, estão na densa  
 Sombra. Os mortos não estão sobre a  
 Terra.

Portanto, não somente a crença da vida após morte, mas também nesse âmbito se associa à ideia de coabitar com os espíritos gênios no ambiente social da comunidade tradicional. Todo pensar simbólico e transcendente é ilustrado através da linguagem encarnada na narrativa mediante os personagens e a montagem alegórica de seus enredos e poemas líricos. Dentro desses personagens distinguem-se os seres vivos, seres animais e vegetais, incluindo a própria natureza com os seus fenômenos. Esse universo de seres pelo intermédio dos quais o Canto-fábula constrói a sua linguagem simbólica explicita o valor etnográfico e antropológico do ambiente sociocultural em que está envolvido toda a vida da comunidade tradicional. Nesse sentido, o Canto-fábula não é uma mera história do passado ou uma simples música de entretenimento, mas o desdobramento da linguagem que reencarna o engenho da sabedoria ancestral. A personificação implícita que satiriza os comportamentos humanos, que faz muitas vezes menção de metáforas textuais construindo o pretexto alegórico que pinta o cenário dramático dos enredos, certificam os aspectos que firmam a estilização retórica da oralidade.

Quanto ao seu papel e seu impacto na sociedade, é preferível numa primeira fase ter em conta a audiência que a palavra falada tem no seio dessa sociedade tradicional. A consideração sagrada da palavra cria uma certa reverência na consciência e consolida o vínculo interativo entre os ouvintes e os significados das mensagens enraizadas junto ao mundo vivido. Como foi dito nas linhas anteriores, na região africana ao Sul do Saara a palavra tem uma procedência divina, razão pela qual é reverenciada. Nessa mesma linha de pensamento, Hampâté Bâ (2010) afirma que:

Nas tradições africanas – pelo menos nas que (o autor) conheço e que dizem respeito a toda a região de savana ao Sul do Saara -, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à sua origem divina e às forças ocultas nelas depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de forças etéreas, não era utilizado sem prudência.

A sua funcionalidade na percepção cognitiva do nativo formado e informado encara um aspecto iniciático de transmissão normativa perspectivando um resultado a longo prazo e através do qual se ensina, educa e se forma. Dessa feita, o Canto-fábula serve de instrumento estético - pedagógico para aprendizagem dos leigos que se repete no seu temporal enaltecendo o ritual da voz e o cumprimento do seu propósito final.

#### 2.2.2.1.1 A Temporalidade da Voz

A temporalidade da voz explicita uma percepção fenomenológica que se articula numa relação entre o objeto, o sujeito e o tempo. Nessa relação, o sujeito é tido como o ponto concêntrico. Tudo parte do adágio que faz pensar na frase filosófica de Heráclito “panta rei, isto é, tudo flui”. Na base disso, “diz-se que o tempo passa ou se escoia. Fala-se do curso do tempo” (PONTY, 1996). Segundo Merleau Ponty (ibid.), “analisar o tempo não é tirar as consequências de uma concepção preestabelecida da subjetividade, é ter acesso, através do tempo, à sua estrutura concreta”. Entretanto, numa percepção analítica do tempo com relação à subjetividade da vida, vamos logo entender que desde que fomos nascidos desfilaram perante nós tantos anos. Apesar que cada ano é influenciado pela diversidade de fatos sociais que o caracterizam; fisiologicamente é certo que o tempo restou o mesmo, ele está sempre lá providenciando-nos a oportunidade de realizações consoante às necessidades e ocupações.

Desta feita:

O tempo é o meio, oferecido a tudo aquilo que será, de ser a fim de não ser mais. Ele não é outra coisa senão uma fuga geral para fora do si, a lei única desses movimentos centrífugos, ou ainda, como diz Heidegger um ek-stase. (ibid.)

Se assim não for, então cada um de nós pode fazer as contas e dizer quantos tempos já passaram desde a sua nascença. De fato, são tantos anos que já passaram e cada ano pode ser considerado como um recorte de uma parcela de espaço temporal do mundo objetivo. “Os acontecimentos são recortados, por um observador finito, na totalidade espaço temporal do mundo objetivo” (ibid.). Merleau Ponty, citando o conceito da temporalidade em linguagem Kantiana, disse: “é a forma do sentido interno, e porque ela é o caráter mais geral dos fatos psíquicos” (ibid.). Todavia, dá para entender que o tempo não passa, ele é eterno e permanece para sempre. Quando se diz que o tempo passa evidentemente é uma metáfora porque o tempo não é tido no seu verdadeiro sentido, mas

sim usado em reflexo subjetivo para significar o objeto de ocupação. Quando se estabelece uma articulação de relação entre o sujeito e o seu objeto de ocupação, a percepção de tempo revela um traço bifacetado: o traço fisiológico e o psicológico. Portanto, a dimensão fisiológica do tempo que parece estar desfilando perante o sujeito, sendo o ponto concêntrico e o observador, se confunde com o registro final resultante da sua passagem. Mas é bem verdade que o que desfila perante o sujeito não é a substância abstrata que serve de suporte à ocupação subjetiva, mas o conteúdo dessa ocupação que preenche o tempo do sujeito. Mesmo analisando a explicação que mais tarde foi formulada sobre a metáfora de Heráclito, isto é, “Segundo Aécio (século II), Heráclito retirou do universo a tranquilidade e a estabilidade, pois isso é próprio dos mortos, e atribuiu movimento a todos os seres, ‘eterno aos eternos, perecível aos perecíveis” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: FILOSOFIA DO TEMPO); logo entendemos que a palavra tempo se refere ao dinamismo vital do sujeito que anima o espaço temporal do seu tempo ocupacional.

O segundo traço da percepção subjetiva em torno do tempo é pensante, quer dizer, é de ordem psicológica. O fato se consuma na consciência subjetiva do agora, mas os seus conteúdos são relegados no inconsciente do sujeito. Entretanto, “a subjetividade não está no tempo porque ele (o sujeito) assume ou vive o tempo e se confunde com a coesão de uma vida” (PONTY, op. cit.). Este é o aspecto que mais corresponde com a temporalidade da voz em representações de Canto-fábula. Para entender a sua origem, “é preciso compreender o tempo como sujeito e o sujeito como tempo” (ibid.) e nesse sentido ela, a dita temporalidade, “não é uma justaposição de acontecimentos exteriores, já que ela é a potência que os mantém junto distanciando-os uns dos outros” (ibid.). As celebrações passam sendo objetos de ocupação dos sujeitos, mas, do ponto de vista psicológico, os conteúdos das comunicações permanecem nas retenções da consciência. Essas retenções asseguram o essencial das elocuições sustentando a substância afetiva e transformadora inculcada no interior do ouvinte. Assim a objetividade comunicativa do Canto-fábula cumpre o seu papel nos membros da comunidade. Elas constituem a substância cognitiva e intencional que posteriormente alimenta aquilo que Merleau Ponty chama de “percepção conservada” (ibid.) afirmando que “é uma percepção, ela continua a existir, ela está sempre no presente, ela não abre atrás de nós essa dimensão de fuga e de ausência que é o passado” (ibid.). Através dessa temporalidade da voz, escoa nas mentes dos leigos e interessados as instruções normativas pelo intermédio das quais se inculcam na consciência do futuro homem o padrão de vida que lhe é subjetivado em prol da sua felicidade futura.

### 2.2.2.1.2 Objetivo Final da Comunicação

O objetivo final da celebração de Canto-fábula é de transmitir doutrinas da sabedoria ancestral aos mais novos, a fim de capacitá-los a ser homens de bem, homens realizados e felizes, cidadãos dignos e honestos, aceitos segundo as normas da vivência comunitária. Aquilo revela a função ética da narrativa e o processo de transmissão cognitiva da experiência fenomenológica dos ancestrais. A transmissão desses ensinamentos normativos por intermédio das tradições orais deixa bem patente a preocupação humanista da sabedoria ancestral com relação às gerações vindouras. Ela objetiva a felicidade dos descendentes a fim de garantir a perenidade das suas etnias, culturas e civilizações. Na base dessa visão doutrinária, podemos dizer que o legado do senso ético deixado pela sabedoria ancestral visou à felicidade vivencial resultante de um equilíbrio psíquico, psicológico, que providencia uma coabitação harmoniosa entre o homem e a natureza que o rodeia. Uma coabitação harmoniosa entre o homem e os membros da sua comunidade, o seu lar e a sua família. Isso se conforma não somente com o conceito da felicidade de Aristóteles, que “considerava a felicidade a finalidade da vida e a resultante do único atributo humano, a razão” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ÉTICA), mas também com o conceito da natureza de uma vida harmoniosa estoicista. Segundo a Microsoft Encarta, a filosofia estoicista estipula que:

A natureza é ordenada e racional e só pode ser boa uma vida que esteja em harmonia com ela. Embora a vida seja influenciada por circunstâncias materiais, o indivíduo tem que se tornar independente desses condicionamentos através da prática de algumas virtudes fundamentais, como a prudência, o valor, a temperança e a justiça. (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ESTOICISMO)

Como se pode notar, nessa noção da felicidade corrobora os deveres, as virtudes e a perfeição que representam o completo desenvolvimento das potencialidades humanas. “Dependendo do que estabelece a sociedade, a autoridade invocada para uma boa conduta pode ser a vontade de uma divindade, o modelo da natureza ou o domínio da razão” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ÉTICA). O que nos parece, o conceito de virtude que os ancestrais tinham coincide com o pensar Socrático, para que “a virtude surja do conhecimento e a educação possa conseguir que as pessoas sejam e ajam de acordo com a moral” (ibid.). Em termos da massificação cultural, o Canto-fábula não é uma mera educação difusa que desvenda o modo de vida segundo a visão ancestral, as crenças e ideologias, mas também ele faz um desdobramento cultural numa perspectiva terapêutica tratando no meio da diversão o estresse do dia de labor e providenciando assim uma massagem psicológica no corpo coletivo. Essa terapia se cumpre no psíquico dos assistentes que esperam distrair e relaxar a



mente com o menu que as tardinhas culturais oferecem. É de salientar que a potência terapêutica poderia ser já apontada como atualidade e atuação estética como campo e território existencial resgatando debates contemporâneos de Gadamer (1991) e a estética relacional de Bourriaud (2009).

#### 2.2.2.2 *Do Ponto de Vista Socioetnomusicológico*

Perante a celebração do Canto-fábula, a percepção musical dos forasteiros à comunidade é fundada na base da dicotomia da musicologia histórica cujo objeto de estudo opõe a estrutura do som e a cultura numa perspectiva eurocêntrica sem ter em conta a essência antropológica das manifestações em causa e o entrelaçamento de relação que elas apresentam no nível de signos, significantes e significados. Entretanto, os “autores mais recentes já superaram a dicotomia música - cultura mostrando como há uma interação tão forte nestes campos que a música não pode ser compreendida independentemente da cultura e da sociedade na qual ela é produzida” (PIEIDADE, 2009). Como frisa Piedade, “é um perigo analisar a música somente com base no som, ou no que chama *sonic order* pois há ainda o nível das combinações motivicas e o do sentido (para onde aponta a canção)” (ibid.). Portanto, é da competência “do etnomusicólogo de descobrir os princípios que geram a composição musical (...) identificar todos os processos que são relevantes para uma explanação do som musical” (ibid.). De fato, resumidamente, Blacking, no seu estudo musical sobre o povo Venda, do Transval setentrional da África do Sul, considera a música como o som humanamente organizado, quando afirma que “a música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é a organização humana do som” (BLACKING, 1976). Vale salientar, defende Blacking que o estudo da música não pode ser realizado isoladamente sem procurar estabelecer a relação interativa entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros. Segundo Acácio Tadeu de Camargo Piedade (op. cit.), o estudo musical, qualquer que seja o seu campo disciplinar e o tipo de música objetivada (indígena, popular ou erudita):

pode se tratar em comum a ideia de que a música é algo que porta uma verdade que não se encontra exclusivamente na sua dimensão sonora, não sendo portanto passível de uma definição meramente como a arte de organizar os sons; se assim fosse, um aprofundamento da musicologia poderia dar conta de reter todo seu significado. O sentido da música aponta, no entanto, para outros domínios da cultura: seu significado opera em vários níveis de consciência. Portanto, deve se tomar como pressuposto básico que a compreensão da música só pode se dar pela inter-relação entre os sons musicais e fenómenos que se dão fora deles, que se originam na sociedade, na cultura ou na mente humana.

Piedade evoca o conceito de canção que une o pensar de Frith com Menezes dizendo: “Menezes Bastos (1996) concorda com Frith, levando adiante a questão e propondo a canção como diálogo entre a música e língua, e mais adiante, como tentativa de tradução da língua em música” (ibid.).

Na busca de encontrar resposta à questão quão musical é o homem?, Blacking objetivou uma perspectiva essencialmente sociológica ressaltando na sua formulação alguns “aspectos antropológicos referentes à natureza do homem e da cultura” (op. cit.). Quanto à questão da semântica musical, Blacking termine por estabelecer uma mútua determinação para com sentido social. Nesse sentido, ele considera “como se a música fosse somente reflexo e resposta a forças da dimensão social da realidade, ele se refere a ela como uma expressão metafórica de sentimentos associados com o modo como a sociedade realmente (vive)” (ibid.). Baseando-se nas ideias de Blacking e de outros estudiosos das músicas de etnias africanas e melanésias, tais como Feld (apud PIEDADE, 2009), que estuda sobre a música do povo Kaluli da nova Guiné, e Kiel (ibid.), cujo objetivo de estudo é a música dos Kiv da Nigéria, constatamos que alguns aspectos simbólicos, míticos e metafóricos desses estudos musicais se assemelham com certos significados hermenêuticos de alguns Cantos-fábula do nosso interesse.

A título de exemplo, avançamos dois aspectos que efetivam o objeto de estudo de Feld sobre “análise estrutural do mito do pássaro *Muni*” dos Kaluli, mito que corresponde a alguns aspectos da representação cênica de Canto-fábula *Anambimbi* da região Sul de Angola. O primeiro aspecto se relaciona com a transformação metafórica dos homens em pássaros dos Kaluli que se assemelha com a imitação simbólica do pássaro durante a representação por cada membro do grupo de dança tradicional. O segundo tem a ver com a transferência de certas palavras *kaluli* para o canto do pássaro, aspecto que pode ser igualado à utilização de onomatopeia Umbundu “pó, pó, pó” imitando o cantar do pássaro. Portanto, resta saber o verdadeiro sentido mitológico que os Umbundu têm sobre a tal metáfora do pássaro mensageiro. Todavia, o choro ritual e as formas poéticas do pássaro *Muni* se assemelham também de certa forma com o significado hermenêutico dessa representação Umbundu, que deixa entender o senso que eles têm da vida em semelhança ao pensar e à percepção sonora dos Kaluli.

No que tange ao entrelaçamento entre ritmo e palavras nos Cantos-fábula angolanos, notamos que o ritmo é espontaneamente inspirado pelo significado do verbo cuja ação sincroniza a marcação do movimento e o modo musical adequado ao sentido da palavra e ao sensorial da sua inspiração. No entanto, a Microsoft Encarta (VERBETE: POESIA E MÚSICA), afirma nessa ótica que “o ritmo da música grega estava intimamente ligado à língua. Numa canção, a música reproduzia o ritmo

do texto”. Portanto, é nesse sentido que avançamos alguns exemplos com relação ao gênero musical de nosso estudo.

No Canto-fábula *Zo Mbamba* (Esses juncos), a expressão *kesanga zo mbamba* (cortando esses juncos) que deriva do verbo *ku kesa* (cortar) sincroniza na base de movimento repetido de cortes, uma sequência rítmica regular ou irregular em que se constrói o núcleo rítmico de frases musicais. Nesse caso, o ritmo base se desdobra criando uma variante que sustentaria a frase musical da melodia. Portanto, essa sequência rítmica base elucida o movimento corporal de reflexo imagético que se interliga com a execução da ação comandada pelo verbo.

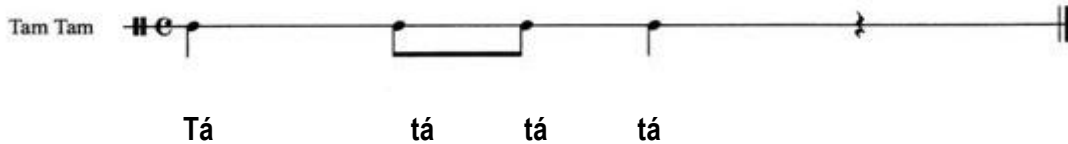


Figura 17 – Sequência rítmica do Canto-fábula *Zo Mbamba*

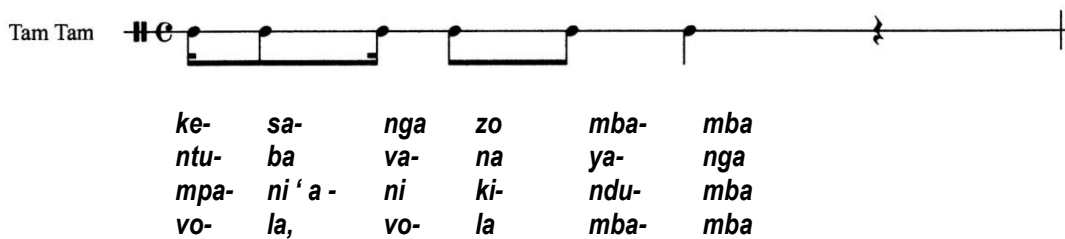


Figura 18 – Variante da sequencia rítmica do Canto-fábula *Zo Mbamba*

Soprano

nani'okesanga zo mbamba, nkambila tata ye mama: nkengi'an  
 tuba vana yanga mudiambu mpani'ani kindumba.  
 Vola, vola mbamba. Vola, vola mbamba. Vola, vola mbamba,  
 Vola, vola mbamba.

|              |                    |                    |                    |                 |               |
|--------------|--------------------|--------------------|--------------------|-----------------|---------------|
| <b>Nani</b>  | <b>'okesanga</b>   | <b>zo</b>          | <b>mbamba,</b>     | <b>nkambila</b> |               |
| Quem         | cortando           | esses              | juncos,            | diz             |               |
| <b>tata</b>  | <b>ye</b>          | <b>mama:</b>       | <b>nkengi 'an-</b> | <b>tuba</b>     | <b>vana</b>   |
| pai          | e                  | mãe                | nkenge             | deitada         | na            |
| <b>yanga</b> | <b>mudiambu di</b> | <b>mpani ' ani</b> | <b>kindumba</b>    |                 |               |
| Lagoa        | por causa de       | tatuagem dela      | mocidade           |                 |               |
| <b>Vola,</b> | <b>vola</b>        | <b>mbamba;</b>     | <b>vola,</b>       | <b>vola</b>     | <b>mbamba</b> |
| Pega,        | pega               | juncos;            | pega,              | pega            | juncos        |

Figura 19 – Partitura e tradução do Canto-fábula Zo Mbamba

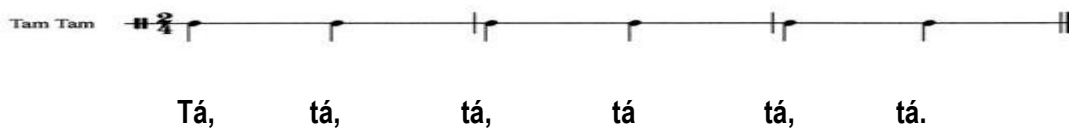
No entanto, podemos deduzir que o sentido das palavras acarreta de forma específica o sincronismo rítmico base e o sentimento modal que sustentam as frases musicais. Não somente o ritmo e o modo em si, também o andamento da melodia que se correlaciona com a sensualidade que a ação do verbo inspira. Na maioria dos casos, as melodias de Cantos-fábula angolanos apontam para uma marcação sincopada que se concretiza no tempo fraco do compasso ou na parte fraca do tempo forte do mesmo.

Tratando do andamento, podemos citar o exemplo do Canto-fábula *E lukaya* (A erva). Esse Canto-fábula trata de um aspecto mítico em que o infortúnio invoca as forças sobrenaturais para uma travessia de emergência. A palavra de ordem *Unsaúla, e lukaya* (atravesse-me, eh! erva) inspira a imagem da atividade dos canoieiros que se realiza fundamentalmente numa expressão corporal a dois tempos. O fato dessa canção-fábula estar em compasso binário não é um mero acaso, mas sim pode ser abordado como uma resposta e composição musical com base em uma relação fenomenológica entre ser – linguagem e mundo que se expressa no sincronismo monista entre o som e, o verbo, o gesto e a palavra em direção à superação das dicotomias dualistas entre o corpo e a mente.

Dando sequência às Figuras 17, 18 e 19, referentes ao Canto-fábula *Zo Mbamba*, evocamos a visão transcendental de Amadou Hampâté Bâ sobre o processo gerador da palavra. Segundo Hampâté Bâ (1993), a palavra como uma força originada graças a vivificação da palavra divina (logos), emite vibrações que se transformam sucessivamente em pensamento, som e palavra. Vale salientar, é força porque ela cria uma ligação de ida e volta que gera movimento e ritmo. O homem sendo um “ser mímico por natureza” (JOUSSE, 1993) exprime uma linguagem gestual, espontânea, universal. “Ele elucida a posteriori o laço que une a expressão corporal à expressão oral na medida em que as estruturas simples da linguagem reproduzem a dinâmica que precede a lei do ritmo-mimismo. Assim nasce o pensamento” (ibid.). Nesse entrelaçamento entre o gesto e a palavra, Jousse acrescenta ainda que:

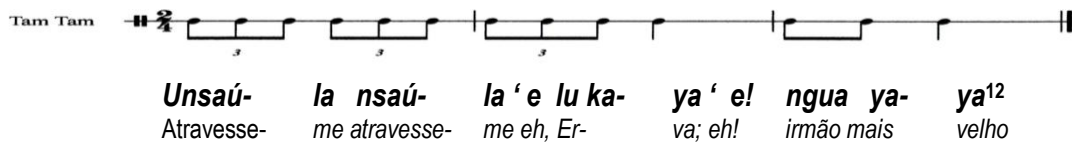
Deste laço concreto entre a ação e o pensamento (objeto e verbo) escoa um processo de gestos estereotipados e de abstração das combinações verbais que explicam a evolução da linguagem, das mentalidades e de culturas. É o formulismo: os gestos do homem, sejam conscientes ou inconscientes, tendem a se repetir e vão deles mesmos a um estereótipo que facilita a expressão<sup>11</sup>. (ibid.)

Portanto, através dessas evocações é comprovado o fato de que a cada atividade o sentido de ação indicada pelo verbo encarna um simbolismo próprio, uma linguagem gestual ligada ao mistério da fala e ao poder da palavra geradora.



**Figura 20 – Sequência Rítmica do Canto-fábula *E Lukaya***

<sup>11</sup> Formulismo: um dos três conceitos (*rithmo-mimisme / formulisme / bilateralisme*) de estudo defendido por Marcel Jousse (1886-1961) na sua memória intitulada “Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-motcurs, de nouvelles bases de recherche dans l'étude des cultures de tradition orale” publicada desde 1924. Tradução livre.



**Figura 21 – Variante rítmica e tradução do Canto-fábula *E Lukaya***

#### 2.2.2.2.1 Linguagem Musical e o Sentido das Palavras

É muito comum encontrar dentro das mensagens da linguagem musical étnica expressões que literalmente não têm sentido nenhum, mas que encontram o seu valor expressivo no contexto socioetnológico da cultura tradicional. Nesse caso, *nzonzi lusala lu kusu* (peixinho pena de papagaio) (Figura 7), literalmente, esse tipo de peixe não existe, mas para o nativo é possível entender, portanto, que se trata de um peixinho-dourado à imagem de penas de um papagaio dourado. Outro exemplo, na canção-fábula *Yambula Yaya*<sup>13</sup> existe a frase *ba ndumba ba nika ku, matoko banika ku* (as meninas se alinham cá, os rapazes se alinham lá). Essa expressão não é um mero acaso, mas sim retrata a ordem de organização de um palco tradicional ao ar livre onde as meninas se alinham de um lado e os rapazes de outro, de modo que esteja disponibilizado um espaço de exibição no meio de ambas filas e na lateral os percussionistas.

Com relação a esse exibicionismo, podemos analisar a percepção que motiva a postura do bailarino nativo perante a interpretação de linguagem tamborilada, por exemplo. No que tange à realização do ambiente narrativo para um forasteiro, trata-se de uma atividade tradicional ou de uma representação por ter a conotação estética, enquanto para um nativo trata-se de uma celebração. A essência da celebração se fundamenta no pensar iniciático, por causa do desdobramento de sentidos correlatos aos sentidos das palavras que consolidam os laços da convivência entre membros da comunidade. Para os citadinos, o tocar, o cantar e o dançar do nativo é uma representação artística onde se reconhece a habilidade e a experiência do executante. No entanto, a percepção que o nativo tem da sua própria exibição gera no seu interior uma energia do tipo ritualista que sensibiliza a sua mente e o capacita a tocar, a cantar, a dançar, a contar tal qual como aprendeu aos pés do mestre.

<sup>12</sup> *E! ngua yaya* é uma palavra estereotipada que se usa como exclamação para exteriorizar o sentimento de desespero de quem se sente lesado com relação ao conforto dos outros tidos como bem-aventurados.

<sup>13</sup> *Yaya*, no sentido da letra da canção, é considerado uma onomatopeia, como uma exclamação. Assim, a tradução para o português do título da canção-fábula seria Deixa!

Essa é a visão iniciática do nativo com relação a toda celebração tradicional que confere à comunicação do Canto-fábula o senso ritualista.

O segundo aspecto hermenêutico se explicita numa dimensão cognitiva de desdobramento da linguagem musical. No caso da linguagem tamborilada, para um não iniciado, são apenas tambores que estão sendo tocados, são meras histórias que estão sendo contadas ou canções sendo entoadas; pouco importa os significados no caso de um ouvinte mudo, mesmo que as mensagens estejam explicadas, mas o verdadeiro sentido das palavras se esconde por trás da interpretação hermenêutica aplicada ao modo de vida dos nativos. Isso explicita uma interface entre cultura e natureza ou modo de ser. Nesse caso, o nativo sabe distinguir a tipologia de tambores, a sua utilização, o papel de cada tambor, justificando a diferenciação dos seus tamanhos, e sabe interpretar as frases sonoras dos mesmos. Portanto, além da sequência sonora de tambores, o nativo tem a iniciação e a experiência de ter uma exibição guiada pela linguagem de tambore maior, solista por excelência. Assim sendo, em termos de significado e significante da linguagem tamborilada, podemos citar alguns exemplos relacionados a alguns Cantos-fábula.



**Figura 22 – Sequência rítmica da frase tamborilada do Canto-fábula *Yambula Yaya***

Temos aqui o primeiro exemplo da nossa frase tamborilada, cuja tradição em português nos dá o significado literário da mensagem em língua nativa:

|                       |                      |                                 |
|-----------------------|----------------------|---------------------------------|
| <b><i>Kudiati</i></b> | <b><i>nlembo</i></b> | <b><i>kindi - ba</i></b>        |
| Não pisa              | dedo                 | <i>kindi – ba</i> <sup>14</sup> |

<sup>14</sup> *Kindi – ba*: onomatopeia que imita a linguagem sonora do tambor menor acompanhando o maior, que é o tambor solista por excelência.

A aplicabilidade dessa frase tamborilada na linguagem nativa pode ter a conotação de uma chamada, um apelo à comunidade que pode ser interpretado da seguinte forma: já está na hora do baile. Enquanto a equipe de percussionista aproveita para aquecer os tambores e como é óbvio celebrar o ritual preparatório da seção, o pessoal vai chegando ao local da celebração. O segundo exemplo tem a ver com uma frase proverbial aplicada no enredo do discurso de forma a finalizar o Canto-fábula. Ela é declamada em coro entre a voz solista do narrador e os ouvintes e tem as características de frase tamborilada da comunidade.

The figure displays musical notation for three different drumming patterns. The first pattern, labeled 'Tam Tam 1', consists of two staves. The top staff has a treble clef and a common time signature. It features a sequence of notes with stems pointing down, corresponding to the lyrics 'kani dia kani dia'. The second pattern, 'Tam Tam 2', also has two staves. The top staff is empty, while the bottom staff has notes with stems pointing down, corresponding to the lyrics 'tubila nsi kiandu'. The third pattern, 'T.T. 1' and 'T.T. 2', consists of two staves. The top staff is empty, and the bottom staff has notes with stems pointing down, corresponding to the lyrics 'tubila nsi kiandu'. A bracket above the first note of the bottom staff in the third pattern is labeled with the number '3', indicating a triplet.

Figura 23 – Estrutura rítmica da frase proverbial *Kani dia – kani dia* do Canto-fábula *Yambula Yaya*

Ela tem como significado literário, traduzido para o português: quando coma, coma; deita debaixo da esteira. De fato, perante essa declamação proverbial temos uma lição de moral que ensina a noção de gestão familiar, isto é, quando se consegue algo, tem que gastar uma parte e guardar a outra. Entretanto, a aplicação hermenêutica que se pode fazer no contexto da celebração comunitária acerca dessa frase é de servir como genérico para anunciar o fim da sessão, alegando: já chega, vamos poupar as energias para a próxima sessão. Do ponto de vista estrutural, esse Canto-fábula é considerado como modelo por ter todos componentes necessários que entram na linha de uma narrativa, a saber: o discurso fictício, a canção, a oração, o jogo de palavras declamadas, a frase tamborilada e o provérbio declamado que encerra a lição de moral. Portanto, esse é o Canto-fábula que foi contado ao pesquisador especialmente pelo pai dele (in memóriam) na ocasião da coleta para a dissertação da graduação, incluindo como é óbvio outros contados pela mãe, avó e vizinhos e amigos da família.

Há momentos quando começamos a pensar sobre a herança que nos foi legado pelo pai, regozijamos de ter ficado com as lembranças dessas narrativas que hoje constituem o *leitmotiv* da



nossa carreira de pesquisador e de docente da música. Para nós, de fato, a coletânea desses Cantos-fábula representa implicitamente a verdadeira herança que nos foi legada pela mãe, pelo pai, com apoio da sua família; porque nos lembramos do nosso trabalho de campo, como fomos hospedados e guiados pela tia do pai. É bem verdade que a nossa ação docente também foi muito mais impulsionada pelo ensino de canto, tanto no nível fundamental, como no nível acadêmico musical, com relação, por exemplo, ao aproveitamento do instrumento da nossa especialização (trombone de vara). O cenário do percurso da nossa experiência musical pode se resumir da seguinte forma: aprendizagem empírica de Canto-fábula em família, aprendizagem musical acadêmica e experiência docente no ensino de canto-orfeão, canto-popular e Cantos-fábula.

### 2.2.2.3 *Da Perspectiva Fenomenológica*

Na base do pensar fenomenológico de relações intersubjetivas com o mundo, segundo o qual “a mente pode se dirigir ao não existente e a objetos reais” (PONTY, 1996), pretendemos nessa rubrica considerar a celebração do Canto-fábula como um fator social da comunidade ou uma manifestação de experiência antropológica. Aliada a essa enunciação, a celebração do Canto-fábula é tida como um fato real que cativa as nossas intenções no sentido de entender o que ela oculta ou revela, o que desperta na nossa percepção sobre sua realização.

Essa tendência de revelar o que desperta a mente se assemelha ao conceito fenomenológico Heideggeriano que “proclamou que a fenomenologia deve manifestar o que estiver oculto na experiência diária” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: FENOMENOLOGIA). De fato, numa experiência da antropologia de arte trata-se o Canto-fábula num contexto de celebração, porque no seio da comunidade a sua manifestação encarna uma intenção comum que une os autóctones na sua temporalidade. Nisso, afirma Gadamer (1991) que “não se trata somente de estar um junto a outro como tal, senão da intenção que une todos e impede desintegrar-se em diálogos soltos, dispersar-se em vivências individuais”. Outro aspecto que justifica esse conceito de celebração é a conotação ritualista que ela tem tanto do ponto de vista da funcionalidade, como do valor cognitivo que ela representa na mente do nativo. Também, a sua observância feita de forma regular e a predisposição com que os autóctones encaram as suas participações atribuem a ela um caráter sagrado. Então, toda celebração tradicional na mente do nativo é sagrada e o seu cumprimento não deixa de ser visto como uma aprendizagem iniciática, na medida em que eles se dedicam dando o seu melhor de forma a cumprir com as normas e princípios de uma iniciação autêntica. Portanto, perante esse acontecimento artístico multidimensional da tradição do Canto-fábula, temos a unidade tripartida de Gadamer (1991),

desde experiência compartilhada da festa, do jogo no meio da comunidade e sobretudo do simbólico, quando se realiza ao ar livre objetivando uma competição intercomunidade. Falando de festa da comunidade, Gadamer aborda que “a festa é comunidade, é a apresentação da comunidade mesmo em sua forma mais completa. A festa é sempre festa para todos” (ibid.).

Entretanto, a leitura que fizemos dessa celebração concretiza um deslocamento de percepção que visualiza a tal manifestação, numa perspectiva de experiência estética, não como uma arte tradicional, mas como uma representação artística que encerra beleza estética. É mais ou menos idêntico à interpretação que Gadamer faz do conceito do belo Kantiano com relação a sua função ontológica quando disse: “a função ontológica do belo, sendo a manifestação sensível da ideia, consistiria em fechar o abismo aberto entre este (obra de arte) e o real” (ibid.). Todavia, a dimensão estética da celebração do Canto-fábula se coaduna com a noção de “beleza livre (...) caracterizada por Kant, como aquela beleza livre de conceitos e significados” que Gadamer (1991) julga a estética Kantiana como base da experiência estética.

#### 2.2.2.3.1 Canto-fábula Visto como uma Brincadeira de Arte

A título de ilustração, citamos a representação do Canto-fábula da região Sul de Angola da província do Huambo. Cantado em Umbundu, ele representa o desenlace de uma trama que relata a desgraça ocorrida a um certo pai de nome Mbimbi e à sua mulher. Portanto, tivemos a oportunidade de assistir a representação da versão tradicional dessa elegia, *Anambimbi*, na Sala dos Congressos, em Luanda, numa manifestação onde participou o grupo de dança tradicional do Huambo, homenageado na sessão de 2005 do Prêmio Nacional da Cultura e Arte. Grupo formado por mulheres de idade avançada, todas sentadas no chão em forma de roda, cantando e batendo palma numa euritmia assimétrica própria das tribos do Sul de Angola. Enquanto a solista entoava ao rodear o círculo, martelando os pés no chão, as outras sentadas respondiam-lhe em coro (Figura 24).

Soprano I  
Pó, pó, pó!  
Pó, pó, pó!

Soprano II  
A - na mbimbi' u - sa - pui - la ko  
a na

S  
mbimbi' u - - - sa - - - pui - la ko.

Pó, Pó, Pó!

Anambimbi ' usapuila kó

filho/a mbimbi ' deixa contar - te

**Figura 24 – Partitura e tradução do Canto-fábula *Anambimbi***

Depois de terminar o ciclo solista, ela declama o conteúdo do recado que o pássaro tinha que dar pelo infortúnio de ter ficado órfão de pai e mãe. Missão cumprida, vai retomar novamente a viagem e assim sucessivamente. Depois de alcançar um certo tempo entoando o solo, de forma deliberada, ela aponta uma das candidatas sentadas para continuar a imitação enquanto toma o seu lugar.

Do ponto de vista estético, essa representação nos faz lembrar a essência grega da palavra *corus*, que não se referia somente ao cantor, mas que exigia dos seus membros uma habilidade artística performática, isto é, ser ao mesmo tempo cantor, bailarino e ator. Isso retrata as origens gregas do balé teatro e da ópera. A visão cognitiva e sensorial desse grupo de dança tradicional conseguiu, numa fusão de entendimento e imaginação, representar o simbolismo do pássaro num movimento metafórico em que cada membro do grupo imitava. Essa interpretação cênica deixou bem patente o potencial intrínseco e diversificado que a narrativa tradicional oferece. O Canto-fábula *Anambimbi* foi simultaneamente cantado, declamado, dançado e representado num autêntico simulacro que criou na mente dos observadores educados o ambiente de um balé teatro e ao mesmo tempo de um exercício de ginástica envolvida numa canção de brincadeira didática. Essa experiência participativa oferece um quadro que remete à exploração do sistema de evidências sensíveis de Rancière (2005), onde cada membro esperava a sua vez para entoar o solo simbólico do pássaro mensageiro. Vale destacar, foi um gesto performático. Aquilo foi um quadro de partilha do sensível em

comum onde cada membro esperava a sua vez para entoar o solo em simbolismo do pássaro mensageiro. Também, foi uma performance simbólica, que inspirou a beleza sensorial de uma brincadeira artística, cujo quadro pintou a construção e a reconstrução do jogo numa continuidade infinita do canto e movimento. Falando de jogo, Rafael Argullol, na introdução da obra *Atualidade do Belo* de Gadamer (1991) aborda que:

O jogo, fundamentado antropologicamente como um excesso, serve a Gadamer para sustentar uma tendência inata do homem na arte. (...) A arte como jogo encarna o exemplo humano mais puro de «autonomia de movimento». (...) A obra, produto do jogo, deixa sempre um espaço de jogo que deve ser preenchido. O estético que proporciona a arte é, precisamente, esta possibilidade de preenchimento, que nunca acaba, no espaço de jogo. (ARGULLOL, 1991)

Num ponto de vista sociológico, a partilha do solo e a rondada simbólica de sua performance, ao mesmo tempo em que todos podem apreciar uns aos outros alternadamente, podem ser consideradas como uma virtude da comunidade que consiste em trabalhar todos em comum, ajudando uns aos outros longe do sentimento egoísta e separatista; mas também que rompem com os papéis rígidos entre artista e espectador, ainda lembrando Rancière (2008). Ou, como se trata de uma elegia que fala da morte, então o pássaro pode ser visto como o elemento alegórico que simboliza a própria morte, que gira batendo no seu devido tempo na porta de cada membro da comunidade. Essa metáfora do pássaro reflete perfeitamente a realidade da vivência terrena e representa o mundo do coletivismo e a própria existência.

Em termos didáticos, *Anambimbi* é uma brincadeira de arte que se insere no repertório das canções de brincadeira didática do ensino fundamental. Canções que ensinam o movimento de jogo e ao mesmo tempo a euritmia e a declamação. Todos esses elementos desenvolvem o psicomotor da criança, o auto - movimento do seu corpo, a memória cognitiva, a elocução e a afinação vocal. No entanto, abordando a questão de brincadeira de arte, Ernst Bloch (2005) afirma que o “brincar é transformar-se, ainda que na certeza de voltar a ser o que era antes”. De fato, é aquilo que foi apresentado no cenário dessa brincadeira, cujo movimento era contínuo e sem paragem certa.

Na mesma ótica da brincadeira de arte, ele salienta o conceito de esconderijo. Apesar dessa representação de *Anambimbi* não fazer menção ao esconderijo, esse conceito pode ser enquadrado de forma prática na linguagem enigmática da sua poesia. A título de ilustração, evocamos o sentido da letra do Canto-fábula *Uanga lele* (ouvindo adormecido), que através da dialética da sua linguagem poética o narrador cobre a verdadeira verdade utilizando a percepção fenomenológica do sonho como

linguagem correspondente. Segundo o discurso do Canto-fábula, acontece que no dia do festejo estava chovendo e o noivo ficou muito preocupado por não saber como brindar a chegada da nova esposa. Essa circunstância, ilustrada pelo nó da história utilizando o pretexto da chuva, origina a tristeza do noivo. De repente, numa oração, ele alcança a misericórdia das forças sobrenaturais, a chuva para e começa a festa.

Zo mbamba 11

12 Zo mbamba

Figura 25 – Apropriação do Canto-fábula *Mono yi kembela* (parte 1)

Zo mbamba 13

The musical score is for the piece 'Zo mbamba' and is labeled as 'part 2'. It features six staves: Soprano (S), Alto (CAlt.), Tenor (T), Bass (B), and two piano accompaniment staves (Baritone and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score begins at measure 29. The vocal parts have lyrics: 'E, Uange Ua - nge, Uanga. Uange, Ua - Uanga lele.' The piano accompaniment includes triplets and rests.

Figura 26 - Apropriação do Canto-fábula *Mono yi kembela* (parte 2)

A letra dessa música retrata dois tipos de festejo: um de caráter público junto com a família e a comunidade e outro de caráter íntimo relacionado com a satisfação da lua de mel na primeira noite de núpcias. A primeira sequência dessa canção-fábula ilustra o ambiente festivo do matrimônio tradicional mais conhecido por matrimônio costumeiro. A segunda apresenta um teor enigmático que o narrador assegura mediante o simbolismo da linguagem poética, poupando as consciências adormecidas dos ouvintes, na maioria parte adolescentes e jovens frente à veracidade do fato a ser narrado. Portanto, numa dialética poética do narrador, o não-dizível foi dito juntando o real (sonho) ao a-real (o conteúdo do sonho), simulando a satisfação da libido ao prazer onírico que o sonhador tem a noite. É bem verdade que alguns tópicos da vida que parecem ser tabu nessa faixa etária são frisados a título preparatório ou simplesmente ocultados poeticamente para que no seu devido tempo os rituais de passagem apropriados possam dar sequência ao trabalho educativo iniciado pela narração. A abordagem de sonho, como fato real da vida, cuja vivência durante o dia se perde nas malhas da consciência, torna o seu conteúdo angustiante ou desejante matriz memorial e imaterial. Isso de certa forma reencontra o idealismo da poesia defendido por Orides Fontela (1998) da seguinte forma:

A poesia, como o mito, também pensa e interpreta o ser (...) Acolhe o irracional, o sonho, inventa e inaugura os campos do real, canta. Pode ser lúcido se pensar – é um logos – mas não se restringe a isso. Não importa poesia: não é loucura nem

ficção, mas sim um instrumento altamente válido para apreender o real – ou pelo menos meu ideal de poesia é isso.

O sonho torna-se esconderijo da dialética do narrador e vira o seu apanágio para resolver o enigma. A manobra dessa dialética visa de um lado ao livramento da mensagem, qualquer que seja o tabu, e de outro poupar as consciências puras e inconscientes sem desconfiança nem suspeita sob penas de despertar a libido antes do tempo.

Falando do conceito inconsciente, Bloch (2005) nos providencia a definição seguinte: “o que se situa fora do campo consciente é genericamente chamado de inconsciente há cerca de 200 anos”. Nesse caso, a nossa abordagem coincide não com o conceito de “não-mais-consciente” (ibid.) mas sim ao de “ainda-não-consciente, ou seja, a da classe à qual ele pertence” (ibid.). Se despertamos a curiosidade do adolescente com relação à libido, lhe colocamos numa situação de risco, comprometemos de certo modo o seu futuro e o futuro da comunidade. Como diz Bloch (ibid.), “a abóbada celeste se rompeu e liberou a vista para o infinito”. Nesse sentido, a curiosidade vai suscitar o desejo de saciar esta libido. De fato, isso corresponde mais ou menos ao “anseio pela vida adulta [que] impulsiona o jovem, mas de tal modo que o leva a querer modificar essa vida totalmente” (ibid.). A prática sexual para o adolescente e a juventude parece ser uma encruzilhada que determina por bem ou por mal o futuro do indivíduo e o seu contributo no desenvolvimento nacional.

Portanto, é um assunto de muita responsabilidade. Esse aspecto da juventude pode se alhear à essa passagem de Bloch (2005), quando afirma que:

A vida se chama amanhã, o mundo, lugar para nós. A boa juventude sempre vai atrás das melodias do seu sonhar e de seus livros, espera encontrá-las, conhece a errância ardente e obscura pelo campo e pela cidade, aguarda a liberdade que lhe está adiante. Ela é um anseio para fora de si, para sair da prisão da coerção externa, que se tornou bolorenta ou parece bolorenta, mas também por sair da própria imaturidade.

Essa questão desvenda também a linha predileta da atuação narrativa que é a moral. Claro que se a narrativa é apologista da moral, ela não tem outra escolha perante casos de gênero, senão mascarar a verdade. O sonho como esconderijo retrata o senso lúdico e enigmático da narrativa, é o desejo do narrador ficar invisível com relação à mensagem. Se assim não for, a narrativa perde a sua essência moralista e educativa e torna-se um estímulo ao escândalo social. Numa abordagem analógica, o pressuposto caos a ser evitado pode ser assimilado no sentido dessa expressão simbólica de Bloch (2005), quando evoca o dia a dia da criança sem saber do amanhã, dizendo:

com isso, atira-se um desejo remoto. O doceiro se transforma em caçador, e agora há um espaço aberto curiosamente povoado. O lagarto corre, verde e azul; algo espantosamente colorido voa como uma borboleta.

Vale salientar que, na verdade, o amanhã se encontra na mente do sábio, do adulto mais experiente na vida. Quanto à criança, ela não se preocupa com isso, a sua consciência ainda está adormecida. De fato, é este adormecido o ouvinte predileto do mestre narrador, o homem em devir que representa a garantia da sociedade vindoura. “Ele precisa ser preservado como o lugar que o lagarto ainda não danificou, que a borboleta ainda não ameaçou” (ibid).

A fantasia desse Canto-fábula deixa patente uma mixagem linguística resultante de uma dialética narrativa entre o poético e a complexidade semântica do conceito sonho, que apresenta um pensar filosófico muito profundo. Esse aspecto profundo do pensar onírico territorializa um campo de jogo dialético onde se opõe o conceito diurno e o noturno – como frisa Ernst Bloch (2005), “a palavra sonho provém do noturno, o sonhador pressupõe o que dorme” – o conceito imaginário e o vivido, o adormecido e o acordado, o consciente e o inconsciente etc. Tudo começa a partir do desejo narrativo de ocultar o verdadeiro conteúdo do fato relacional que ocorre na interpretação hermenêutica do desenlace social do conto. Falando do sonho com a realização de desejos, Ernst Bloch (2005) aborda o seguinte:

O obscurecimento é tão importante que o adormecimento frequentemente só sonha para não acordar, para não ser elevado acima do limiar da consciência por estímulos externos ou internos (...) Se não sonhasse, o adormecido despertaria com o ruído que o estimula. Portanto, o sonho protege o sono.

Esse ouvinte é um inconsciente adormecido com relação à verdade coberta e o seu estado de ignorância no que diz respeito à satisfação sexual. Dessa feita, ele é considerado como estando no sono e deve ser protegido pelo sonho. Senão, a linguagem narrativa perde o seu senso lúdico, moralista e se transforma em um estímulo externo que vai sustentar comportamentos indesejáveis e desagradáveis aos representantes da futura sociedade.

Nessa abordagem do conceito sonho, há um ponto de reencontro entre os três personagens principais da sessão narrativa, a saber: o mestre narrador, o narrado (noivo) e o ouvinte inconsciente. Precisamente, trata-se do temporal efêmero da satisfação da libido que desaparece logo na imaginação consciente. Desse fato, o nosso raciocínio se associa com o conceito de prazer Freudiano



quando afirma que: “o prazer diz Freud, está vinculado à diminuição, redução ou extinção da quantidade de estímulo existente no aparato psíquico” (ibid.). Tanto “para Freud, o conteúdo manifesto do sonho como tal é apenas fantasia ou baile de máscaras” (ibid.), como também para o mestre narrador o escutar da noite ou o escutar adormecido é uma alucinação da “censura do eu (narrador que) só deixou a verdade – que é a libido e a realização do seu desejo – passar pela noite com a máscara de bobo ou como santarrona” (ibid.).

### 3 O CANTO-FÁBULA E AS PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DO CONTEMPORÂNEO

Gostaríamos de iniciar esse Capítulo com o estudo de termos, a saber, prática interpretativa e contemporâneo. Acerca da expressão prática interpretativa, a nossa reflexão parte de uma configuração funcional que abrange o compositor e o intérprete, ambos conectados no cenário da comunicação musical através da obra que deve ser executada e apresentada ao público. O termo prática pode ser entendido como algo que a pessoa faz com regularidade, gosto, força e vontade. Assim ele é identificado como uma atividade que pode ser de índole profissional, artística liberal, colaborativa ou comissionada.

De outro lado, a palavra interpretação, vista numa perspectiva linguística, é uma intervenção intermediária que facilita a comunicação entre o preletor e o auditório, transferindo de um idioma a outro ou explicitando melhor no mesmo idioma o conteúdo de uma determinada mensagem. Do ponto de vista da comunicação musical, o intérprete é o músico que intervém antes e durante a apresentação musical, servindo de ponte e efetivando a transmissão da mensagem do compositor ao público. Ele é o agente intermediário da comunicação musical, cujo papel interliga o criador e o consumidor. A prática interpretativa subentende um processo cognitivo da composição musical que parte do pensamento criativo do compositor, passa pela leitura e o exercício de aprendizagem dos intérpretes visando à apresentação final ou à produção em disco compacto ou em vídeo. Esse processo formula o entendimento que o intérprete tem da obra e define a sua postura, determinando a maneira como a obra será executada. Também inspira a expressão técnica a observar a fim de uma transmissão fiel mediante o espírito criativo do compositor.

Nas práticas da música popular urbana, esse processo preparatório funciona empiricamente numa base auditiva sem escrita e sem muita exigência acadêmica da parte dos integrantes. Numa dimensão cênica, visando o palco, a noção de interpretação necessita outro tipo de artistas específicos que não são forçosamente músicos, mas cuja participação é imprescindível no nível da interação. Essa necessidade corresponde com o aspecto coreográfico e da animação performativa musical. No entanto, entendemos a prática interpretativa não somente nessa perspectiva objetiva, mas também numa visão interativa, sendo fator determinante na adoção do gênero, forma e do estilo da obra. A disposição sensível dos intérpretes gerada pela percepção musical da obra, pela maneira de tocar, o *feeling* que eles sentem durante a interpretação da obra determinam a forma de visibilidade da comunidade. Segundo Rancière (2005), essa forma de apresentação é entendida “como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”. Considerando a

articulação que ele faz desse conceito de prática artística, quando diz que “as práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com a maneira de ser e formas de visibilidade”, nos deixa entender que as práticas interpretativas a que se refere esse trabalho são partes integrantes das práticas artísticas por ele referenciadas, que por sua vez afetam e são afetadas pelas relações com a maneira de ser.

De uma maneira simples, entendemos o contemporâneo como sendo o tempo atual ou “o que é deste ou do seu próprio tempo” (AGAMBEN, 2009). O conceito tempo atual deixa transparente a noção da temporalidade em que se vive, a era ou a época presente. Da mesma forma, a frase o que é deste ou do seu próprio tempo prevê uma articulação de relação entre a subjetividade e a objetividade temporal dessa atualidade. Na procura de resposta relacionada à pergunta “o que é o contemporâneo?”, Agamben (2009) evoca o pensar Nietzscheano por intermédio das anotações didáticas de Roland Barthes e estipula que “o contemporâneo é o intempestivo”. Intempestivo, segundo o Minidicionário Aurélio (FERREIRA, 2010), significa “fora do tempo próprio. Súbito, imprevisto”. Portanto, nessa base conceitual nos vem a seguinte pergunta: o que é que está fora do tempo próprio? Como é óbvio, o que pertence ao tempo atual. Aplicando essa resposta no contexto desse trabalho, diríamos que são obras musicais que estão fora do tempo próprio. Mas como serão consideradas fora do tempo próprio se são obras de atualidade? Desta feita, temos um fato ambivalente que relega as obras de arte no seu tempo e ao mesmo tempo as considera fora do tempo próprio por não corresponder ao paradigma de critérios, formas e estilos da arte moderna. No entanto são consideradas obras de uma arte rebelde, de uma arte espontânea e liberal em termos de inspiração e expressão. Isso justifica de certo modo a ambiguidade e a difícil tarefa de querer conceder à arte contemporânea uma definição padrão e uma teoria que sustente numa linha de pensamento único e exclusivo as obras de arte dessa era.

### **3.1 Da arte Contemporânea e a sua Caracterização**

Nessa senda, vale destacar que “a arte contemporânea não apresenta nenhum projeto cultural ou político, e que seus aspectos subversivos não se enraízam em nenhum solo teórico” (BOURRIAUD, 2009). Ela parece ser uma arte de espontaneidade e de liberalização tanto racional como irracional, arte sem objetivo final previsível e sem dependência pré-conceitual antecipada. Isso se correlaciona com a essência mutável de atividade artística, referenciada por Bourriaud quando diz que a “atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais” (ibid.). “Outra teoria defende que a arte

contemporânea é rebelde por natureza e que essa rebeldia fica mais evidente na busca da originalidade e de vontade de surpreender” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ARTE CONTEMPORÂNEA).

A busca da originalidade começou com os românticos, que viraram as costas às formas e estilos padronizados e apontaram a natureza como referência das suas inspirações. Acontece que essa tendência se alastrou e foi levada em conta na “arte impressionista do final do século XIX [que] antecipou muitas das características da arte contemporânea” (ibid.). Algumas dessas características são arte pela arte, arte de expressão espontânea e liberal, arte que se inspira “nos impulsos espontâneos da arte infantil ou na exploração das tradições estéticas tradicionais de culturas que não fossem industrializadas ou ocidentais” (ibid.). Outra característica fundamental é o seu fascínio pela tecnologia moderna e a utilização de métodos mecânicos de reprodução. Perante a multiplicação de discursos, a complexidade de escolha do material e os aspectos subversivos da sua criação, a arte contemporânea já ultrapassou dos limites, já esgotou os critérios padronizados e ampliou o seu conceito de arte até passar a incluir, além de objetos palpáveis, ideias e agenciamentos socioculturais coletivos. Com todas essas características, dá para entender que a cultura contemporânea se realiza como acontecimentos paradoxais, justaposições de opostos (coincidência de opostos) que ao mesmo tempo implica estéticas do sublime e relacionais. Ou como elabora Deleuze e Guattari<sup>15</sup>, simultaneamente, o campo de práticas artísticas se dá por acontecimentos de ruptura (desterritorializações) e reterritorialização, onde a sociedade e as instituições experimentam novas formas de estar no mundo, compartilhar ambientes e engajamentos socioambientais por estratégias ético-estéticas. O tempo atual necessita, como jamais foi necessitado, o resgate de um sentido ético da arte “relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo” (BOURRIAUD, 2009). O que sugere também um resgate do sentido de arte-comunidade presente nos Cantos-fábula.

---

<sup>15</sup> Deleuze e Guattari apontam para o sentido de territorialização como emergência do devir resgatando o sentido de Arte, conjugando ainda os movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Esses sentidos relacionais entre territorialização – emergência do devir (*become*) podem ser encontrados nas questões exploradas nos Cantos-Fábula. In. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia. Minneapolis: The University of Minnesota, 1987

## 3.2 Da Criação Musical

A música, sendo um fator social, apresenta uma dimensão antropocêntrica pelo fato de ter o homem no centro dos interesses, de modo que ele é quem a produz e ao mesmo tempo a consome. Portanto, ter o homem no centro dos seus interesses não se relaciona somente com o fenômeno produtivo da música, mas tem uma implicação mais abrangente em todos os aspectos vivenciais do ser humano como um ser social. Deste fato, a música, sendo linguagem sensível do ser humano, só deve ser concebida nos parâmetros do contexto social em que vive e do seu temperamento psicológico. Dando sequência a esse raciocínio, precisamos lembrar que a criação musical a que nos referimos corresponde à criação musical dos Estados-nações dos anos 50 e 60, que, antes, eram Estados tradicionais e passaram a ser colônias e, mais tarde, com as independências, tornaram-se Estados-nações. Portanto, essa mudança sucessiva de estatuto sociopolítico tem influenciado bastante a concepção da vida, estruturou novos parâmetros de um modo de vida social, orientado por padrões internacionais modernistas associados também a uma nova matriz substancial ideológica maior, que garante a boa cotação nas programações de órgãos de comunicação massiva e nos serviços de entretenimento musicocultural de nível internacional. É esse ambiente de choques do novo, da emergência da era das nações independentes, que abre a necessidade de implementar, já com as democracias nascentes, o projeto padronizante da utopia modernista tardia deixado inacabado pelo colonialismo. A partir de então, o moderno virou a meta utópica, toda projeção de progresso visava aos modelos e modos de vida modernista. Podemos falar em múltiplos aspectos e impactos econômicos, culturais e sociais das utopias modernistas em termos da urbanização, das demandas por níveis avançados e muitas vezes alienantes de escolaridade. No campo musical, não foi diferente; na música popular tudo passa a ser feito com os meios convencionais europeus, rapsodiando, interpretando e adaptando nos seus primórdios as músicas latino-americanas e europeias. Na base desse quadro social, a criação musical vira uma criação de caráter híbrido, misturando valor musical ocidental, latino-americano e nacional.

### 3.2.1 A CRIAÇÃO MUSICAL CONTEMPORÂNEA

Baseando-se no ambiente sociocultural da era dos Estados-nações, somos a favor de que a criação artística musical em particular e cênica em geral não sejam o apanágio único e exclusivo da temática erudita, mas devem se inspirar e explorar os valores de patrimônios culturais nacionais. Se assim for, teremos obras de criatividade típica numa diversidade de gêneros, formas e estilos. A criação musical ou artística, vista dessa forma, ajuda a evitar a aculturação que nos prende na

valorização e na perenidade das culturas exóticas em detrimento das nossas próprias culturas. Sendo detentor da oralidade, essa maneira de encarar a funcionalidade da criação artística só revela em nós e na sociedade o talento técnico-artístico, o nível de assimilação e desempenho nos moldes da modernidade. Infelizmente, essa opção não favorece a expansão nem a emancipação das nossas culturas.

Nesse contexto, parafraseamos os professores Ngoma Nlolo e Mbuyamba Lupuchi<sup>16</sup> acerca da sua profunda reflexão sobre aculturação musical, que declaram que:

Talvez seja necessário indicar aqui de maneira esquemática que o tema da aculturação como fenômeno no evento cultural africano, foi muitas vezes focado, mas no momento actual muito poucos estudos foram consagrados na área da música não obstante os trabalhos de estudantes que se esforçam para marcar a evolução. (MBUYAMBA; NGOMA, 1983)

Portanto, a criatividade musical contemporânea deve ser produto de um esforço somático resultante do trabalho artístico elaborado na base de conhecimentos eruditos que representam a ferramenta técnica do legado cultural do ocidente em conjunto com nossos recursos culturais. Também somos da opinião que devemos, num espírito clássico-renascentista, levar a cabo uma série de projetos de pesquisa sistemática, com apoio de quem de direito for, sobre os nossos patrimônios culturais. Todas investigações feitas na base dessa linha de pensamento alimenta, face às exigências da mundialização, um quadro típico que defende as identidades culturais musicais no meio da diversidade globalizante. De outro lado, elas visam também a emancipar outros aspectos correlacionados à música nacional.

A título de exemplo, podemos citar a organologia dos instrumentos nacionais que deve ser – com ajuda das artes e ofícios, da tecnologia de ponta, de estudos acústicos e de um sistema de notação musical adaptado ou codificado – confortada e estudada a fundo, a fim de agilizar o processo pedagógico. Toda essa manobra emancipadora objetiva uma idade pedagógica, onde os instrumentos e o cancionário nacionais não só devem ser metodologicamente ensinados, mas também profundamente estudados, visando à sua inserção no sistema do ensino nacional. Portanto,

---

<sup>16</sup> Citação original dos professores Ngoma e Mbuyamba: « Néanmoins é nécessaire indiqué ici de manière schématique que le thème de l'acculturation comme phénomène dans l'événement culturel africain, a été très souvent abordé, mais pour le moment actuel, très peu d'études ont été consacrés dans le domaine de la musique ; nonobstant les travaux des étudiants qui se forcent pour marquer l'évolution. »

consideramos alguns casos específicos de criação musical contemporânea – cujas circunstâncias ou contextos socioculturais em que as obras foram criadas ou cuja origem e letra deixam um entrelaçamento de relação musicocultural intercontinental ou cujo propósito final incentiva de forma participativa uma ação de solidariedade a favor da humanidade –, que são objetos de interesse do nosso questionamento nessa rubrica que segue, incluindo as músicas que reapropriam as temáticas de raízes.

### 3.2.2 O CANTO-FÁBULA NO CONTEXTO ATUAL

Como foi referido nas linhas anteriores, o Canto-fábula, em conformidade com a educação tradicional cujo objetivo era ensinar, formar e educar, continua a ser utilizado da mesma forma no ensino fundamental atual. A sua participação didática atual se enquadra principalmente no âmbito da disciplina de canto, que não tem pretensão de formar cantor profissional, mas sim desenvolver o psicomotor da criança, a percepção auditiva, rítmica e a afinação vocal.

Nesse caso, evocamos a título de exemplo a canção *Atirei o pau no gato*, uma canção infantil conhecida que narra, já no âmbito da sociedade urbana, a história do gato e da criança. Todavia, o maltrato do gato pela criança é apenas um pretexto alegórico através do qual se faz a transmissão da mensagem de moral que estipula que não devemos maltratar os animais. Sem sombra de dúvida, essa canção é um Canto-fábula moderno que ensina à criança o ensino e ao mesmo tempo a brincadeira. Didaticamente, ele é tido como meio mnemotécnico para inculcar na criança não somente a lição de moral, mas também a noção de grito do gato e a regra da cidadania admitida no seio da sociedade, conforme a nova versão da letra abaixo procura deixar ainda mais claro. Portanto, em termos de letras, a cadeia de canto nesse nível apresenta uma oportunidade mais ampla nos conteúdos de seus temas, que se coaduna com uma abordagem variada visando a uma transmissão de conhecimento diversificado em termos de área do saber.

Soprano

Não a ti re'o pau no ga to - to porque is so - so não se faz, faz, faz. O ga-

ti nho - nho é nosso'a - mi - go - go, não de - ve - mos maltra - tar os a - ni - mais - Ja - mais!

**Figura 27 – Estrofe adaptada por Beca Chan<sup>17</sup> da canção infantil Atirei o pau no gato**

Em termos de criação musical, ele é utilizado nas reapropriações e adaptações da música popular contemporânea e nas representações cênicas. No entanto, nesse contexto da criação musical, se nota um deslocamento do uso de seu valor ritual<sup>18</sup> para uma utilidade especificamente artística de caráter impressionista<sup>19</sup>, antecipando o interesse da arte contemporânea pela cultura popular. Nessa senda, evocamos a perspectiva artística contemporânea que “derruba as barreiras entre a arte de elite e a cultura popular (identificada como) algo típico de Picasso, de Lichtenstein, (...) Pollock ou da maioria dos abstracionistas” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ARTE CONTEMPORÂNEA). O pensar impressionista no uso de Canto-fábula nessa era contemporânea tem a ver com a necessidade que os músicos têm de buscar algo para criar uma atração interativa maior e que garanta a boa cotação nas programações de órgãos de comunicação massiva e nos programas de organismos especializados a nível internacional. Também, de certo modo, para garantir a comercialização de bilheteira, discos e vídeos. A contribuição do Canto-fábula não se enquadra somente nesses dois campos, a saber o ensino de canto e a criação musical popular. Acontece que o seu campo interpretativo apresenta uma possibilidade mais abrangente quando se considera como fonte de inspiração. Na cultura erudita, ele já demonstrou a sua capacidade de inspirar grandes óperas, tal foi o caso de algumas óperas de Richard Wagner e de outros compositores. Nessa ótica, convém assinalar que apesar de que “Wagner colheu de várias fontes matéria para o drama de *Tannhäuser*” (NEWMAN, 1954), o princípio da sua inspiração parte de “um poema de Tieck e também do conto de E. J. A. Hoffmann, que descreve um desafio poético no castelo de Wartburgo” (ibid.). Vale salientar nesse aspecto que “o certo é que de uma ou de outra fonte, Wagner há de ter obtido, acerca dos personagens da lenda do *Tannhäuser*, outras informações de primeira mão, além das colhidas em Tieck e Hoffmann” (ibid.). Não somente na elaboração de *Tannhäuser* que Richard Wagner se inspira nos poemas, nas poesias épicas e nas lendas de imaginação de velho mundo. Nesse caso, podemos citar a elaboração do libreto de *Lohengrin*, cuja inspiração germinou enquanto estudava o poema de *Sängerkrieg* intitulado desafio poético. Na mesma senda, podemos citar também *Tristão e Isolda* que é um romance de grande história cavaleiresca de idade medieval ocidental. Para finalizar, na ópera *Parsifal*, Wagner se inspirou no poema épico de Wolfran von Eschenbach, que “ambientada na época

<sup>17</sup> Disponível na página eletrônica Galinha Pintadinha: <http://www.galinhapintadinha.com.br/17>

<sup>18</sup> BENJAMIN, 1955 apud RANCIÈRE, 2005.

<sup>19</sup> O caráter impressionista aqui se refere à antecipação de interesse da arte contemporânea pela cultura popular observada por muitos impressionistas da década de 1870 que romperam com o padrão da arte francesa e expuseram suas pinturas de forma independente, pintando cenas da vida quotidiana (MICROSOFT ENCARTA.. VERBETE: ARTE CONTEMPORÂNEA).



arturiana, conta a história dos cavaleiros do Graal. Seu rei ferido só pode ser curado por uma compaixão pura, louca e sábia” (BURROWS, 2010). Além de Wagner, temos o exemplo do compositor Russo Mikhail Glinka que se inspirou no conto fantástico de Puchkin para criar a sua segunda ópera Ruslan e Ludmila. “O Rossini usou a antiga lenda Suíça sobre Guilherme Tell em sua última ópera importante” (ibid.). Entretanto, a grandeza da ópera não se manifesta só do ponto de vista orquestral e composicional, mas também pelo fato de ser uma forma de drama musical que marcou a sua presença em várias épocas da história musical, desde a antiguidade grega, o barroco e até a época moderna. Essa presença sempre justifica também essa grandeza. Aliás, como é peculiar na criação desse tipo de drama musical:

A ópera muitas vezes tem origem na literatura. Peças épicas, romance e contos sempre inspiraram libretistas e compositores, e a ópera romântica do século XIX inspirou-se em determinado grupo de escritores. As peças de Shakespeare, os romances de Walter Scott, o Fausto de Goethe e as tragédias históricas de Shiller - tudo isso se tornou fonte de libretos de ópera. Outra grande fonte de inspiração romântica foram as lendas e poemas da Europa medieval. (BURROWS, op. cit.)

Portanto, no domínio da ficção narrativa televisível, temos hoje o exemplo animador do Brasil que conseguiu desenvolver as linhas traçadas pela visão do romance histórico iniciada no século XIX. O tal romance “nasceu com o sentimento nacionalista que alimentava as lutas pela independência, com ‘a aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país’ (Alfredo Bosi)” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO) e visava a “definir uma identidade nacional rastreando seus traços e indicadores culturais, o romance histórico estabelece um espaço verdadeiro (episódio ou personagem histórico) onde se desenrola uma ficção” (ibid.). Com a implementação em 1968 da novela Beto Rockfeller de Braúlio Pedroso que “buscou retratar o cotidiano, tendo por protagonista um anti-herói” (ibid.), ele é considerado um renovador da linguagem de ficção televisível brasileira introduzindo uma temática urbana e realista. Isso, nos parâmetros morais e cívicos, enaltece o quadro de educação difusa da cidadania mediante as ideologias, crenças e valores culturais aceitáveis no seio da sociedade. Do ponto de vista da literatura, ele assegura uma larga difusão das obras literárias, cujos conteúdos passam da linguagem escrita às representações cênicas. Em suma, o proveito da arte narrativa aplicado em qualquer área do saber efetiva o resgate e a emancipação de valores culturais no quadro das emergências globalizantes e consolida, do ponto de vista ético e estético visual, um leque de conhecimento empírico e difuso da cidadania.

### 3.3 O Leitmotiv do Pensamento

Nessa rubrica, a nossa intenção está focada no campo, de maneira específica, de obras musicais que se distinguem na base de seu cariz ou de sua personalidade, da objetivação do seu destino e do seu ser artístico. Na base dessa perspectiva, vamos acentuar a nossa reflexão sobre algumas obras de relevância social e de caráter humanista internacional e multicultural. Portanto, esse quadro delimitador nos ajuda a explicitar a matéria do questionamento dessa reflexão no sentido de buscar os elementos de resposta que justificam a efetividade do pensamento criativo dessas maneiras de fazer arte musical e a pensabilidade de suas relações. Todavia, numa articulação de relação entre o exercício da música e o social, é fácil notar através da sua funcionalidade diversificada que a música é uma manifestação sociocultural que se subordina às ocupações objetivas do sujeito. Essa subordinação ocupacional confere a ela o caráter de fator social e a dimensão antropocêntrica, pelo fato de ser em simultâneo produto e consumo do homem. Nessa era do consumismo, a obra musical não está somente destinada a cumprir com o seu valor de uso tradicional, isto é, o entretenimento e o comercial. A funcionalidade da música no contexto sociotradicional se distingue da visão musical eurocêntrica, pelo fato de ter uma conotação ativista que se aplica a diversos tipos de ocupações diárias do sujeito no seio da comunidade. No entanto, para a cultura ocidental, ela é mais voltada para uma dimensão estrutural sonora e genérica.

Voltando à caracterização do tipo de obras que nos interessa, nessa reflexão diríamos que o caso em análise destaca três características de música, a saber: obras de caráter humanista e de intervenção social, obras que reapropriam e adaptam os temas de raiz e obras de conotação multicultural.

#### 3.3.1 OBRAS DE CARÁTER HUMANISTA E INTERVENÇÃO SOCIAL

Geralmente, nessa categorização das manifestações musicais, o destino final da obra visa ao suprimento da necessidade social que é principalmente de caráter humanitário ou patriótico e reivindicativo. Isso não descarta completamente a necessidade de comercializar a obra. Nesse caso, a diferença se situa no fato segundo o qual o fundo a ser arrecadado não representa lucro para o elenco artístico, mas sim é destinado a cumprir uma missão social. Nessa ótica, evocamos o caso de Michael Jackson (In memóriam) com relação à sua participação no projeto *US for África* que originou a criação da obra de *pop music* americana *We are the world*. Essa obra não foi criada para fins comerciais, mas simplesmente para arrecadar fundos a fim de ajudar as crianças pobres da Etiópia que morrem por causa da fome extrema originada pela seca e pela miséria elevada dessa parte oriental de África. Foi

por livre empatia pela causa que Michael Jackson, em colaboração com vários outros artistas, criou esse hino de apelo que foi estreado no dia oficial de lançamento da campanha internacional de doação. Acontece que a iniciativa dessa operação foi do artista inglês Harry Belafonte que convidou Michael Jackson no sentido de uma participação musical para concretizar o tal projeto. A esse respeito, evocamos Elisa Barreto (2009), no seu artigo intitulado *Um Negro Consciente*, no qual nos afirma que:

Em janeiro de 1985, Michael foi chamado para participar do projeto US For África, criado com o objetivo de arrecadar fundos para aliviar a miséria em várias países africanos (como a Etiópia) enviando alimentos, remédios e outros benefícios necessários; projeto comandado por Harry Belafonte. Ele não pensou duas vezes: a resposta foi “sim”. E ele garantiu que não apenas participaria como também ajudaria a compor uma canção-tema da campanha.

Nesse exemplo, o que nos chama a atenção não é a grandeza espiritual demonstrada pelos maiores e melhores músicos americanos que aceitaram esse convite. Esses deram a sua contribuição, e o projeto foi um sucesso. Tratar esse gesto de grandeza espiritual nos faz lembrar as palavras do mestre da Galileia, que o apóstolo Paulo no seu discurso proferido na igreja de Éfeso, dizendo “mais bem-aventurado é dar que receber”<sup>20</sup>. Por trás dessa prática colaborativa de arte, o que se vislumbra é a possibilidade metafórica da música ser usada como um meio social para suprir a necessidade humana. A essência delicada dessa colaboração musical ou artística empodera a arte como conjunto de competências e potências, ao invés de performances específicas, e contribui para uma maior visibilidade daquilo que foi agendado ao detrimento da própria arte musical.

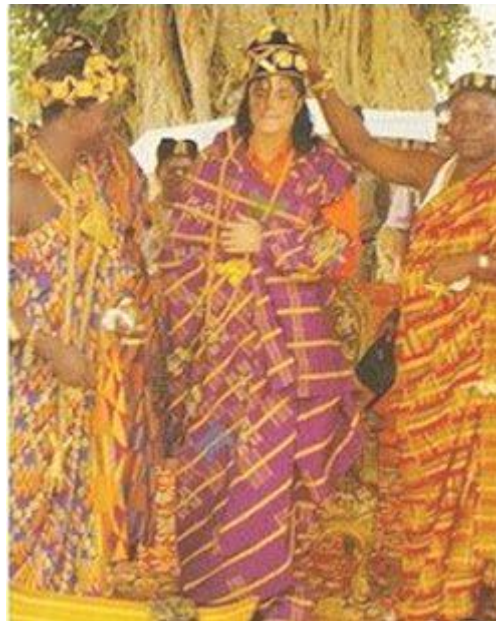
Nesse caso, o indivíduo não é mais um espectador exclusivo nem o espetáculo uma mera performance, mas também um processo transnacional de solidariedade socioartística a que se destina a música. De fato, nesse cenário, a própria apresentação do espetáculo musical é desdobrada por uma celebração por ter, além do motivo estético, um outro interesse para o bem comum que congrega pessoas de diferentes países. No entanto, a arte deixa de ser *arte pela arte* e torna-se *arte virada ao social*, uma prática de arte colaborativa.

Com tudo isso, o que mais nos interessa é saber o que levou o elenco artístico americano a participar nesse projeto *US for África*? O que poderia ser o incentivo ou o *leitmotiv* que impulsionou a vontade, sobretudo de Michael Jackson, por ser o músico a quem foi formulado o convite? Na

---

<sup>20</sup> Atos dos Apóstolos, capítulo 20, verso 35, parte b.

argumentação de Elisa Barreto, podemos concluir que já existia antecedente na vida relacional de Michael com o continente africano, que seria o pressuposto incentivo que o levou a não recusar o convite. Primeiro, por ter reconhecido que era descendente de escravos negros que vieram da África. Nesse aspecto, o artigo de Elisa Barreto afirma que Michael Jackson visitou, durante a turnê de seu álbum *Dangerous*, em 1992, a tribo Anyi, da Costa do Marfim, etnia da sua origem, onde foi coroado rei.



**Figura 28 - Michael Jackson sendo coroado rei**

Em 1992, quando chegou à África durante a turnê do álbum *Dangerous*, Michael foi recebido pelos seus fãs africanos no aeroporto com uma faixa que dizia: “*Welcome home*” (bem vindo ao lar). Mas ele também queria conhecer suas origens e visitou a tribo Anyi, na Costa do Marfim. Os chefes da tribo consultaram os astros e descobriram que Michael era descendente dos antigos líderes da tribo, seus reis. Ele então, resolveu consultar a “arquitetura de seu DNA” e teve a confirmação que buscava: ele realmente pertencia à dinastia daquela tribo. Michael foi coroado como um Rei daquela tribo, e ganhou um nome: Príncipe Michael Amalaman Anohin. (BARRETO, op. cit.)

Talvez, é por essa razão maior, que ele vai, apesar da delicadeza e dos cuidados da sua condição de saúde, visitar quatro vezes o continente africano. Outro elemento que justifica essa postura favorável de Michael, sendo descendente do continente africano, foi o fato de que ele ficou comovido pelo alto grau de sofrimento das crianças, também talvez pela dívida moral que tinha pela hospitalidade que recebeu na sua primeira viagem em 1974. A esse respeito, Elisa Barreto afirma que:

A história da ligação de Michael Jackson com o continente africano é maior e mais intensa do que muitas pessoas imaginam. Ela não se resume ao sangue africano que lhe corria nas veias desde que nasceu até o momento em que deixou este planeta. Essa ligação ia além do físico e atingia o lado emocional através do fator identificação. (IDEM)

Na mesma senda, ela cita o testemunho próprio do artista com relação ao que sentia sobre a África:

Quando descemos do avião na África, fomos cumprimentados por uma longa fila de bailarinos africanos. Os seus tambores e os sons encheram o ar do ritmo. Eu fiquei maluco, eu gritava: 'Muito bem! Eles têm ritmo... É isso! É de onde venho. A origem'. (...) No dia da gravação, no estúdio onde se reuniram os maiores e mais prestigiados artistas da música daquela época, Michael, timidamente se dirigiu a eles para falar sobre a música que juntos iam gravar: "É uma canção de amor para inspirar preocupação por um lugar distante, mas perto de casa". Essa frase mostra mais uma vez como Michael se sentia em relação à África. (ibid.)

Quanto à música de intervenção social, o rumo que a obra toma, em termos de troca de uso, é o mesmo com o que a música de caráter humanista toma. Somente, nesse caso, a funcionalidade da obra passa de uma música de reivindicação perante as injustiças sociais causadas pelo sistema de governo ou políticas indesejáveis. Nesse caso, podemos citar o exemplo do N'gola Ritmos, de Angola, que numa vertente ativista do nacionalismo musical usou as suas vozes e instrumentos para despertar a memória política do povo em prol da libertação nacional. Nessa ótica, podemos citar também para o Brasil o movimento tropicalista cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, os Mutantes e Tom Zé, que através das suas músicas criticavam o regime militar na década dos anos 1960. Por último, temos o exemplo do músico nigeriano Fela Kuti, que "foi um crítico destemido do governo militar da Nigéria nas décadas de 1970 e 1980. Muitas de suas músicas tinham um caráter político, o que incomodava as autoridades" (ANISTIA INTERNACIONAL BRASIL). Vale salientar, não se pode deixar de lado o caso da Mama África que, na sua vivência, era conhecida pelo nome de Zenzile Miriam Makeba (In memórias), primeira voz nacionalista feminina que durante os 31 anos do seu exílio colocou a fama da sua carreira musical cantando a favor do seu povo e contra os maltratos do *apartheid*: um regime racial único da era moderna africana que sufocou a liberdade de negros na África do Sul sustentando uma insegurança radical de vida em todos níveis. Esses são autênticos exemplos de músicos que lutaram por causas justas em prol dos seus respectivos povos, usando a música como metáfora e instrumento de defesa contra as injustiças sociais e políticas.

### 3.3.2 OBRAS MUSICAIS DE CARÁTER MULTICULTURAL

Sem sombra de dúvida, um dos aspectos que mais caracteriza essa época contemporânea é a alta tecnologia e a circulação da informação. De qualquer forma, para obras de caráter multicultural, entendemos aquelas que têm em comum no seu ser a mistura de elementos musicais interculturais. Aqui, evocamos o caso do artista músico Djavan, quando reapropria o Canto-fábula angolano *Humbi-humbi*, que ele canta em solo com um acompanhamento latino-americano. Essa música, de origem angolana, cantada pelo músico brasileiro num estilo negro-americano reflete o tipo de obra do nosso interesse nessa rubrica; obra musical que traz no seu ativo uma mistura de elementos de culturas diferentes. Portanto, qual é o pensamento que pode justificar a efetividade dessa criatividade musical? Em tudo isso, há sempre uma vontade meramente estética por parte do artista, que o motiva e que muitas vezes tem por suporte uma afinidade antecedente. No caso dessa interpretação do Djavan, além do gosto artístico, deve haver um suposto acréscimo de incentivo no sentido de laços culturais históricos que ligam os dois povos. De repente, quem sabe, pode haver laços de procedência ou simplesmente laço de amizade profundo com seu homólogo angolano, Filipe Mukenga: autor da versão musical em causa. No caso da Fernanda Abreu, que rapsodiou a música: angolano segue em frente, de Teta Landu, é bem patente que o elemento que mais sobressai nessa escolha é o tipo de mensagem, uma mensagem encorajadora que levanta a moral patriótica de um povo sofredor. Esse nos parece ser o fato marcante que justifica a curiosidade criativa da artista brasileira e supre a sua necessidade estética. Em suma, são músicas que retratam o gosto estético dos músicos numa visão impressionista, objetivando à originalidade e à vontade de surpreender. Portanto, a fusão de componentes multiculturais confere à essas apropriações e adaptações musicais um valor globalizante e intercultural.

### 3.3.3 OBRAS DE MÚSICA COM TEMAS DE RAIZ

Temos visto várias obras musicais contemporâneas reapropriando temas do passado ou adaptando-as. Qual é a leitura que podemos fazer acerca dessa maneira de fazer música? Como justificar a efetividade do pensamento criativo dessas obras musicais? Às vezes, o gênero musical do passado em causa não aparece na obra como tal, mas serve simplesmente como fonte de inspiração. Entretanto, o lema que realmente pode ser o *leitmotiv* nessa categorização de obras é o pensar nacionalista. O conceito de nacionalismo não se aplica somente no domínio político. De forma mais abrangente, ele pode ser aplicado a qualquer setor da vida social, por ser uma sensibilidade do ser humano devoto à defesa de uma justa causa em nome da nação. O nacionalismo musical mantém o

mesmo cariz, isto é, sensibilidade na preservação, salvaguarda e valorização do patrimônio cultural musical. Nessa nossa reflexão, ele pode ser expressado de duas formas, isto é, como movimento ativista musical que se serve da música como um meio social para reivindicar os direitos do povo contra as injustiças sociais e sendo um meio de preservação e valorização de identidade cultural.

### 3.3.3.1 *Como Ativismo Cultural*

De certa forma, como já foi referido nas linhas anteriores, o ativismo musical não visa a arrecadar fundos ou vangloriar o elenco artístico pela sua criação, mas objetiva alcançar resultados ligados a vivências sociais. Geralmente, quando ele enfrenta um sistema de liderança inadequada (opressão) ao povo. Desta feita, a música troca de rumo e a sua visibilidade aponta mais para a competência específica do que para a performance específica. A arte deixa de ser arte pela arte e passa ser uma arte virada para o social com abrangência ético-estética.

### 3.3.3.2 *Como Meio de Preservação e Valorização Cultural*

Como meio de preservação e valorização cultural a obra musical se enquadra no contexto de seu interstício sociohistórico. Ela faz questão de recorrer às tradições de raízes para a busca de temáticas que autenticam e identificam a obra culturalmente. Nesse sentido, há necessidade de pesquisa e tratamento musical adequado na altura da estilização contemporânea. Essa vertente do nacionalismo musical se coaduna com certos pensamentos artísticos que supostamente são tidos como incentivo inspirador. Nessa senda, consideramos o pensar nacionalista na imagem de músicos das escolas nacionalistas do ocidente que enalteceram a música folclórica e serviram-na como fonte de inspiração na criação de inúmeras óperas. Todavia, o movimento nacionalista se destacou nos países da Europa oriental, tais como a Checoslováquia, a Hungria, Polônia e a Rússia. O seu pensar representava de certa forma a extensão da visão irracional da alta idade romântica. Portanto, “os românticos rejeitavam os limites das convenções clássicas; para eles, a originalidade era de suprema importância. Celebravam a emoção e o instinto e tomava a natureza por inspiração” (BURROWS, 2010). O movimento nacionalista dominante da política europeia no século XIX e no princípio do século XX era dividido em dois grupos, a saber: o grupo de povo unido entorno da mesma língua que aspirava à formação de Estado-nação autônomo e o grupo do povo que estava sendo dominado pelos estrangeiros e aspirava à sua independência. Enquanto alguns países do leste se inspiravam nas suas independências, a Rússia era “um grande império, mas sentia-se historicamente inferior à Europa ocidental em matéria de cultura” (ibid.). No entanto, “a música ao lado da língua e da literatura, tornou-

se um veículo para suas aspirações” (ibid.). De qualquer forma, a música nacionalista foi considerada uma música de abandono ou irracional pelo fato dos compositores nacionalistas terem deixado os estilos e as formas musicais clássicos a favor da música folclórica que “transformou-se em um veículo de afirmação nacional para vários artistas” (ibid.) e refletia “o espírito de seus países ou regiões de origem” (ibid.).

Do ponto de vista de pesquisa musical nacionalista, convém referenciar o trabalho de coleta de música folclórica húngara, realizado por Belá Bartók e Zoltán Kodály em forma de resposta à má interpretação de sua música pelos compositores românticos. É provável que, por esse motivo, tomaram a iniciativa de realizar esse trabalho de inventário no princípio do século XX. A esse respeito, Burrows (op. cit.) afirma que “apenas no século XX Bartók e Kodály começaram a coletar música folclórica húngara mais sistematicamente e a fazer uso dela de forma mais autêntica”. O resultado desse trabalho serviu para a criação de obras eruditas nacionais, do cancionário nacional, e para a reforma do sistema de ensino musical húngaro. Nesse quadro, no campo da música nacional brasileira, podemos referenciar o valoroso trabalho de pesquisa de Heitor Villa-Lobos que “rodou o Brasil coletando música, e (...) era conhecido por seu caráter expansivo e pela apaixonada defesa da música brasileira, área em que teve grande impacto como educador” (ibid.).

No quadro da música popular urbana, a pesquisa não é de caráter sistemático como é o caso dos nacionalistas europeus, mas sim de caráter informal e liberal. Acontece que essa tendência de recorrer ao passado não é novidade porque ela sempre esteve presente no mundo da criação artística desde a idade medieval, o renascimento, o barroco, o romantismo, até hoje no contemporâneo. Na idade medieval, a obra do monge Guido d’Arezzo da Toscana foi tratada de reforma litúrgica efetivamente por ter o caráter unificador que selecionou alguns cânticos da liturgia tradicional, vindos do repertório cristão de origem celta, hebraica e judaica. A essa seleção incluí-se os cânticos ambrosianos cuja compilação resultará na elaboração de antifonário e na criação da Escola Cantorum. Sem dúvida ele recorreu aos cânticos da liturgia tradicional do seu tempo. Para os renascentistas e os barrocos, as suas obras eram mais concebidas no sentido de revalorizar o estilo musical da antiguidade grega, caso por exemplo do “grupo de músicos florentinos e poetas conhecidos como Camerata, entre eles os compositores Giulio Caccini e Jacopo Peri e o poeta Ottavio Rinuccini” (ibid.). Na sua tendência de recriar o estilo cantado do drama grego antigo surge os primeiros dramas musicais que darão origem à gigantesca forma musical de todos os tempos, a famosa ópera cuja forma será mais tarde aperfeiçoada por Cláudio Monteverdi. No contexto romântico, podemos citar o exemplo de Mendelsshon evocado pelo Burrows para afirmar o uso da dramaturgia do fim e do retorno pelos românticos:



A era romântica pode reivindicar a redescoberta da música do passado. Quando, em 1829, Medelsshon organizou uma apresentação da paixão segundo São Mateus de Bach, desenterrou um grande tesouro musical que foi revivido nas décadas seguintes. Não apenas ele alertou músicos e ouvintes para o significado da música de Bach, como estimulou músicos a tocar obras do passado e compositores como Brahms a usar seus materiais e formas. (ibid.)

Já na época moderna, temos o brilhante exemplo dos nacionalistas que vão se inspirar nos folclores de seus respectivos países. Esse mesmo espírito “de fim e de retorno” (RANCIÈRE, 2005) continua até nesse tempo contemporâneo. Embora seja rigidamente criticado pelo Rancière (2005), ao nosso ver isso comprova de certo modo a apreciação de alguns estudiosos da arte, tal como Bourriaud (2009), quando se refere à ideia segundo a qual “um certo aspecto do programa da modernidade já está totalmente encerrado (mas não o espírito que o animava...). (...) Não foi a modernidade que morreu, e sim a sua versão idealista e teleológica”. Portanto, a partir da era romântica já se verificava os limites do extremismo formal do clássico e, na busca de novas inspirações, os compositores românticos “voltaram o olhar para o passado e experimentaram linguagens e formas novas e ousadas” (BURROWS, 2010). Por outro lado, Agamben (2009) alerta que “somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta”. No entanto, isso retrata a problemática da historicidade. Nisso, os artistas dessa era contemporânea não têm escolha porque a própria arte contemporânea não apresenta nenhum solo teórico, nenhum projeto de arte específico, como refere Bourriaud (op. cit.). O que vamos esperar mais? A não ser uma produção artística espontânea que comprove a intempestividade da era. No que tange ao pertencer ao seu tempo, Agamben, fazendo referência às anotações de Roland Barthes, as quais se baseiam no pensar Nietzscheano, afirma que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009)

Então, ser contemporâneo é estar no seu tempo e em simultâneo viver fora do tempo próprio, percebendo a luz do seu tempo e o espaço escuro onde essa luz não ilumina. Ser contemporâneo é viver o seu tempo evitando se acomodar e sem criar conforto sob pena de não perceber a obscuridade do próprio tempo. Ser contemporâneo é estar no seu tempo com uma visão predadora que alcança alvos à distância e nos mantém na postura atenta de quem está numa eterna busca. Vale destacar, “o

contemporâneo não coincide com seu tempo, mas vive-o com diacronia. Isto não significa que ele não é nostálgico ou vive no outro tempo” (ibid.).

No entanto, numa visão filosófica do tempo, Merleau-Ponty se refere à passagem do tempo dizendo “o passado não é passado, nem o futuro é futuro. Eles só existem quando uma subjetividade vem romper a plenitude do ser em si” (PONTY, 1996). Considerando que o tempo está em nós, então psicologicamente o passado não é passado, ele está nas retenções da nossa inconsciência e pode a qualquer momento ser recordado. “Se o tempo é um ek-stase, se presente e passado são dois resultados desse êxtase, ‘não há como deixar’ de ver o tempo do ponto de vista do presente (...)” (ibid.). Entretanto, ele salienta dizendo:

É sempre no presente que estamos centrados, é dele que partem nossas decisões; portanto, elas sempre podem ser postas em relação com nosso passado, nunca são sem motivo e, se elas abrem em nossa vida um ciclo que pode ser inteiramente novo, devem ser retomadas na sequência, elas só nos salvam da dispersão por certo tempo. (ibid.)

Esse fato artístico de olhar o passado não descarta a possibilidade de ser visto como caráter de rebeldia da arte contemporânea que se evidencia na busca da originalidade e de vontade de surpreender. Da mesma forma, na década de 1870, os artistas e, mais específicos, os pintores impressionistas franceses, vão abandonar as referências diretas aos temas religiosos e históricos e vão romper:

com o padrão de arte francês e expuseram suas pinturas de forma independente, antecipando o desejo dos artistas modernos de tornarem-se independentes das instituições estabelecidas. Ao pintar cenas da vida quotidiana, especialmente a dos bares e teatros locais, os impressionistas anteciparam o interesse da arte contemporânea pela cultura popular. (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ARTE CONTEMPORÂNEA)

A liberalização da expressão artística que a arte pela arte enseja criar é uma aproximação a um campo de diálogo com a cultura popular e tornar-se “a motivação básica da arte contemporânea” (ibid.). Nesse caso, citamos o exemplo de Picasso que colou pedaços de jornal em suas pinturas e vários casos de óperas que foram criadas na base de poemas e contos de folclore nacional. Essa prática artística de aproximação à cultura popular enaltece o sentimento de reencontro na vida de quem é testemunho vivo da mesma. A criação artística hoje deve ensejar “o lugar de produção de uma

socialidade específica (...) no conjunto dos estados de encontro fortuito propostos pela cidade” (BOURRIAUD, 2009). Outro aspecto a ter em conta é que as obras de artes já foram liberadas da dependência institucional e religiosa, portanto, “já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista” (ibid.). “É chegada como disse Maurizio Cattelan<sup>21</sup> a era da *‘dolce utopia’*”. Em suma, numa relação entre a criação artística em geral e musical em particular, somos apologistas da tendência dos artistas alemães, conhecida como nova objetividade. Ela surge face à destruição sem precedente causada pela Primeira Guerra Mundial, na base da qual esses artistas perdem a fé na arte abstrata e passam a acreditar que “a arte não deveria se dissociar da experiência da vida quotidiana, perseguir ideias filosóficas abstratas ou investigar a psicologia individual de seu criador” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ARTE CONTEMPORÂNEA) e se colocam “a favor de um tipo de representação de compreensão mais imediata” (ibid.).

De fato, isso é para nós o ideal relacional da produção artística na sociedade com a qual os Cantos-fábula podem ser abordados como legado e potência para as múltiplas dimensões éticas, estéticas, sociais e pedagógicas. Sendo o homem o centro da gravidade de toda atividade sociocultural e membro dessa mesma sociedade; jamais se pode dissociar a arte das interações sociais e novas ressignificações do legado da cultura popular.

---

<sup>21</sup> CATTELAN, apud., BOURRIAUD, op. cit.

## CONCLUSÃO

Ao chegar ao fim do roteiro dessa redação, surgem ainda como relâmpagos uma percepção do existencialismo imanente do ser humano perante a matéria do mundo. Na mesma instância, abordamos a esfera da interação musical europeia durante a idade média, cujo conteúdo, gênero e personagem se assemelham de certo modo ao cenário cultural musical africano do século XVIII - XIX. Nisso, resultou a ideia segundo a qual o distanciamento dos povos, as identidades raciais e os seus modos de vida representam uma dimensão disciplinar e organizativa incapaz de dissociar a essência humana da criação que faz com que o ser e o estar do homem – qualquer que seja a sua localização geográfica, a sua raça e a sua cultura – esteja viável nas mesmas condições. Daí, se reconhece que os povos, suas tradições e manifestações culturais, estão no mesmo pé de igualdade perante a matéria do mundo. Os temperamentos dos povos, as suas reações e atitudes com relação às necessidades vitais são quase semelhantes, mas o que faz a diferença nos seus modos de agir é a substância psíquica que impulsiona o pensar filosófico de cada povo. Estamos falando desse jeito, porque ao longo desse estudo nos deparamos com alguns fatos<sup>22</sup> sociomusicais e culturais semelhantes entre as duas culturas, isto é, a do livro e a da oralidade, apesar de ter ocorrido num período de tempo diferente. Nesse caso, a substância do pensar filosófico que nutre a diferença entre essas duas culturas é o modo como se concebe o mundo baseado num pensar dualista cartesiano (modo particular de pensar o mundo) de um lado e de outro num pensar animista (modo particular de vivê-lo e experimentá-lo na totalidade do ser) (HAMPÂTÉ BÂ, 2010).

De fato, ao recordar a nossa experiência afetiva em termos de Cantos-fábula, nos parece que a nossa geração, que cresceu num ambiente citadino das democracias nascentes na década de 80, foi uma das últimas privilegiadas senão a última que teve a experiência maravilhosa de beber na fonte da sabedoria ancestral em pleno modernismo. Atualmente, sem saber em que pé se encontra o estado cultural dos que crescem nos espaços rurais, mesmo assim, uma coisa nos chama a atenção, isto é, o vazio e o empobrecimento que o novo paradigma cultural modernista originou no seio da família, sendo ela o espaço de produção criativa restrita. É óbvio que o contexto social modernista restringiu com seu paradigma de competição, individualismo e consumismo as possibilidades das relações humanas que envolviam numa esfera restrita de produção privada e autônoma a arte, a tradição e a cultura. Ao

---

<sup>22</sup> Música trovadoresca com os jograis no lado do ocidente e de outro lado as baladas africanas com gritos.

mesmo tempo, restringiu as possibilidades de aproximação e convívio familiar, atrofiando o paradigma pré-moderno de criação coletiva, de cooperação e solidariedade em favor da produção cultural globalizada de massa, submetida ao capitalismo tardio.

Desta feita, o entretenimento criativo de aproximação poética onde se nutre a cultura de Canto-fábula, numa escala microgeográfica, foi banido e substituído pelo novo paradigma modernista de espetáculos, dos figurantes e de consumismo. As relações habituais em família foram forçadas a abraçar o estar-junto já no modelo de convívio e entretenimento da modernidade (beber uma cerveja, tomar um café etc.). Como se vê, “esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando” (BOURRIAUD, 2009) um campo de relação humana diferente ao do contexto social anterior. No entanto, perante esse contexto modernista “as relações humanas anteriores não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis (modernista)” (ibid.) e desse novo tipo de convívio. É o espaço das relações de aproximação familiar e o interstício social do Canto-fábula que se encontram duramente atingidos pelo paradigma capitalista da modernidade. Esse quadro retrata o dilema a que se refere essa temática, apontando para o contexto dessa cultura de crise da arte contemporânea. Nós acreditamos que não se pode esperar - porque como dizia Althusser “sempre se toma o trem do mundo em andamento” (apud BOURRIAUD, 2009) - algo deve ser feito, não sabemos lá como, mas pelo menos no nível das entidades estaduais de cultura, educação e família ou em termos de rede de arte - comunitária, ou rede de arte -, educação nos níveis dos municípios para reverter essa situação. Estamos dizendo que não se pode esperar, porque com o surgimento de novas tecnologias, da internet e da multimídia, o abismo se alastra mais, tendo em conta a proposta de um outro tipo de convívio coletivo que a cultura do pós-modernismo acarreta. Nisso reconhecemos a necessidade de resgatar a cultura de Canto-fábula no nível de escala familiar, voltando a criar o conceito de estar-junto de forma criativa e poética, ou seja, o resgate de microgeografia do lugar de criação familiar. Nessa senda, o Canto-fábula sendo arte narrativa / poética apresenta no nível de família “o lugar de produção de uma socialidade específica” (BOURRIAUD, 2009). Uma das contribuições dessa temática é a de constatar o estatuto atual que essa microprodução criativa e poética ocupa no contexto de um “conjunto dos estados de encontro fortuito propostos pela cidade” (ibid.). Nessa ótica, a prática de Canto-fábula está num estado alarmante. Embora a proximidade da cidade, junto com a urbanização de autoestradas, ensejou o estado de encontro fortuito, do estar-junto nos moldes da cultura de massas e da sociedade dos figurantes, por outro lado, desestruturou as comunidades, desmembrou e criou distanciamento entre famílias a favor de uma nova esfera das interações humanas de consumismo.

Apesar de nos terem sido contados os Cantos-fábula sem explicitar o senso hermenêutico do seu teor em relação, por exemplo, ao paradoxo da vida no contexto da obra, da inveja ou do destino de ser herói etc.; o saber do Canto-fábula nos proporcionou uma bagagem cultural própria que nos singulariza perante as interferências de culturas externas. Isso não é o caso das gerações posteriores que cresceram simplesmente na base de fontes culturais emprestadas sem ter uma base da sua cultura genuína. Numa ideia análoga à indagação de Subirats sobre a crise das formas e normas da cultura moderna, ele afirma que a cultura dessa crise não “encara tanto o passado, como o futuro; afeta, em última instância, impulsos sociais capazes de superar os termos desta crise” (SUBIRATS, 1991). Entretanto, nessa linha de pensamento, o quadro do homem moderno se identifica como o do homem que:

vive perdido num mundo de símbolos e normas que embora mostrem inequívoca funcionalidade objetiva, estão tão privados da dimensão interior que não lhe deixam espaço para reconhecer-se. E assim se sente como náufrago extraviado num mar de signos que compreende e manipula, mas que de maneira alguma pode sentir como parte sua. As formas e normas da cultura revelam-se como um universo frio de substância morta, e nessa nulidade ele se experimenta a si mesmo como uma identidade subjetiva carente de valor próprio. (ibid.)

Para salientar, acrescenta-se que “o homem moderno converteu-se no náufrago de um mundo civilizador repleto de objetos esvaídos, carentes de um sentido humano” (ibid.). Portanto, é de se lamentar que “a cultura modernista e Pós-modernista deixa hoje o indivíduo desamparado, porque não é capaz de oferecer símbolos que o formem, quer dizer, que permitam sua realização como indivíduo” (ibid.).

No meio dessa cultura de crise, perante a multiplicidade de teorias contemporâneas e a desvalorização das formas da cultura modernista que nos providencia somente a retenção do lado confuso, privado de sentido, e a nós mesmos só nos experimentamos sob o signo do vazio interior (SUBIRATS, op. cit.), qual é o legado que a cultura de Canto-fábula deixa para o século XXI? Essa pergunta explicita o desafio dessa temática nos termos do debate da arte contemporânea. Ao responder esse desafio, partimos na base de uma rápida reflexão que nos ajuda a distinguir o valor intrínseco dos Cantos-fábula na qualidade de baladas africanas com relação às da Europa medieval. O teor das baladas europeias foi construído na base de um suporte substancial do comportamento sociohistórico que se rebelava com o regime social imposto pelas regras das instituições religiosas e pela lei da sociedade feudal. Ele apontava para a liberdade de vida, tendo o prazer como finalidade da felicidade vital (canções de amor-cortes e de proezas épicas). Mas acontece que no caso das baladas

da tradição ativa africana, elas apresentam um teor rico em valor ético e estético que foi substanciado não sobre uma percepção reflexiva dos antepassados, mas sobre uma experiência fenomenológica de um mundo vivido ou sobre uma expressão encarnada e simbólica de uma consciência resultante da relação sujeito-natureza em prol da sobrevivência. Ele está repleto de sentido simbólico que aborda uma amálgama de conceitos, partindo do entretenimento lúdico, das normas éticas e moralistas e outros elementos funcionais diversos, tais como o mítico, o terapêutico, o ritual e a magia da fala que apontam para uma vida de paz, tranquilidade, felicidade e harmonia no seio da comunidade. Imaginam qual foi a nossa admiração ao constatar que a concepção educativa da sabedoria tradicional em termos de formação e realização do homem transmitida através das comunicações de temporalidade da voz partilhava de certo modo o mesmo senso moralista defendido por Sócrates, para que “a virtude surja do conhecimento e a educação possa conseguir que as pessoas sejam e ajam de acordo com a moral” (MICROSOFT ENCARTA. VERBETE: ÉTICA). Aliás, ela apresenta também dados de percepção cognitiva correspondente a algumas primeiras reflexões morais desenvolvidas por Pitágoras “a partir do orfismo, afirmando que a natureza intelectual é superior à natureza sensual e que a melhor vida é aquela dedicada à disciplina mental” (ibid.). Resumidamente, essa explanação ilustra algumas das linhas poéticas que sustentava a jurisprudência da sabedoria ancestral (justiça, honestidade, temperança e prudência) contida no teor do Canto-fábula. Acreditamos que os nossos ancestrais não sabiam nem conheciam o Sócrates, nem ouviram falar desse grande filósofo grego, mas de onde parte essa coincidência agradável de conhecimento poético?

De outro lado, convém assinalar, numa perspectiva de estudo aprofundado sobre a música das etnias, na base de “desafios lançados pela música amazônica ao próprio conceito da música enriquecendo portanto todo campo da musicologia, teoria musical e filosofia da música” (PIEIDADE, 1999), alguns estudiosos vislumbram a sustentabilidade de criar novos conceitos de saber artístico musical (tal como arte verbal). A arte verbal, como explana o autor, “dá conta das transformações que ocorrem no domínio da fala e que fazem com que esta seja considerada um fenômeno musical, os limites entre música e fala sendo portanto aqui considerados” (SEEGER, 1987; HILL, 1983 apud PIEIDADE, 1999). Em suma, esse quadro de cognição de Canto-fábula, das músicas étnicas junto com a filosofia mítica dos indígenas nos leva a crer num eventual proveito normativo e formal que se pode tirar no sentido de enriquecer os termos desse debate da arte contemporânea em plena cultura de crise.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o Contemporâneo? In: *O Contemporâneo e Outros Ensaio*. Chapecó: Editora Argos, 2009. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko.
- ALMEIDA, João Ferreira de. Bíblia de Estudo Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999
- ANFRAY, F. A Civilização de Axum do século I ao século VII. In: *História Geral da África*. Volume 2: África Antiga. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.
- ANISTIA INTERNACIONAL BRASIL. *Fela Kuti, Nigéria*. Seção de Artigos de Direitos Humanos: Histórias que Inspiram. Disponível em: <<http://www.anistia.org.br/o-que-fazemos/histórias-que-inspiram/fela-kuti-nig%C3%A9ria>> Acesso em 28 de dezembro de 2012.
- ARGULLOL, Rafael. El arte Después de la Muerte del Arte. In: GADAMER, Hans-Georg. *La Actualidade de lo Bello*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1977.
- ARNAUD, Gérald. Le Pays qui chante ses Fables. Seção Les articles, 2004. Disponível em: <<http://www.africultures.com>>. Acessado em 11 de julho de 2011.
- BARRETO, Elisa. Michael e a África. In: Michael Jackson - Um Negro Consciente. Seção Documentos Fundamentais, 22 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://michaeljacksonsemprevivo.blogspot.com>> Acessado em 27 de agosto de 2012.
- BLACKING, John. Quão Musical é o Homem?. Londres: Faber & Faber, 1976. Tradução de Guilherme Werlang.
- BLOCH, Ernst. Parte I - (Relato) - Pequenos Sonhos Diurnos. In: *O Princípio Esperança*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2005.
- \_\_\_\_\_ Sonho Como Realização de Desejos. In: *O Princípio Esperança*, volume 1. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Editor Martins, 2009. Tradução Denise Bottmann.



BURROWS, JOHN (Ed.). Guia de Música Clássica. Editor-geral John Burrows com Charles Wiffen, colaboração de Robert Ainsley *et al.* 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. Tradução de André Telles.

CISSOKO, Mody Sékéné. Os Songhai do Século XII ao XVI. In: *História Geral da África*. Volume 4: África do Século XII ao XVI. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia. Minneapolis: The University of Minnesota, 1987

DEVISSE, Jean; VANSINA, Jan. África do Século VII ao XI: Cinco Séculos Formadores. In: *História Geral da África*. Volume 3. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

DJAÏT, H. As Fontes Escritas Anteriores ao Século XV. In: *História Geral da África*. Volume I: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

DIOP, Birago. Ancestralidade. In: *Resgate Literário*. Publicado na página eletrônica TUIST – Trocando uma Idéia Sobre tudo, 10 de março de 2008. Disponível em: <<http://alex-Amaral.blogspot.com/2008/03/resgate-literario-o-instituto-nacional.html>> Acessado em 16 de julho de 2011.

FERREIRA, Aurélio Buraque de Holanda. Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa. Coordenação de edição Marina Baird Ferreira. 8 ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, João J.. Ondjira Sul: Poesia de Namibiano Ferreira e Cultura de Angola. Primeira seção da página eletrônica. Disponível em: <<http://poesiangolana.blogspot.com.br/>> Acessado em 26 de setembro de 2011.

FONTELA, Orides. Sobre Poesia e Filosofia – Um depoimento. In: *Poesia (e) Filosofia*. Rio de Janeiro: Setteletras, 1998. Alberto Pucheu (Org).

GADAMER, Hans-Georg. La Actualidade de lo Bello. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

GUERRA, Sérgio. Exposição sobre Hereros Angola. 1ª Parte do Filme documentário exibido em Lisboa, na Perve Galeria/Alfama, de 19 de Agosto a 18 de Setembro de 2010. Apoio RTP-África. Disponível em: <[www.pervegaleria.eu](http://www.pervegaleria.eu)> Acessado em 28 de outubro de 2011.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição Viva. In: *História Geral da África*. Volume 1: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_ Parole africaine. *Le Courier de l'Unesco*, Paris: Unesco, Volume XLVI, 1993. Disponível em <http://www.unesco.org/new/fr/unesco-courier/>. Acessado em 7 de dezembro de 2012.

JOUSSE MARCEL. L'homme – geste. *Le Courier de l'Unesco*, Paris: Unesco, Volume XLVI, 1993. Disponível em <http://www.unesco.org/new/fr/unesco-courier/>. Acessado em 7 de dezembro de 2012.

KAM, Sie Alain. Une Nouvelle Approche Classificatoire des Textes Oraux Africains. Seção de *Periodicals*. 1 de abril de 2007. Disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Une+nouvelle+approche+classificatoire+des+textes+oroux+africains.-a0180555967>> Acessado em 11 de julho de 2011.

LANGE, Dierk. Reinos e Povos do Chade. In: *História Geral da África*. Volume 4: África do Século XII ao XVI. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

LECLANT, J. Império de Kush: Napata e Méroe. In: *História Geral da África*. Volume 2: África Antiga. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

CHIAPPIMI, Ligia Leite Moraes. O Fogo Narrativa ou A Polêmica em termo da Ilusão. 9ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

MBUYAMBA, Lupuchi; NGOMA, Niolo. Les Berceuses du Zaire. Volume I. Kinshasa: Ed. Presse Universitaire du Zaire, 1983.

MICROSOFT ENCARTA (Enciclopédia), 1993-2001. Microsoft Corporation. Versão 11.0.0.0816

MITOLOGIA GREGA. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mitologia\\_grega&oldid=33420992](http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Mitologia_grega&oldid=33420992)>. Acesso em: 23 de julho de 2011.

MOTA, Carlos Guilherme. O Renascimento. In: *História Moderna e Contemporânea*. São Paulo: Editora Moderna, 1986.

NEWMAN, Ernest. História das Grandes Óperas e de Seus Compositores. Volume I. 5ª Edição. Porto Alegre: Editora Globo, 1954. Tradução de António Ruas.

NZONKANU, Sisuama. Les Chantefables Mbata. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arte) - Curso de Música - Institut National des Arts. Kinshasa, R.D.C, 1989, 157 p.

OBENGA, Théophile. Fontes e Técnicas Específicas da História da África – Panorama Geral. In: *História Geral da África*. Volume 1: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

OLDEROGGE. Migrações e Diferenciações Étnicas e Linguísticas. In: *História Geral da África*. Volume 1: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

OLIVEIRA, Luiz Gonçalves de.; OLIVEIRA, André Felipe de.; TOFFOLO, Rael. B. Gimenes. Crítica da Musicologia e Apontamentos de Fenomenologia. In: Simpósio de Cognição e Artes Musicais, 4, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: São Paulo: USP/FFLCH – Departamento de Lingüística, 2008. Disponível em: <<http://www.abccogmus.org/abcm/index.php/anais-do-simcam>> Acessado em 22 de agosto de 2012.

PIEIDADE, Acácio Camargo Tadeu de. Etnomusicologia e Estudos Musicais: Uma contribuição ao Estudos Acadêmicos do Jazz. Periódico online de Artes: Arte online, julho 1999. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/Revista\\_artes\\_online/volumes/etnomusicologia.html](http://www.ceart.udesc.br/Revista_artes_online/volumes/etnomusicologia.html)> Acessado em 23 de agosto de 2012.

PONTY, Maurice Merleau. A Temporalidade. In: *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

QUARESMA, Silvia Jurema. Durkheim e Weber: Inspiração para uma nova sociabilidade, o neotribalismo. In: *Revista eletrônica dos Pós-graduandos em Sociologia Política da UFSC*. Volume 2, número 1, 2005. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18028>> Acessado em 10 de dezembro de 2012.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: estética e política. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2005. Tradução de Mônica Costa Neto.

\_\_\_\_\_. Le spectateur émancipé. Paris, La Fabrique: 2008

RIBAS, Óscar Bento. *Sunguilando*. 2 ed. Luanda: Ministério da Cultura/Comissão Organizadora da Conferência Internacional Sobre a Vida e a Obra de Óscar Ribas, 2009.

SILVA, Padre António Maia da. Dicionário Complementar Português-Kimbundu-Kikongo (Línguas nativas do centro e Norte de Angola). 3ª Ed. Luanda: Editorial Nzila, 2010.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-moderno*. 4 Ed. São Paulo: Nobel, 1991. Tradução de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Menezes e Beatriz A. Cannabrava.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1994. Tradução Elia Ferreira Edel.

VANSINA JAN. *Tradição Oral e Sua Metodologia*. In: *História Geral da África*. Volume 1: Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Unesco Brasil, 2010.

VERGARA, Luiz Guilherme. *Espaços de mediações entre utopias – escrita e inscrição labiríntica de temporalidades: jogos + rituais = simbólicos*. In: ARANHA, Carmen; CANTON, Katia. *Espaço da Mediação*. I Simpósio Internacional Estratégias do Ensino da Arte Contemporânea em Museus e Instituições Culturais. São Paulo: EDUSP, 2011.