

Setembro/Octubre 1963

Música tradicional africana

J. BAPTISTE OBAMA

«FOLCLORE» MUSICAL UNIVERSAL

Três paradoxos pesam sobre o moderno destino da *música tradicional africana* e em geral sobre todas as «artes negras» de que esta música funcional é a matriz «folclórica» e popular, no mundo negro.

Em primeiro lugar, toda a gente, no Ocidente fala de *arte negra*, musical e plástica e mesmo litúrgica, e inúmeros africanistas, não africanos, escreveram volumosos estudos sobre estas artes, ou esta arte mágica dos negros — excepto os próprios negros... Viso aqui, as tentativas de síntese que emanam de autênticos negros da África continental do tipo de «*Ainsi parla l'Onde*» do Dr. Jean Price Mars de Haiti (1929). Conhecem-se os raros artigos de conjunto, sobre cada um destes temas, feitos por Seughon, a bela introdução de Keita Fodeba as faustosas fotografias dos «*Ilomens de la danse*» de Michel Heret (1954). A bibliografia sumária desta soberba edição suíça é a rude eloquência: entre 1906 e 1953, quer dizer dos «*Dix ans à la côte d'Ivoire*» de F. J. Clozel, aos estudos etnomusicológicos de André Schaeffner sobre «*Les Kissis*», os seus instrumentos musicais (1951) e Ritos de circuncisão (1953), contam-se à volta de 30 autores ocidentais da escola alemã de Froebenius, da escola francesa de Delafosse e depois, os de Griualde, de inspiração suca de Carl Kjersmeier, ou inglesa de R. S. Rattray e de Underwood — e nem uma só tentativa africana!

Segundo paradoxo, que vem do primeiro: a orientação ou a interpretação mais ou menos colonial, é preciso dizê-lo, de todas estas produções sobre a música, a dança, com as máscaras e os ritos «mágicos» dos africanos, que são inexoravelmente tidos por «*primitivos*», atrasados...

Terceiro paradoxo, consequência lógica dos dois primeiros: a boa vontade de alguns administradores, missionários ou investigadores colo-

niais, que recopiam a «*Philosophie Bantone*» do R. P. Tempels (1949). Continuando prisioneiro deste clássico preconceito de «primitivismo» negro-africano, a «arte negra» é finalmente mais ou menos banida das tradições humanas ocidentais. Precisamente no momento em que se tenta a sua «ocidentalização»! Daí a tantas vezes se reclamam, implicitamente, a aurora de autores negros.

Mas tenhamos a coragem de reconhecer que este triplo paradoxo criou, e cria ainda, uma desconfortável atitude científica, para os ocidentais africanistas e para os africanistas ocidentalizados.

Os primeiros teriam podido evitar incríveis hesitações numa procura literalmente titânica, através do labirinto de uma cultura «exótica» — que ainda por cima é querida como tal! E no entanto, guias como o Governador Geral Félix Ebové o foi para o bretão H. Pepper (infra), podiam já «africanizar» o ocidental de boa vontade, melhor do que o fez o sábio Ogotemmêli, esse «Sócrates sudanês» de Griaule, que em França se tornou o «Platão dos Dongon»! De qualquer maneira, os indispensáveis autores africanos de pele e espírito, que tentassem a moderna re-interpretação africana das «artes negras», têm feito, até ao presente, demasiada falta aos nossos amigos africanistas do ocidente. Se não fosse isso, os africanólogos ou africanistas que editaram a «*Art nègre*» na «*Présence Africaine*» — sem os africanos, como sempre — não teriam ausado tratar a escultura africana ou as máscaras rituais africanas, fora da sua inalienável matriz funcional: a música da dança comunitária! Se não fosse isso, não se teria ficado, com um Peppen, na pura materialidade enigmática da sua tão profunda «*Anthologie de la Vie Africaine*». Porque, se ela fosse interpretada por um africano que conhecesse a fundo a dupla técnica musical e linguística, que se impõe em África — que é essencialmente de tradições orais — ter-se-ia, enfim, dado um sentido à clássica «*Organologie primitive*» dos Von Hornbostel, dos Curt Sachs, dos Schaeffner, etc... Não há corpo «primitivo» sem alma musical.

Quanto aos africanos mais ou menos ocidentalizados, a sua intuição natural desta «alma musical» que os africanistas ocidentais — como Chauvet, o R. P. Luykx, o casal Peppe, para me limitar aos três trabalhos tomados neste capítulo, que resumem, na hora actual, todos os outros — procuram ainda às apalpadelas, choca, infelizmente, com as dificuldades de exposição objectiva das coisas africanas «segundo o mundo ocidental» (P. Tempels). É assim que o mencionado prefácio de Keita Fodeba, muito africanamente deplora a aplicação da estética ocidental à mística simbólica das Artes Negras: «que bela máscara de dança!» — para em seguida afirmar que (só!) «o pensamento africano é essencialmente *animista*» (p. 14). Como se máscaras, estatuetas, marionettes e outras figurações rituais não simbolizassem o simbólico enlace do Universo e do Homem senão em África.

Na realidade, «*le sacré et la musique nègre africaine*», no sentido geral desta contribuição do Abbé Sastra do Daomé, para o III Congresso Internacional de Música Sacra de Paris (1958), não insere *sòmente* o homem negro «no ritmo universal... no diálogo religioso com a divindade!» A «força vital» do R. P. Tempels já não pode só *unicamente* para os africanos visados pela Philosophie Bautone». E aqui mesmo, teremos ocasião de demonstrar, desta vez na linha do *folclore musical universal*, o que já muitas vezes constatámos no domínio da história, da Filosofia, da Religião bíblica e da Arte funcional medieval: para os gregos (concepção pitagórica de Platão), para os judeus (dança profética de David diante da Arca), em todos os países do Extremo-Oriente, China, Japão, Índia, Turquia, ou da América «vermelha» e que habitualmente se arruma com a África negra musical, no «mundo extra-europeu» (livro IV de «*La musique, des origines à nos jours*» 1946) — se encontram as mesmas constantes folclóricas e populares de que se irão alimentar as composições *eruditas* das escolas nacionalistas europeias do séc. XIX e dos princípios do XX. Não rompeu, o russo Stravinsky, no Pássaro de Fogo, Petrouschka, e sobretudo na Sagração da Primavera (1913) e depois na História do Soldado (1918), com o romantismo wagneriano e mesmo com o classicismo ocidental, (antes do seu ulterior «retorno» a Bach), quando foi buscar os seus temas rítmicos à *liturgia cósmica do «folclore»* branco e do Jazz negro americano? Ao mesmo tempo que o alemão Schoenberg tentava o seu impossível compromisso «atonal» entre o novo sistema do decafónico e os velhos «*modos gregorianos*, louvados pelos franceses Darius Mithaud ou Charles Kœdelin à imitação dos «*modos exóticos*»? As escolas nacionalistas dos checos Smetana e Duorak, dos húngaros Bela Bostók e Zoltav Kodaly, dos espanhóis Manuel de Falla e Felips Pedrel, do brasileiro H. Villa-Lobos ou do mexicano Carlos Chavez, não serão todas elas, como mostrou Paul Collaer, um idêntico e sintomático «movimento de libertação (nacionalista), baseado no estudo e no emprego do folclore, e na observação das músicas indígenas?» (La Musique Moderne 1905-1955, cap. X p. 247) ora, nenhum destes *Folclores* — no sentido etimológico nobre de «tradição cultural popular» — é separável desta religião primitiva (que não é tanto uma coisa que se pensa como uma coisa que se dança», para retomar a bela fórmula do «*The Treshold of Religion*» de R. Manet (Londres, 0914), que é por demais exclusivamente aplicada só aos «primitivos» da África Negra. Resumindo, portanto, como direi ao concluir pela voz da «velha máscara de madeira» que fez falar Keita Fodeba, «só o *tam-tam* possui a força bastante e a magia necessária para falar aos africanos a sua língua original» e para fazer participar no *espírito* popular de um mesmo dinamismo de dança folclórica, de Dakar a Tananavive e mesmo de Joanesburgo a Harlem!

Mas, note-se, que só iremos tratar aqui da *música tradicional africana*, infinitamente menos conhecida na sua essência e na sua história que a dos negros espirituais e do Jazz americano, que reservaremos para estudo ulterior, intitulado: *Musique nègre-africaine moderne* (em preparação). A nossa principal intenção, no presente estudo, é de exorcisar o «primitivismo» pejorativo, de origem alemã, que invadiu investigações tão leais como as da «*Musique Nègre*» do médico colonial Stephen Chauvet (1929), sobre a qual se apoia a «*Musique Culturelle Africaine*» do R. P. belga Boniface Luykx O. Praemet até à científica «*Anthologie de la vie africaine*» do investigador bretão, Herbert Pepper (1953) e de sua esposa. Desde os primeiros passos na iniciação quase bretã à «*Musique et Pensée Africaine*» do saudoso governador geral Félix Ebové em 1941 — e enquanto se esperava que a «*Anthologie*» fosse mais valorizada ainda com o poético Prefácio de L. S. Senghor sobre «*a língua integral dos negro-africanos*» — este feliz casal celta, teve ainda a sorte histórica de registar o seu primeiro relatório sobre os meios musicais de comunicação do Congo. Gabão, no primeiro número da revista «*Présence Africaine*!» (oct. 1947). Tais são, na nossa opinião, os principais estudos particularmente significativos, do caminho histórico percorrido pela *música tradicional africana* até à revolucionária encíclica «*Musique Sacrae Disciplina*» preocupada com o canto popular gregoriano e africano.

MÚSICA FOLCLÓRICA AFRICANA

A precedente escolha de autores, foi ditada pela extensão geográfica africana das suas zonas de investigação, que são quase complementares, com efeito, a primeira tentativa de síntese sobre a «*Música Negra*» começou em 1929 na África Ocidental — dita «*sudanesa*» por oposição linguística à África Central e congoleza, dita «*banto*» — sobretudo depois do trabalho parcial — e mesmo partidário — Os R. P. Tempels. Outros dos nossos trabalhos sobre a Sabedoria ou sobre as artes africanas do «*Sahara*», obrigam-nos a ultrapassar as últimas descobertas dos linguistas ou dos historiadores, mais avançados na sua «*classificação unitária*», do que o P. Tempels: um melhor conhecimento da África histórica e etnográfica ter-lhe-ia evitado a lamentável aventura do linguista que nunca soube onde pára a África Negra Cultural! Se Homberger e Cheikh Anta Diop pregam um pouco abusivamente a *profunda identidade* da África Negra e do Egipto faraónico — cuja família linguística encontra até à Índia do Sanscrito — não é menos certo que a África «*hamita*» (chamita) dos linguistas, já desapareceu, em proveito da única grande família «*Nigero-banto*!» Ora, do Nilo ao Niger e do Congo ao Zambeze, com o Tchod — Camarões, como último centro de ligação migratória, encontram-se as mesmas constantes folclóricas, no domínio

dos costumes, artes plásticas e sobretudo coreográficas: por toda a parte *o mesmo tam-tam da dança africana*, cujo ritmo de base, a partir do tratado do séc. XVI, alimenta os movimentos comunitários da *Alma negra da América e das Antilhas*. Compreende-se que demos inteira razão aos três autores, que vamos agora criticar pela sua concepção «primitivista» da *Música Negro-Africana* e do *conjunto do Mundo Negro*, cujo «facto da generalidade», por outro lado, está supostamente provado de maneira muito vaga! Para nós a *Hipótese Tam-Tam* atinge, enfim, o nó do problema — abrangendo também o que diz respeito à música indo-árabe da África.

A partir deste facto musicológico africano de base, sustentaremos como dispensáveis os «quatro tipos diferentes de música africana que o R. L. Luykx julgou ter observado na África central e oriental — onde nota, de resto, devidamente «que um tipo não exclui o outro; pelo contrário, os diferentes tipos se misturam»!... Simples predominância de um tipo particular, portanto:

1.º — O tipo melódico e «europeu» das margens do Congo (onde o lingola é mais falado): os verdadeiros «italianos» da África.

2.º — O tipo «objectivo» e épico dos ritmos do Kasai-Katanga, com predominância do lirismo didáctico dos recitativos.

3.º — O tipo mais «primitivo» (!) das tribos de Angola e do Congo ocidental (Bácongô, Baluba, Babembe, Bapende, etc), aos quais um grupo de etnomusicólogos consagrou o n.º IV, 1954 de «Problèmes d'Afrique centrale: *Musique nègre*». O R. P. Luykx caracteriza-os como «sistema pentatónico...» e tipos musicais muito primitivos(?) e impressionantes, que fazem parte de tradições muito antigas...

4.º — O tipo «oriental», de influência árabe (grupo Riswahili) que seria «um casamento feliz das figuras árabes (melismos, recitativos) com os temas e processos negros» (ob. cit. p. 9).

A fraqueza desta tentativa de classificação dos tipos de música negra, só tem equivalente no domínio análogo de uma impossível classificação ocidental dos «estilos» da arte negra, tão multiforme como a das máscaras africanas! Diremos a seguir que esta classificação das «artes negras» — plásticas ou musicais — se fundamenta na sua liberdade de modo de ser, essencialmente *funcional*: a arte, já não é neste caso, uma estética, mas uma mística e uma função vital, cujo ritmo sonoro ou plástico se adapta à vida concreta do povo da floresta, da savana, no seu trabalho, nas suas festas etc. Totalizando, o erro de base, aqui, é de querer tratar a música popular africana em função, não da música *folclórica* europeia, mas das suas formas *eruditas*... Disto ficará convencido daqui a pouco, quando se tratar de comparar a música negra com o «gregoriano erudito» de Solesmes: esse faz muitas vezes esquecer a origem folclórica judia, grega e medieval do «Cantochão» com temas de um «primitivismo» e de um «pentatonismo» que, no

entanto, são reconhecidos! Nenhuma classificação melódica da música negro-africana é, pois, cientificamente sustentável, enquanto o problema dos «modos» ou dos «tons» das melodias gregorianas do ocidente, continuar sem solução.

Precisemos, além disso, com Stephen Chauvet, (op. ct. 1455.) que se um congolês ou um Anamita, tem necessidade de uma iniciação especial, para saborear Wagner à primeira audição, um ocidental esquecido ou ignorante do seu folclore europeu, ou do gregoriano clássico, não saberá compreender melhor, ao ouvir pela primeira vez, a música negra (e a arte negra em geral), que obedeceu às mesmas leis funcionais de toda a verdadeira criação folclórica e popular: ambiente socio-religioso, «primitivismo» pensatônico, estilo oral-comunitário, ausência de notação». «É preciso concordar, notar justamente Stephen Chauvet, em relação aos ocidentais só alimentados de música erudita dos séc. XVI, XIX, que, congenitalmente, nós não estamos mais bem preparados para apreciar, à primeira vez, a música grega arcaica, ou a música das Ilhas Nias, e ainda menos a do Japão. Poderemos mesmo saborear melhor, à primeira audição, a música medieval do nosso próprio país?» (p. 14-15).

Voltaremos a esta capital constatação, feita também pelo R. P. Luykx, opondo o «prazer estético» do Ocidente não funcional, à «música religiosa» dos «músicos» da antiguidade grega de Platão, dos países não europeus «do Extremo-Oriente, China, Japão, Índia, como também dos países de cultura dita «primitiva» (p. 2)! Trata-se aqui exclusivamente, da África — e não do ocidente medieval. Mais uma vez, este problema do «primitivismo» africano, antigo ou medieval — e mesmo moderno, depois da «sagração» de Strawinsky, aparentemente colocado sobre esta via folclórica, com a recordação das haterias, maravilhosamente estilizadas, da África negra de 1900-1913 — deve ser posta de uma maneira nova e comparativa, como a etnomusicologia exige. O estudo terminará precisamente por esta demonstração euro-africana, ia dizer «humanista» do *folclore musical universal*...

Por agora, que classificação adoptada ou a adoptar, nos será imposta, para que sejam mantidas as características da música africana tradicional? A classificação «melódica» é, segundo nos parece, ainda prematura, pelo menos da maneira como foi tentada pelo R. P. Luykx. Resta-nos apenas, o facto dele próprio deixar a questão em aberto, remetendo os seus «quatro tipos» de música congoleza de 1961, aos muitos mais ainda, descritos por Stephen Chauvet desde 1929 (noutras regiões deste imenso continente, que um dia constituirá um enriquecimento para toda a humanidade» (op. ct. 9).

Infelizmente, esta delicada maneira de prever o futuro papel catalizador da África cultural, arrisca-se a fazer esquecer a sua imensa faculdade de assimilação e de absorção, das culturas e das raças, na sua secular história. Sabe-se que esta história africana parte dos grandes

Lagos e parece que se desenrola em direcção ao Norte e ao delta egípcio, seguindo o curso infatigável do Nilo, e que, por outro lado, o conjunto das migrações africanas para oeste, centro e sul, se vão ligar aos mesmos grandes lagos do Este, antes de, por sua vez, desposar as sinuosidades fluviais do Níger, do Congo e do Zambeze. Toda a história africana voga nestes quatro rios.

A partir de então, compreende-se a imensa tentação etnográfica de autores como Sachs (*Geist und Werdendes Musikinstrumente*, 1929), von Hornbostel, (*Ethnology of African sound-instruments, Africa 1933 VI*), retomada por A. Schaeffner (na «*Musique Noire d'Afrique*», na obra colectiva Dufourco) e Jean-Noël Maquet (*La Musique chez les Bapende, em Problèmes d'Afrique Centrale*, 1954) ou ainda por Robat Gay (les «*Constantes Nègres*» dans la *Musique americaine*, *ibid.*): todos tentam desesperadamente a *unidade «primitiva»* da melódica e sobretudo da rítmica negra, à base de ressoadores, flautas, tambores, guizos, «rachas» de madeira ou osso, «rombos» e pequenos sinos de toda a espécie, em qualquer povo, ou grupo, desde os Ibo do Norte aos Sotho, do Sul» — mas ao mesmo tempo, a estranha *diversidade organológica* nestes povos africanos que só teriam inventado a «sanza» (Schaeffner) e tomado de empréstimo o «berimbau» à Europa, assim como o «hautk bois» cónico, ao maghre árabe... Este último traço parece aplicar-se exclusivamente às populações islamizadas do Níger (Ibo) do Tchad (Sahara) e dos Camarões ou de *Peulo e Haoussas*, os primeiros de origem hamita e os segundos de origem sudanesa, põem, ainda por cima, o «problema da existência no coração da África, duma música «oriental» distinta da música maghrébiana»... (Schaeffner, *op. ct.* p. 462). Como se vê, este *critério de instrumentologia* negra, continua sem solução. Continua-se ainda e como sempre às apalpadelas históricas, esboçadas pela «música negra» de S. Chauvet em 1929, para apresentar estas regiões de grande produção musical onde, segundo ele, «a arte, em geral, é a mais evoluída e onde os instrumentos de música são mais aperfeiçoados e mais numerosos: Sudão, Alta-Guiné, Chari-Tchad, Alto-Velé (Congo), região de Kasai, Zambézia, Bochimau, etc. Ora, parece que estas coincidências se explicam pelas relações que durante as suas migrações, estes povos tiveram com outros povos... Com efeito, os primeiros tiveram outrora que manter relações com o Egípto faraónico, e por outro lado, sofreram a influência dos invasores Hamitas (Kushitas). Quanto aos últimos, aproveitaram as suas relações com as colónias sabeanas (da costa) e com as do Zambeze (a sudeste). Em todo o caso é certo que: 1.º, foi por intermédio dos Hamitas que os Negros Banto — teriam aprendido a conhecer os instrumentos de música aperfeiçoados, como o bandolim, a lira, a harpa, a cítara, etc.; 2.º, que o bandolim «azanda», por exemplo, e a cítara congoleza, se parecem, absolutamente, com os idênticos instrumentos do antigo Egípto» (*op. ct.* p. 15).

Apesar da nossa concordância global com esta concepção da influência egípcia maghrébia, e mesmo indonésica sobre a organografia negra, até ao Tchad - Camarões, especialmente a Oeste, e até Madagascar, para Este, a explicação proposta desde Chauvet até Schaeffner — em nome do critério *único de difusão histórica* — parece-me, em parte, inaceitável. E por outro lado, porque ela está submetida à hipótese «primitivista» daquilo que Schaeffner chama uma visão «estratigrafia das camadas de instrumentos... Sobrepondo-se todas a partir das civilizações inferiores»... «excluindo a idade do bronze» (op. cit. p. 463). Daqui se segue que a ausência de címbalos, de gongos, de matalofones, do instrumentos com reservatório de ar e palhetas livres de «formas superiores» como a cítara o alaúde, a sanfona, resumo de todos os instrumentos polifónicos conhecidos no Extremo-Oriente ou no Mediterrâneo; todas estas coisas caracterizariam o «primitivismo» da música negra de África! Mas isto é esquecer o carácter essencialmente *funcional e geográfico* dos instrumentos de música, bem como as melopeias populares tão adaptadas — como se irá ver — à zona da savana ou à floresta africana... Parece mesmo certo, que muitos dos instrumentos de origem estrangeira no absolutamente incontestável — por exemplo, os xilofones negros com ou sem ressoadores, teriam podido emigrar na Indonésia; e a harpa-alaúde africana com ressoadores de cabaça, bem como as flautas, os tambores-de-madeira e os apitos de África teriam podido inspirar a Oceania, a Ásia, e a América índia — devem simplesmente a sua mobilidade de factura técnica à adaptação ao novo, contacto geográfico ou cultural. É também um facto, que a música etíope, até agora muito pouco conhecida, ceteriza os sistros e os tambores que procedem do mesmo princípio rítmico que na África ou na América do Sul, e que, apesar disso, não igualam a faustosa técnica instrumental da Etiópia. Isto leva-nos a desjar que se complete sempre o critério de difusão histórica — tantas vezes incerto — com o critério de convergência cultural, à base da analogia funcional. Em todos os estudos em causa, será preciso repeti-lo, é perigoso julgar a «quantidade» intemporal da arte de um grupo humano, só em função da «quantidade» técnica: neste caso a «superioridade» na «inferioridade» da música dos Negros de África em função do seu «primitivismo» técnico ou instrumental, por comparação com a civilização de determinados grupos de brancos (ou de amarelos), julgados *ipso facto* como culturalmente «evoluídos»! Tudo isto evidentemente que não exclui: ao nível da técnica instrumental, trocas e transferências históricas mais ou menos «assimiladas» pela África negra, tão apta a tudo incorporar no seu génio «misturado».

Na ordem de ideias da *funcionalidade* geográfica e cultural a música africana tradicional, A. Jones, publicou no n.º 34-35 da Revista «*Présence Africaine*», (oct. 1960 - Jan. 1961) um artigo capital sobre o qual voltaremos a falar mais adiante: «*Instruments de musique africaines*».

Quer demonstrar «o sucesso com que o africano triunfou do seu meio... o seu saber, a sua habilidade como artesão musical» — rivalizando às vezes, e superiormente, com a técnica instrumental do Ocidente no triplo *domínio das «cordas»* (liras em forma de malga ou liras, escudelas em forma de pinça em arco, negras ou egípcias, a princípio) dos «ventos» (apitos, «flautas de Pau», seguindo o princípio ocidental do órgão de tubos, ou da «tibia» romana — no caso dos Bochimanes, que utilizam o osso de antilope...) e sobretudo dos instrumentos de percussão (tambores tão variados como no Ocidente — que ignora o tambor de fricção com um trapo molhado! Xilofones da madeira, por vezes metalofones de uso rítmico mais evoluído do que os «glockenspiel» ou sinos tubulares do Ocidente medieval e moderno; e enfim, a «sanza» ou «Piano Raffia»; tantos instrumentos de um tablamento infinitamente menos «sofisticado» que o chamado «temperamento igual» do cravo, depois de Bach!) o que é que terá de se concluir com este leal autor inglês, sendo que nos devemos guardar do preconceito de «primitivismo» no «Ocidente civilizado», mesmo que «em África» seja «muito difícil de conceber que os actos dos africanos possam ser baseados em motivos e considerações tão altamente civilizadas como as que dirigem a nossa vida segundo orientações diferentes» (art. ct. p. 132).

E esse é ainda, infelizmente, o preconceito pseudo-científico que vicia a última etapa das investigações gabonesas de Herbert Pepper: o seu «*Manuel du Collecteur archiviste d'Expression de culture orale Nègre-Africaine*» (manuscrito-impresso). O autor — do qual dissemos e diremos noutro lugar, tanto bem, a propósito da sua «Anthologie» bretonizada... — Supõe-se aqui como Entrevistador Branco (europeu) face ao Entrevistado Negro: o «primitivo» e o «antigo» analfabeto de estilo oral, ao qual o «civilizado» e o «moderno» do Ocidente se deve readaptar, para encontrar «o homem que já foi!» Quando se pensa que o autor é da Bretanha — de um meio francês onde a dignidade do Folclore do Homem de Tradição oral bretã, russa e negro-africana, deveria ornar-se de títulos de glória popular, reconhecidos pelo gregoriano medieval e pela música nacional, do séc. XIX, encontramos a duvidar das declarações anti-cartesianas que abrem a «Anthologie»... De resto, há como que uma dualidade de confissão no «Manual» de 1960: os seus dois primeiros capítulos, espécie de códigos secos, escritos em função da «Readaptation de L'enquêteur Blanc à L'Enquêté Noir» e da técnica ocidental de «Documentação» pelo magnetofone, discos e fichas, parecem tanto mais soberbamente «cartesianas» quanto as últimas páginas se querem menos ocidentais e menos palermelistas, com preocupação de sabor ao «Homem-Universal» de L. S. Senghor!

A consciência deste estado de espírito a partir do III Capítulo: O Estudo da Instrumentação Negro-Africana, como «suporte» simbólico da tradição oral do tum-tam, mas também como mecanismo humanista

em que o «corpo humano» do negro, imprime a sua «personalidade» africana e comunitária, tanto à «voz» mágica e religiosa, como à denominação tantas vezes familiar ou de clã, dos «sons musicais» (nomes de espíritos ou de pai, mãe, filhos, à medida que se sobe do som grave do xilofone para o som agudo, etc.). Para mais, se o autor tenta aqui a classificação da organografia africana (Idiofones polifónicos — onde confunde tambores e tam-tam; membranofones, tambores de pele esticada; cordofones, que remontam às descobertas acústicas dos Gregos Antigos; Aerofones, do tipo grego da «flauta de Pau»); se sublinha com uma palavra esclarecedora que o «Balafone» (—tôcadora de Bola de Lódão), na época da escravidão, deu origem à «Marimba brasileira» assim como o guiso africano está na da Nanaca do «Jazz» (pp. 88-89); o seu principal mérito, no «Manual» é, parece-nos, o de ter aproximado os «primitivos» da África, dos Modernos do Ocidente nos seguintes pontos:

1.º — *Temas melódicos* dos negros do tipo Prelúdio-Interlúdio-Post-lúdio;

2.º — *Contraponto polirítmico* das percussões do tipo jazz moderno;

3.º — *Variedade do timbre* dos instrumentos negros; descoberta dos modernos!

Eis como um mesmo autor africanista, pode paradoxalmente, partir do «primitivismo» etnomusicológico dos africanos e chegar ao seu «modernismo» negro, base dos clássicos e das «últimas» investigações dos europeus. Melodia temática de um Bach — polirítmia contrapontística de um Stravinsky, procura subtil do timbre orquestral de todo e moderno! Há nisto um verdadeiro mistério musical que tentaremos esclarecer pela «hipótese tam-tam», procurando ainda a ajuda de Pepper.

Por agora — e enquanto se espera confirmá-lo pela própria história da música gregoriana na África Negra — concluíamos com Jones: «toda a música é 1) vocal, 2) instrumental, 3) ou a combinação das duas.

OS BONS RESULTADOS DO GREGORIANO NOS CAMARÕES

Em 1951, por ocasião do «cinquentenário» da Fé na nossa terra, nos Camarões, apresentei pela primeira vez, a sua Excelência Mons. René Graffin — Arcebispo de Yaoundé — a minha nova adaptação musical africana de cânticos litúrgicos, em língua Ewondo: os Mimkpaman mi Bia bi Nda-Zamba. A maior parte, em ritmos poéticos cameroneses, inspira-se nos textos do santoral, no quadro do Temporal, do Advento a Todos-os-Santos, em conformidade com as directivas da Encíclica «Mediator Rei», sobre o ano litúrgico.

Infelizmente, as circunstâncias da minha partida da África (1954) não me permitiram publicar o importante texto que devia servir de

prefácio a esse livrozinho com os «Novos Cânticos Ewondos» e que se apoiava nesta constatação histórica, sem relação, à primeira vista, com a música religiosa «Clássica» da Europa: a extraordinária facilidade dos camaroneses — de todos os «Homens da Dança» na África Negra — para reter e assimilar a melodia e os modos do canto gregoriano que, por vezes, tem um ritmo tão pouco «dançante»! Aí está a chave de tudo!

Antes mesmo de recordar, rapidamente e recuando, os principais autores ou factores destas interessantes experiências gregorianas, nos Camarões, entre 1954 (data da minha partida de África) e 1964 (transformação da actual arquidiocese de Yaoundé, de Prefeitura em Vicariato Apostólico, sob Mgr. Vieter). evocarei, em primeiro lugar, a constatação histórica de base, que permitiu a todos os «gregorianizantes» dos Camarões, ter, como eu, esperança num definitivo baptismo da música de dança africana; menos na linha do ritmo do que na das surpreendentes afinidades de modas com a mais «católica» das músicas da Europa:

«Monsenhôr, fazia notar, em primeiro lugar, o meu mencionado prefácio — creio com toda a força na seguinte instrução de S. S. Pio XII «aos seus Missionários»: Examinar com benevolência e sempre que possível, proteger e encorajar tudo o que nos usos e costumes dos povos, não está indissolúvelmente ligado aos seus erros religiosos» (Evangelii Praec.) é este o princípio que guia e encoraja as minhas investigações... Sômente esta constatação de base para justificar o meu procedimento técnico, (de base «gregoriana»!) ávido de simplicidade e não de originalidade. Notei, depois de tantos outros, que a gente daqui — e em geral todos os chamados «Bantu» — se adaptam muito facilmente ao gregoriano. E saboreiam-no tão bem porque reconhecem — «nesta música verdadeiramente católica», as suas próprias particularidades africanas! Daí concluirmos que a nossa música africana, podia ser só uma, no fundo, um «cantochoão — profano» regido por uma medida rigorosa. Daí, os transportes e claves gregorianas com a sua tão leve escala modal, nos meus Cânticos Ewondos; mas a notação, segundo o sistema rítmico moderno (pelo menos nos seus primeiros ensaios) esforça-se por traduzir o rigor do ritmo indígena autêntico». Há aí como que uma primeira experiência técnica e pessoal que me serviu de chave explicativa para o â vontade quase natural das multidões africanas em relação ao Canto Gregoriano. Mais um vez, os frenéticos voos musicais da África tradicional, encontravam a sua medida tanto no ritmo livre do gregoriano, como na sua modalidade arcaica, o que sobretudo explica a extraordinária facilidade de assimilação na África Negra tornada cristã, sem deixar de ser música.

Não se poderá duvidar disto, perante o mais popular e mais vivo exemplo que actualmente nos dão, nos postos de missão mais recuados da selva camaronesa, as multidões femininas formadas nos «Sixas» pelos Padres, Religiosas e Catequistas autóctones, «Sixa» é a deformação

camaronesa da palavra inglesa «Sister», e designa uma espécie de noviçado preparatório do casamento, sob a direcção das Irmãs Missionárias. Os Padres Palotinos - Alemães viram nisso uma excelente «casa de noivos» para preparar boas mães de família cristã. As Irmãs francesas da C. do Espírito Santo continuaram-na a partir de 1925 sob o velho nome de «Sixa» recentemente transformado num vocábulo mais correcto: «Escola doméstica». As funções primitivas permanecem quase as mesmas desde a primitiva organização dos Padres Palotinos: diversos trabalhos no arranjo da Missão e no fim de todo este programa material a alternância quotidiana de sessões de «Doutrina» (o catecismo, em camaronês) e de música religiosa, sobretudo gregoriana. Um tal sistema musical-litúrgico, explica que simples raparigas e mulheres de «Sixa», cheguem a assegurar, por si só, e de cor, o Próprio da Missa de certos Ofícios mais conhecidos, sem falar do ordinário da *Missa Orbis Factor, Cum Jubilo, Lux et Origo* etc... Isto passou-se, mais duma vez, na grande missão de Efok (diocese de Yaoundé) onde desta maneira, cheguei, a assegurar missas inteiras só com o pessoal feminino da Sixa, na ausência ou durante as férias dos monitores da minha «Scola».

Diga-se de passagem a missa solene dominical que reunia os meus cantores escolares e as cantoras formadas nos «Sixa», davam a impressão de Ofícios litúrgicos da Idade Média, onde toda a multidão, parece, cantava, sem livro, num imenso coro entusiasta, as magestosas melopeias gregorianas dos Intrositos, Ofertórios e Comunios sem esquecer os «Jubilus» alleluiáticos, tão caros à alma africana de Agostinho de Hipona.

Além dos Padres e das Religiosas missionárias, como já dissemos, os principais artífices deste triunfo gregoriano na África Negra, foram os humildes monitores catequistas, em particular os do país Ewondo.

Os primeiros elementos activos deste verdadeiro «laicado missionário» «avant la lettre» foram tomados durante a fuga dos Padres alemães para a Ilha de Fernando Pó, depois da evacuação do Yaoundé pelas tropas anglo-francesas em 1914-1918. Verdadeira «escola de catequistas» destinados a serem auxiliares dos missionários, a sua organização, infelizmente, extinguiu-se com a chegada dos Padres franceses da Congregação do Espírito Santo, que em breve sonharam criar verdadeiros seminários indígenas graças à tenacidade e clarividência apostólica de Sua Excelência Mgr. Vogt.

Este antigo vigário apostólico de Bagamoyo (Kilima-Najaro) já então aí tinha esboçado o apostolado leigo dos catequistas que nos Camarões levou à implantação autóctone do cristianismo, segundo o método apostólico do próprio S. Paulo. Depois da chegada de Mgr. Vogt a Dovala-Yaoundé (1925) aqui está também o desenrolar original da evangelização Camaronesa com base no «canto litúrgico» sob a direcção arrojada de algum monitor catequista.



Pedimos emprestado ao Padre Le Faucheur, que em 1927 escrevia a propósito do Camarões-Sul, esta descrição: «...o catequista, permanece na aldeia indígena e vive no meio do seu pequeno rebanho. A sua habitação só se distingue das outras por estar erguida mesmo ao lado da humilde cabana-capela, onde reúne os alunos e onde o Padre celebra a missa quando das suas visitas.

«Todas as manhãs e todas as noites, ao chamamento do tam-tam onde uma barra de ferro que faz a vez de sino, convoca os cristãos e catecúmenos para a recitação das orações. Terminadas estas, os cristãos retiram-se e os catecúmenos ficam para a lição de catecismo.

«Quando a aldeia é muito afastada da Missão e os fiéis não podem ir assistir à missa todos os domingos, o catequista reúne-os na cabana-capela. Sob a sua direcção, oração, cânticos, «doutrina», compõem um ofício que, sem ser litúrgico, se esforça por substituir a missa solene da missão afastada, à qual toda a gente se une em coração e intenções» (*Revue des Grands Lacs*; n.º de Fev. 1947, consagrado aos Camarões).

Claro que não é o cântico gregoriano o que então se ouve nas humildes cabanas-capelas, nesse ponto incapazes de rivalizar com a grande igreja da Missão-Mãe! Mas sabemos que o canto chão só foi possível para nós, graças à tradição «catequística» que Mgr. Vogt quis manter, na sequência dos Padres Palotinos-Alemães, como o escreveu numa das suas circulares: «é necessário pouco a pouco, introduzir outros cânticos (música alemã) dos Padres Palotinos; e que nos lugares onde as puseram de parte, se voltem a pôr em lugar de honra. É preciso que os nossos cristãos não imaginem que a nossa religião é diferente da dos nossos predecessores (cf. Dussache, p. 101, do Kilima-Ndajaro aos Camarões, Mgr. Vogt, 1870-1953, ed. de la Colombe, 1954). Este bispo Algaciano que os Camarões receberam com cânticos em francês, em alemão, em ewondo... (Russa de n.º 87), compreendeu rapidamente todo o partido que era preciso tirar do apostolado pelo canto, sob a direcção de catequistas e meia tarde de monitores nas grandes e pequenas escolas da Missão. Eis, pois, os maravilhosos resultados desta actividade «coral» que acabou no prodigioso progresso do gregoriano acima descrito. Dêmos a palavra ao R. P.º Dussercle: «Primeiro foi a compilação de cânticos em Ewondo (1924-1925) cujo sucesso não fez senão crescer e continuar hoje mais do que nunca. Para mais os fiéis encontram nas esplêndidas melodias corais deixadas pelos Padres alemães, mais de um cento de novos cânticos, sobretudo de velhas melodias francesas. E então aconteceu isto: quando do Jubileu de 1950, em Lisieux, em Paris, os peregrinos vindos dos Camarões, juntam as suas vozes às vozes francesas, talvez tivessem espantado os nossos compatriotas que não compreendiam essas estranhas palavras que eram aplicadas às suas velhas melodias.

Juntemos a essa compilação de cânticos em Ewondo, os manuais de cantochão que Mgr. Vogt difundiu pelos quatro cantos do seu imenso vicariato (todos os camarões, de 1922 até 1931, data da criação do vicariato de Dovale, donde foi destacada a prefeitura de Daomé (1949) que, por sua vez, veio a ser vicariato em 1951). E, mais um facto digno de memória: quando as companhias de indígenas camaroneses, tomadas em 1944 e 1945 e que tinham partido com os nossos oficiais coloniais para Fezzan, no Egipto, na Etiópia e na Síria, chegavam às Igrejas católicas e assistiam à missa solene, deixavam, por toda a parte, os padres e missionários, os fiéis e os catecúmenos, mergulhados em admiração pelo esplendor que davam ao cântico da igreja. «Estes bravos soldados, cantavam todo o Ordinário da Missa de cor, sem hesitações» (Dussacle c. c. p. 113).

Assiste-se a isto: depois dos Padres Palotinos-Alemães de Mgr. Vieter, que morreu primeiro titular da cadeira episcopal de Mvolyé (1914) até ao momento de erecção em prefeitura do actual vicariato de Fouban, servido primitivamente pelos Padres do Sagrado Coração, de S. Quintino, da província alemã, foi ainda à educação alsaciana alemã de Mgr. Vogt que os Camarões ficaram a dever a sua forte tradição de cultura «coral», cujos efeitos admiramos. Aproveitemos aqui a ocasião para agradecer aos nossos mestres na arte gregoriana, segundo os princípios de Solesmes: os beneditinos suíço-alemães do mosteiro de Engelberg, que têm ainda os grandes seminários de Yaoundé-Otelé. Pessoalmente, muito devo ao R. P. Bède Haag que, pelos seus exemplos, me iniciou na difícil honra de ser mestre de capela no seminário maior S. Lourenço de Yaoundé (essa cidadela, tanto do Gregoriano dos Camarões, como da polifonia religiosa clássica). Assim aconteceu, depois das lições do R. P. Bohn c. s. sp., recebidas durante o meu seminário menor (de Akono) e que outra coisa não fazer senão completar a educação musical das escolas de Muolyé, sucessivamente dispensada pelo Padre Zararus e pelo futuro Bispo de Dovala, de saudosa memória: Mgr. Bonneau († 1957).

Em resumo, o triunfo do canto gregoriano nos Camarões, devemos-lo sobretudo a Mgr. Vogt, que esteve na cadeira episcopal de Yaoundé a partir de 1923.

«Esta Missão de Muolyé, é a esse tempo uma colmeia de intensa vida cristã. Quase todas as manhãs, se canta aí a missa solene. Uma missa para estudantes das escolas, foi instituída à quinta-feira e nela canta-se e reza-se com todo o entusiasmo da juventude... Foi fundado um coro; e apercebemo-nos de que o cantochão é qualquer coisa de muito natural para essas crianças e jovens que o aprendem à primeira vez (Dussacle, p. 92).

Eis os factos. Confirma-se a nossa explicação. Tais foram os surpreendentes sucessos do gregoriano nos Camarões, principalmente no

Sul, como precisa o ulterior relatório do R. P. Béde O. S. B. da Abadia suíça de Engelberg (doc. Bed.):

«Na minha resposta, precisa o meu ilustre mestre de Yaoundé, falo em primeiro lugar dos nossos seminários maiores e menores. Em seguida das Missões em geral e sobretudo do *Sul dos Camarões*: diocese de Yaoundé, Dovala e Nkongsamba — muito menor das de Este e Norte: diocese de Daumé e Garova».

Em todas estas missões dos Camarões — só o Uganda experimenta um análogo sopro do «vento de Pentecostes» católico — canta-se regularmente e quase com perfeição 6 a 10 missas do Kynial, especialmente a I, II, IV, VIII, IX, XI, XIII, XVII, XVIII, os três Henri Dumont e o Requiem! Naturalmente, e sobretudo onde existe uma escola coral de seminaristas ou de antigos seminaristas (v. g. Ephnaem Mbâ da S. P. A. para a Catedral de Nossa Senhora das Vitórias de Yaoundé) monitores, catequistas, estudantes de escolas e até mulheres das «Sixas», formam um gigantesco coro improvisado e espontâneo de gregorizantes de tipo medieval...

Em resumo, eis algumas precisões capitais deste documento *Bed*, que nos dispensa do conjunto de relatórios camaroneses aos quais voltaremos noutra altura, mas que não nos ensinam nada especialmente novo sobre os seguintes pontos:

1) Todos os domingos e festas, introitos, aleluias e comúnios, são cantados por *todos os fiéis* alternando com as *Scolas* de cantores escolhidos (dirigidos por abades que se encontram a prestar provas, ou por ex-seminaristas forçados pelo R. P. Béde).

2) O Seminário Maior de Yaoundé — onde fui também Mestre de Capela e compositor — deu a todos os camarões católicos, uma *intensa formação musical* de alto significado pastoral: canto gregoriano segundo o método de Solesme e Polifonia clássica em toda a sua rica variedade ocidental: de Bach a Chabot!

3) Desgosto pela *invasão do coral ocidental* (v. g. colecção Palestina, col. Cantate Domino para vozes iguais e mistas) em detrimento do canto popular e sobretudo do recente «estilo africano» (1).

(1) Cf. África, XVII, n.º 3, 1962, 125 ss.

Ideias e crenças do enclave

FENÓMENOS ATMOSFÉRICOS A LUA — DIVISÃO DO TEMPO

Padre JOSÉ TROESCH c. s. Sp.

Do aparecimento da lua nova até outra lua nova, contava-se um mês: Ngonda. Os meses duma estação formavam um ano: Mvu. Havia o ano das chuvas «mvula», de Outubro a Maio; e o ano da estação seca «kisifu», (i sivu) de Maio a Outubro. Como os meses nem sempre coincidem com as chuvas, acontecia, às vezes, um mês passar de um ano para o outro e os anos mudarem de duração.

O mês dividia-se em sete semanas, não conheço nome indígena que designe a semana, numa sucessão regular de quatro dias. A terminologia desses dias muda um tanto de Cabinda para o interior e para o norte; mas as regras que impunham eram as mesmas em toda a parte.

Toda a vida social e religiosa dependia desses dias: mercados, reuniões, «palavras», sentenças a pronunciar em tribunal, viagens, trabalhos de mulheres no campo, cerimónias do culto, etc..

O nome de cada dia encerrava já o seu programa, que ninguém se atrevia a transgredir. Sem dúvida, ninguém se atrevia a trabalhar em dia de mercado para descanso, mas nem por isso deixavam de descansar em dia de trabalho.

Eis a nomenclatura conforme as terras.

EM CABINDA

Cabinda é terra das grandes fundações, onde se cultiva a Retórica, a arte de falar bem. É pois natural que o nome de cada dia seja interpretado em função de alguma fundação

Ntono: tonno ba tona Lembe: dia da consagração a Lembe, divindade protectora do casamento, (lit). Começa o começo de Lembe.