

John BLACKING

1976 [1973] Quão Musical é o Homem? [Rascunho de How Musical Is Man? Londres: Faber & Faber. Tradução de Guilherme Werlang]

É FAVOR NÃO CITAR

Este importante estudo etnomusicológico é uma tentativa do autor — um músico que se fez antropólogo social — de comparar suas experiências com o fazer musical de diversas culturas. Aqui apresenta ele novas informações resultantes de suas pesquisas em música africana, sobretudo entre os venda. Descobriu ele que a música dos venda, à sua maneira, não é estruturalmente menos complexa que a música européia. A alfabetização e a invenção da notação podem propiciar uma extensão das estruturas musicais, mas exprimem diferenças de grau, e não as diferenças de gênero que a distinção entre música 'artística' e 'folclórica' implica. É possível encontrar muitos dos processos essenciais da música, se não todos, na constituição do corpo humano e nos padrões de interação dos corpos humanos em sociedade. Assim, na estrutura, bem como na função, toda música é música 'folclórica', porquanto não se pode transmitir ou emprestar significação à música sem as associações entre pessoas.

Se a hipótese de John Blacking sobre as origens biológicas e sociais da música estiver correta, mesmo que só em parte, poderia ela ensejar novas idéias sobre a natureza da musicalidade, o papel da música na educação, e o seu papel geral em sociedades que (tal como a dos venda, no contexto de sua economia tradicional) terão mais tempo livre à medida em que se incrementa a automação.

John Blacking é Professor de Antropologia Social na Queen's University de Belfast.

A Meyer Fortes

PREFÁCIO

Este não será tanto um estudo erudito sobre a musicalidade humana, quanto uma tentativa de prestar contas das minhas experiências acerca da prática musical em diversas culturas. Trago novas informações, fruto de minha pesquisa em música africana, bem como alguns fatos que são familiares a qualquer um que tenha formação na tradição da música 'artística' européia; porém minhas conclusões e sugestões são tentativas. Elas expressam o dilema dum músico que se tornou antropólogo profissional, e é por este motivo que dedico o livro a Meyer Fortes. Em 1952, quando devotava muito mais tempo à música que a meus cursos em antropologia, ele me mandou a Paris, numas férias de verão, estudar etnomusicologia com André Schaeffner. Porém, mais cinco anos se passariam antes que eu começasse a atinar para a possibilidade duma antropologia da música. Mesmo após um ano de intenso trabalho de campo, minha tendência era a de encarar a música africana como algo 'outro'; e esta atitude se reforçava quando ouvia uma gravação de *Wozzeck* ou alguma música de Webern na minha tenda, ou sempre que havia um piano disponível, quando submergiria em Bach, Chopin ou Mozart.

Foi a música dos vendeda da África do Sul o que primeiro me livrou de alguns de meus preconceitos. Eles me apresentaram uma nova dimensão da experiência musical e uma compreensão mais profunda da 'minha própria' música. Fui educado para compreender a música como um sistema de ordenação do som, dentro do qual o europeu, visto como detentor duma habilidade musical excepcional, inventou e desenvolveu um conjunto cumulativo de regras, e um espectro crescente de padrões de som admissíveis. Associando diversos 'objetos sônicos' a várias experiências pessoais, escutando e tocando reiteradas vezes a música de alguns compositores consagrados, e através duma reafirmação seletiva que se supunha ser objetivamente estética, mas à qual não eram estranhos interesses de classe, adquiri um repertório de técnicas de execução e composição e valores musicais que eram consequência tão previsível do meu ambiente social e cultural, quanto as capacidades e o gosto musicais dum homem vendeda são convenção de sua sociedade. As principais consequências de quase dois anos de trabalho de campo entre os vendeda, e das tentativas de analisar meus dados por um período de doze anos, são que acredito estar começando a compreender o sistema vendeda; que não compreendo mais a história e as estruturas da música 'artística' européia tão claramente quanto antes; e que não consigo ver nenhuma razão de ser na distinção entre os termos música 'folclórica' e 'artística', exceto enquanto rótulos comerciais.

Os vendeda me ensinaram que a música jamais não pode ser uma coisa em si mesma, e que *toda* música é música folclórica, porquanto a música não se a pode transmitir, ou ter significação, sem associações entre as pessoas. As distinções entre a complexidade superficial dos diversos estilos e técnicas musicais não nos diz nada de relevante sobre os propósitos expressivos e o poder da música, ou sobre a organização intelectual que a sua criação importa. A música tem por demais a ver com sentimentos e experiências humanas em sociedade, e seus padrões são, com muita frequência, o produto de explosões surpreendentes de cerebrações inconscientes, para que se sujeite ela a regras arbitrarias, tais como as dum jogo. Muitos dos processos essenciais da música, se não todos, podem ser encontrados na cons-

tituição do corpo humano, e nos padrões de interação de corpos humanos em sociedade. Portanto toda música é, estrutural bem como funcionalmente, música folclórica. Aqueles que fazem música 'artística' não possuem mais sensibilidade ou inteligência inatas que os músicos 'folclóricos': as estruturas de sua música simplesmente expressam, por processos similares aos da música venda, os sistemas numericamente maiores de interação entre as pessoas em suas sociedades, consequência duma divisão do trabalho mais extensa e duma tradição tecnológica cumulativa.

É claro que a alfabetização e a invenção da notação são fatores importantes, que podem favorecer uma ampliação das estruturas musicais, mas expressam diferenças de grau, e não a diferença de gênero que a distinção entre música 'artística' e 'folclórica' sugere. Limitei meus exemplos à música dos venda, por ter experiência pessoal e dados empíricos a seu respeito para dar consistência a minhas afirmações. Mas meu raciocínio acerca da música numa cultura parece ser aplicável a outros sistemas musicais que os etnomusicólogos vêm estudando, sobretudo à música 'artística' árabe, indiana, chinesa, japonesa e indonésia. Estou convicto que uma abordagem antropológica no estudo de *todos* os sistemas musicais os tornará mais inteligíveis que as análises dos padrões sonoros como coisas em si mesmas.

Se meu palpite sobre as origens biológicas e sociais da música estiver correto, mesmo que só em parte, poderá vir ele a ter um impacto sobre as avaliações de musicalidade e os paradigmas da educação musical. Acima de tudo, poderia suscitar algumas idéias novas sobre o papel da música na educação, e o seu papel geral em sociedades que (como a dos venda, no contexto de sua economia tradicional) terão mais tempo livre, à medida em que cresce a mecanização. Costumava eu divagar sobre o porquê de, na minha escola preparatória, a maior parte das bolsas ir para os coristas, que representavam apenas um terço da escola e que, por conta do canto nos serviços religiosos e da prática coral, faltavam a mais de um terço das aulas. Quando vivi entre os venda, comecei a entender como a música pode se tornar parte intrínseca do desenvolvimento da mente, do corpo, e da harmonia nas relações sociais. Estas idéias são, é claro, mais antigas que os escritos de Boécio e Platão sobre música; porém espero que minhas experiências próprias possam trazer uma abordagem nova a uma problemática perene.

Sou profundamente grato ao *Board of Regents* da Universidade de Washington, cujo convite para ministrar as *John Danz Lectures* me deu ensejo de pensar em voz alta, sintetizando alguns dos meus pensamentos acerca da música africana. Agradeço a Robert Kauffman, quem primeiro sugeriu que eu viesse, e a William Bergsma, Robert Garfias e muitos mais, que me ajudaram a passar um mês muito alegre e estimulante em Seattle. Agradeço sobretudo a Naomi Pascal por seu entusiasmo e conselhos na preparação das palestras para publicação, e a Cyril Ehrlich pela leitura do manuscrito e pela grande valia dos comentários; mas toda a responsabilidade pelas deficiências do produto final é minha. Estou convicto de que qualquer esforço criativo é síntese das reações dum indivíduo a todas as coisas boas que os outros lhe ofereceram; assim, estes breves agradecimentos representam apenas uma fração da gratidão que devo a todos aqueles que me ajudaram a apreciar e compreender a música.

AGRADECIMENTOS

Os trechos do *War Requiem* [Réquiem da Guerra] de Benjamin Britten foram reproduzidos com a permissão de *Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.*; os da Nona Sinfonia de Gustav Mahler e o "Abschied" dos *Cantos da Terra*, com a permissão da *Universal Edition (London) Ltd.*; os da Décima Sinfonia de Mahler, com a permissão de *G. Schirmer, 140 Strand, London, WC2R 1HH*, e o © copyright 1966, com permissão, da *Associated Music Publishers, Inc., New York*. Os exemplos de *The Language of Music* [A Linguagem da Música], de Deryck Cooke, foram reproduzidos com permissão da *Oxford University Press*.

SUMÁRIO

<i>SOM HUMANAMENTE ORGANIZADO</i>	<i>6</i>
<i>MÚSICA NA SOCIEDADE E NA CULTURA</i>	<i>24</i>
<i>CULTURA E SOCIEDADE NA MÚSICA</i>	<i>38</i>
<i>HUMANIDADE SONORAMENTE ORGANIZADA</i>	<i>54</i>
<i>BIBLIOGRAFIA SELETA</i>	<i>69</i>
<i>ÍNDICE</i>	<i>72</i>

SOM HUMANAMENTE ORGANIZADO

Etnomusicologia é uma palavra relativamente nova, que se pode usar como referência genérica ao estudo dos diversos sistemas musicais do mundo. As suas oito sílabas não redundam em nenhuma vantagem estética em comparação com as cinco de "musicologia", mas podem elas ao menos nos fazer lembrar que, bem antes de ouvir música europeia ocidental, os povos de muitas das culturas ditas 'primitivas' usavam escalas de sete tons e harmonia.

Talvez precisemos duma palavra pouco jeitosa para reequilibrar um mundo musical que ameaça se perder nas raias do elitismo. Precisamos nos dar conta que a maioria dos conservatórios ensina um só tipo de música étnica particular, e que a musicologia é, na verdade, musicologia étnica. Uma Escola de Música tal como a da Universidade de Washington, que cria um sub-departamento de Etnomusicologia, Música Étnica ou Música Negra, vem dando um primeiro passo para o reconhecimento de seu papel no mundo musical do futuro. De modo implícito, reconheceu a sua Música, mais modestamente, como um sistema de teoria e prática musicais que emergiu e se desenvolveu durante um dado período na história europeia.

As distinções que as diversas culturas e grupos sociais fazem entre música e não-música são mais importantes que quaisquer separações arbitrárias e etnocêntricas entre Música e Música Étnica, ou entre Música Artística e Música Folclórica. A longo prazo, as atividades do Homem enquanto Músico é que serão de maior interesse e consequência, para a humanidade, que os feitos particulares do homem ocidental. Se, por exemplo, todos os membros duma sociedade africana são capazes de executar e escutar de maneira inteligente a sua própria música indígena, e se é possível demonstrar que essa música ágrafa, quando se a analisa no seu contexto social e cultural, se baseia em processos intelectuais e musicais, e produz nas pessoas uma gama de efeitos semelhantes aos que se encontra na chamada música 'artística' da Europa, é preciso que perguntemos por que habilidades musicais aparentemente gerais deveriam ser restritas a uns poucos eleitos, nas sociedades vistas como culturalmente mais avançadas. Será que o desenvolvimento cultural representa um avanço real na sensibilidade e habilidade técnica da humanidade, ou será mais um passatempo para as elites, um instrumento da exploração de classes? Será que, para que uns poucos possam ser vistos como mais 'musicais', é preciso que se considere a maioria como 'anti-musical'?

A pesquisa etnomusicológica expandiu o nosso conhecimento sobre os diversos sistemas musicais do mundo, mas ainda não deu ensejo à reavaliação que esse novo conhecimento suscita, a da musicalidade humana. Em se seguindo as implicações de suas descobertas, e desenvolvendo um método, e não uma mera área de estudo, a etnomusicologia terá o poder de criar uma revolução no mundo da música e da educação musical. Acredito que a etnomusicologia deva ser mais que um ramo da musicologia ortodoxa a se ocupar da música 'exótica' ou 'folclórica': ela pode suscitar novas formas de se analisar a música e a história da música. As divisões que hoje se reconhece entre Música Artística e Música Folclórica são, enquanto instrumentos conceituais, impróprias e enganosas. Enquanto índices de diferença musical, não são significativas nem precisas; no máximo, definem apenas os inte-

resses e as atividades de diferentes grupos sociais. Elas expressam a mesma perspectiva dum verbo irregular que se conjugasse assim: 'eu toco música; você é um cantor folclórico; ele faz um som horrível'. É preciso que saibamos quais são os sons, e que tipos de comportamento as diversas sociedades houveram por chamar de 'musicais'; e até sabermos mais a esse respeito, não podemos começar a responder a questão do 'quão musical é o homem'.

Se os estudos em psicologia da música e os testes de musicalidade não lograram chegar a um consenso acerca da natureza da musicalidade, talvez será porque foram, quase que na sua totalidade, etnocêntricos. Assim, as contradições existentes entre as diversas escolas de pensamento podem ser fruto do seu etnocentrismo. A escola da gestalt tem razão quando insiste que o talento musical é mais que um conjunto de atributos específicos dependentes das capacidades sensoriais; mas só em parte, pois suas totalidades não dão conta da cultura da qual a música faz parte. Quando os adversários da escola da gestalt atribuem importância primordial às capacidades sensoriais, também têm eles razão, pois sem certas capacidades específicas não seria possível perceber nem fazer música. Porém seus testes também têm valor restrito, bem como as teorias nas quais se baseiam, sendo sequer mais objetivos que aqueles que podem aparentar ser menos científicos. Paradoxalmente, seu louvável desiderato de independência do contexto e objetividade fracassa justo porque minimizam eles a importância da experiência cultural na seleção e no desenvolvimento das capacidades sensoriais. Por exemplo, um teste de afinação musical com base nos sons dum oscilador de frequência de pulsos da *General Radio* pode parecer mais científico que um tal que se baseie em timbres culturalmente familiares, pois é possível manter um controle rigoroso da intensidade e duração dos sons. Mas na verdade os resultados de tal teste poderão redundar numa distorção da verdade pois, em virtude da pouca familiaridade com a mídia, poderá haver um desequilíbrio na percepção do sujeito.

Um exemplo do etnocentrismo de todos os testes musicais com que me deparei até hoje servirá como crítica geral, e também mostrará que, se quisermos descobrir as habilidades que a musicalidade importa, devemos ampliar o nosso âmbito investigação. *Measures of Musical Talents* [Medidas de Talento Musical], de Carl Seashore, foi a primeira padronização de testes de habilidade musical a vir à luz, em 1919; e mesmo após se submeter a críticas, refinamentos e elaborações, tanto da parte do próprio Seashore quanto de vários outros profissionais, não houve uma mudança radical nos procedimentos dos testes. Ora, como a discriminação sensorial se desenvolve na cultura, as pessoas podem prescindir da capacidade de identificar qualquer distinção entre intervalos musicais que são capazes de ouvir, mas que não têm nenhuma significação no seu sistema musical. Do mesmo modo, pessoas que usam apenas quatro ou cinco termos básicos para cores podem ser capazes de distinguir entre as mais finas nuances, ainda que não conheçam os termos específicos que os fabricantes inventam com o fim de vender as roupas da nova estação. Por quase dois anos morei numa sociedade rural africana, a estudar, no contexto de sua experiência cultural, o desenvolvimento e a expressão da capacidade musical dos seus membros. A música ocupa uma posição muito importante na vida dos vendedos do Transval Setentrional, e mesmo os colonos brancos que sofrem da lógica demente do *apartheid* são prontos a admitir que os vendedos são um povo muito musical. Mas ao se deparar com os testes de talento musical de Seashore, um excelente músico vendedo bem poderia passar por desafinado e anti-musical. Em sendo harmônica a sua percepção básica do som, poderia ele sustentar que dois intervalos de quinta ou de quarta são iguais, e que não há nenhuma diferença entre dois padrões melódicos aparentemente diferentes (vide Exemplo 2). Os

testes de timbre e intensidade são irrelevantes fora do contexto social do som, e era provável, de qualquer modo, que o som do oscilador logo o desorientasse: se o som não for produto dum ser humano, não será música.

Está claro que os testes de capacidade musical são relevantes apenas nas culturas cujos sistemas musicais são similares aos de quem se testa. Mas eu ainda perguntaria: qual é o valor dos testes musicais nas culturas que os estabelece? O que testam os testes, e até onde isso diz respeito à capacidade *musical*? Quão musical é a capacidade que se manifesta na composição musical e na performance, e sob que condições vem ela à tona? Não poderemos responder à questão do 'quão musical é o homem?' antes de sabermos que aspectos do comportamento humano são especificamente musicais, se é que eles existem. Falamos à toa de genialidade musical, mas não sabemos quais qualidades do gênio se restringem à música, ou se elas se manifestam ou não por outros meios. Tampouco sabemos até que ponto essas qualidades podem ser latentes em todos os homens. Bem poderia ocorrer que as inibições sociais e culturais que impedem o desabrochar do gênio musical são mais significativas que qualquer capacidade musical que possa parecer propiciá-lo.

A questão do 'quão musical é o homem?' é correlata às questões mais gerais sobre 'qual é a natureza do homem?' e 'quais são os limites do seu desenvolvimento cultural?'. Faz parte duma série de questões que devemos formular acerca do passado e do presente do homem, se é que estaremos a fazer algo mais no futuro que tatear às cegas. Ainda que não tenha eu nenhuma resposta final à questão que o título do livro coloca, espero demonstrar, nos três primeiros capítulos, como a pesquisa etnomusicológica pode dar solução à maioria dos problemas e, no quarto, quão importante o assunto pode ser para o futuro da humanidade. Há tanta música no mundo que é razoável supor que a musicalidade, assim como a linguagem, e possivelmente a religiosidade, é uma característica definidora da espécie humana. Processos fisiológicos e cognitivos essenciais que geram a composição e execução musicais podem mesmo ser parte da herança genética, e estar assim presentes em quase todos os seres humanos. Uma compreensão destes e de outros processos que a produção musical implica pode nos oferecer provas de que os homens são criaturas mais notáveis e capazes que a maioria das sociedades jamais os permitiu ser. Tal não é uma falha da cultura em si, mas uma falha do homem, que confunde os meios culturais com os fins, e portanto vive *para* a cultura, e não *para além* dela.

Consideremos as contradições entre teoria e prática em matéria de musicalidade no tipo de ambiente burguês em que me criei, e onde me parecia estar a adquirir um nível de competência musical. (Disse "parecia" por ser princípio fundamental do meu raciocínio o não sabermos com precisão o que é competência musical, ou como se a adquire.) Faz-se música enquanto comemos e tentamos conversar; no entremeio de filmes e no teatro; quando sentamos nos salões dos aeroportos cheios e, em tom de presságio, enquanto aguardamos a decolagem do avião; se a toca o dia todo no rádio; e mesmo nas igrejas, poucos organistas permitem que algum silêncio intervenha entre as diversas etapas do ritual. A 'minha' sociedade sustenta que apenas um número finito de pessoas são musicais, e no entanto se porta tal como se todas as pessoas possuíssem uma capacidade básica, sem a qual não poderia haver qualquer tradição musical — a capacidade de ouvir e distinguir padrões sonoros. A maioria dos cineastas e diretores de televisão espera atrair a atenção de platéias amplas e várias; e assim, ao colocar a trilha sonora nos diálogos e na ação, assumem implicitamente que as platéias podem discernir os seus padrões e reagir ao seu apelo emocional, e que elas a ouvirão e compreenderão, em conformidade com as intenções do compositor. Pressupõem eles que a música é

uma forma de comunicação e que, num contexto cultural normal, seqüências musicais específicas podem evocar sentimentos de medo, apreensão, paixão, patriotismo, religião, assombramento, e por aí vai.

Os cineastas podem não ter consciência dos fundamentos dos seus pressupostos; mas podemos estar seguros que se a experiência mostrasse o seu erro, rejeitariam, por desnecessária, toda sonoplastia e música ambiente. Ao invés, parecem depositar cada vez mais confiança na musicalidade do seu público, abandonando a música de fundo contínua em favor dum incremento dramático mais seletivo. Isto pode ser apenas uma reação às pressões dos sindicatos de músicos; mas ainda que fosse, os cineastas continuam a encomendar música aos compositores, a um considerável custo extra. É notável que tais pressupostos sejam os de homens e mulheres cujas atitudes para com a arte e o lucro costumam contradizer a eles próprios. A formação dum produtor na cultura europeia ocidental devia ensiná-lo que nem todas as pessoas são musicais, e que algumas são mais musicais que outras. Mas seu conhecimento e sua experiência de vida o levam a rejeitar inconscientemente tal teoria. O dogma capitalista diz a ele que só uns poucos eleitos são musicais, mas a experiência capitalista o faz lembrar que *The Sound of Music* [A Noviça Rebelde] foi uma das maiores bilheterias de todos os tempos.

Súbito vem à mente uma explicação para tal paradoxo. Em muitas sociedades industriais, costuma-se julgar o mérito de acordo com índices de produtividade e lucros imediatos, e com uma suposta utilidade, dentro dos limites dum dado sistema. É raro que se reconheça ou incentive a capacidade latente, a menos que o sujeito pertença à classe social certa, ou ocorra manifestar traços daquilo que as pessoas aprenderam a tomar por talento. Assim, se avalia a criança como musical ou anti-musical com base na sua capacidade de fazer música. E no entanto, a própria existência do músico profissional, bem como seu necessário suporte financeiro depende de ouvintes que, num senso importante, não hão de ser menos aptos musicalmente que ele. Devem ter a capacidade de distinguir e correlacionar padrões sonoros diversos.

Sei que, antes e depois de Haydn compor a *Surprise Symphony* [Sinfonia nº.94], muitas platéias não vêm escutando música com atenção, e que, numa sociedade que inventou a notação, era possível que uma elite hereditária transmitisse a música sem qualquer necessidade de ouvintes. Mas se tomarmos uma perspectiva global sobre a música, e se levarmos em conta situações sociais em tradições musicais que não têm notação, ficará claro que a criação e performance da maioria das músicas surge, em primeiro lugar, a partir da capacidade humana de descobrir padrões sonoros e identificá-los em ocasiões posteriores. Sem os processos biológicos de percepção auditiva, e sem um consenso cultural entre pelo menos alguns seres humanos quanto ao que se percebe, não é possível haver música ou comunicação musical.

Costuma-se ignorar a importância da audição criativa em discussões acerca da aptidão musical, e no entanto esta é tão fundamental para a música quanto o é para a linguagem. No que toca a genialidade precoce, o que importa não é tanto que alguns nasçam com dons aparentemente excepcionais, mas que a criança possa reagir à organização sonora da música antes que a ensinem a reconhecê-la. Sabemos, também, que crianças que não são precoces podem também reagir, ainda que possam não manter a mesma relação positiva com a música, nem tentar reproduzir a sua experiência.

Em sociedades onde a música não é escrita, a audição culta e precisa é tão importante e tão sintomática da habilidade musical quanto a execução o é, pois

trata-se do único meio de assegurar a continuidade da tradição musical. A música é fruto do comportamento de grupos humanos, seja ele formal ou informal: é a organização humana do som. E ainda que sociedades diferentes tendam a acalentar diferentes idéias sobre o que tomam por música, todas as definições se baseiam nalgum consenso de opinião sobre os princípios a partir dos quais se deve organizar os sons. Não pode haver tal consenso sem que haja algum compartilhamento de experiências, e a menos que diferentes pessoas sejam capazes de ouvir e reconhecer padrões nos sons que chegam aos seus ouvidos.

Por ser a música uma tradição cultural que se pode partilhar e transmitir, não poderá ela existir a menos que alguns seres humanos possuam, ou tenham desenvolvido, uma capacidade de audição estruturada. A performance musical, em contraste com a produção de ruído, é inconcebível sem a percepção de ordem no som.

Se minha ênfase na primazia da audição pode parecer muito fora de propósito, pense no que aconteceria, mesmo à tradição da música escrita, caso se tomasse a mera execução como critério de habilidade musical. Os músicos sabem que é possível uma performance ruim passar despercebida para uma platéia que assiste mas não ouve; e mesmo as platéias ouvintes podem aprender a aceitar digressões radicais em peças familiares de Chopin ou Beethoven, que um dia estiveram em voga, mas que se tornaram mais tarde parte duma tradição pianística. A continuidade da música depende tanto da demanda de ouvintes críticos, quanto da disponibilidade de músicos.

Quando digo que não há de existir música sem percepção de ordem no âmbito do som, não estou a argumentar que algum tipo de teoria da música deva preceder a composição e performance musicais: tal seria obviamente incorreto para a maioria dos músicos 'folclóricos'. Estou a sugerir que uma percepção da ordem sonora, seja ela inata ou adquirida, ou ambos, deve acontecer na mente antes de emergir como música.

Meu uso proposital do termo 'ordem sônica', pondo ênfase na experiência da escuta exterior, quer evidenciar que qualquer juízo sobre a musicalidade do homem deve se basear em descrições dum campo distinto e circunscrito do comportamento humano, o qual chamaremos provisoriamente de "musical". Pode-se criar ordem sônica por acidente, como fruto de princípios de organização que são musicais ou extra-musicais, tais como a seleção de orifícios em espaços eqüidistantes numa flauta, ou trastes num instrumento de cordas. Do mesmo modo, uma falta de ordem sônica aparente pode expressar um arranjo ordenado de números, pessoas, fórmulas matemáticas, ou quaisquer elementos que se possa transformar em som, tais como a programação duma curva senoidal numa máquina eletrônica.

Se um compositor me disser que não posso esperar ouvir qualquer ordem 'nas notas', mas que posso observá-la nos padrões de círculos e cones que se dá aos músicos, ou nos números que se insere numa máquina, posso decidir chamar o ruído de mistificação retrógrada, ao invés de música de vanguarda; mas não posso excluí-la de qualquer apreciação da musicalidade humana, ainda que provavelmente não pertença ela à área do comportamento que compreende a música dos bosquímanos, dos bamba, dos balineses, de Bach, Beethoven e Bartók. É organização sonora humana, cujo endereço é o ouvido humano e que, possivelmente, os amigos do compositor apreciam, e que portanto diz respeito à comunicação e às relações entre pessoas.

Tal processo de produção de som musical não é tão moderno ou sofisticado quanto seus criadores poderiam alegar: não passa duma extensão do princípio ge-

ral de que a música deveria exprimir aspectos da organização humana, ou percepções humanamente condicionadas da organização 'natural'. Observei um processo semelhante na Zâmbia, em 1961. Entre os nsenga do distrito de Petauke, os meninos tocavam pequenas *kalimba mbiras* para se distrair, enquanto andavam ou se sentavam a sós. A análise das melodias que tocavam revela relações entre os padrões do movimento dos polegares esquerdo e direito, os padrões rítmicos com que tocavam as 'teclas', e o padrão de organização do próprio 'teclado' (vide Figura 1). As melodias não soam como outras músicas nsenga, mas os dois polegares tocam polirritmias típicas dos nsenga que, em outros contextos, mais de um músico tocaria. Um instrumento semelhante, de nome *ndimba*, possui um 'teclado' diverso, mais próprio para o acompanhamento melódico que para dedilhar padrões. Os homens que tocam esse instrumento costumam ser artistas populares, que cantam junto de ou para grandes platéias. Ainda que sua música costume soar mais simples do que a que tocam os meninos, na verdade ela é mais musical em sua constituição, uma vez que os padrões de relação entre o movimento do polegar e o 'teclado' se subordinam à melodia duma canção, com uma letra e forma que permite aos demais cantar com o instrumento. Algumas das melodias dos meninos podem ser mais experimentais e de vanguarda, mas elas não se destinam a muitas pessoas, uma vez que carecem duma qualidade que os nsenga parecem requerer de sua música, a saber, o poder de reunir as pessoas em comunhão.

Transcrições de três melodias nsenga para *kalimba*



Arranjo das 'teclas' de uma *kalimba* de 14 notas (A) e de uma *ndimba* de 14 notas (B).

(i): Alturas aproximativas das escalas de uso mais freqüente (transpostas). (ii): Numeração das 'teclas' da esquerda para a direita do 'teclado'. (iii): 'Teclas' em numeração simétrica, de acordo com o uso dos polegares direito e esquerdo, em direções contrárias. As teclas escuras e os números sublinhados acima e abaixo do pentagrama indicam as notas no registro superior do 'teclado'.

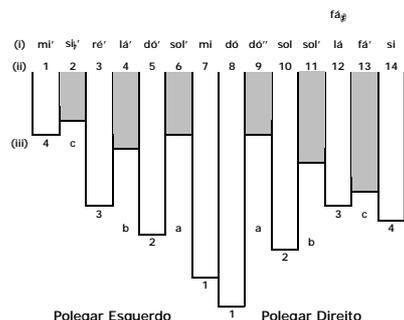


Figura 1. Comparação entre as melodias e os 'teclados' das mbiras *kalimba* e *ndimba*, que tocam os nsenga de Petauke, na Zâmbia, a ilustrar as origens culturais e físicas do som musical.

Teclas A₈ 7 10 12 14 5 3 1 12 11 4 (2) (8)

Teclas B₁ 2 4 6 8 9 10 11 2 12 13 14 -

(i) do mi lá' sol sol' lá fá' si do' ré' mi' sol' lá' sh'

(ii) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

(iii) 5

Polegar Esquerdo Polegar Direito

Fundamentos rítmicos das melodias de *kalimba*, conforme os revela as análises das partes que os polegares esquerdo e direito tocam.

E 4 c 3 b 2 a 1 D 1 a 2 b 3 c 4

$\text{♩} = 176 \text{ M.M.}$

I

Fundamento rítmico

E 4 c 3 b 2 a 1 D 1 a 2 b 3 c 4

$\text{♩} = 104-108 \text{ M.M.}$

II

Figura 1. continuação

♩ = 96 M.M.

Fundamento ritmico

Análise de melodia da *ndimba*.

L 5 4 c 3 b 2 a 1 R 1 2 3 4 5 6

♩ = 160-168 M.M.

Voz

IV

Ndimba

A Ka-ce - pa

i - wá - li - le nso - lo. A Ka-ce - pa

i - wá - li - le nso - lo. A Ka-ce - pa e - fwa - la pa - zu wá, ma - ma e - ya.

A Ka-ce - pa i - wá - li - le nso - lo. A Ka-ce - pa e -

fwa - la pa - zu wá, ma - ma e - ya A Ka-ce - pa i - wá - li - le nso - lo.

Figura 1. *continuação*

The image shows a musical score for Ndimba in D major, consisting of three systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. Fingerings and articulations are indicated by numbers (1-5) and letters (a, b, c) below the notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system has 12 measures, the second has 12 measures, and the third has 12 measures, ending with 'etc.'.

Figura 1. continuação

É possível fazer mais que uma única análise numa peça de música qualquer, e muito se escreveu sobre este assunto. Mas é preciso que se possa produzir análises precisas que indiquem onde se empregam processos musicais e extra-musicais, o que vêm eles a ser exatamente e por que se os utiliza. Num certo nível analítico, todo comportamento musical é estrutural, seja em relação a processos biológicos, fisiológicos, sociológicos, culturais ou puramente musicais; e é tarefa do etnomusicólogo identificar todos os processos que são relevantes para uma explanação do som musical.

A Figura 2 mostra uma passagem musical que se pode interpretar pelo menos de duas maneiras. É uma das diversas figurações reiterativas que ocorrem numa série de melodias que toca um flautista nande (ou konjo) de Butembo, no Zaire, e fica claro, a partir do contexto musical, que ela dá prazer ao músico e exprime princípios fundamentais da estrutura musical. O que a música em si não deixa claro é a natureza desses princípios. Um ouvinte com formação na música étnica europeia pode perceber um movimento de e para um centro tonal, que ele descreveria como uma seqüência tônica–dominante–tônica. Mais genericamente, nos termos que Hindemith e outros adotaram, poder-se-ia descrevê-la como uma seqüência musical a exprimir repouso–tensão–repouso. O músico nande pode também conceber a passagem como um movimento de e para um centro tonal, já que muita música africana se estrutura deste modo, ainda que não pense ele nos termos específicos de relações entre tônica e dominante. Mas se considerarmos a sua performance com relação à experiência física de tapar os orifícios com os dedos, as relações tonais adquirem uma outra significação. O relaxamento físico de retirar os dedos da flauta produz um som que é harmonicamente tenso, enquanto que a tensão física de tapar alguns orifícios produz um som que é harmonicamente relaxante.

Frase musical utilizada em música para flauta de Butembo

The image shows a musical notation for a flute phrase in D major, marked '8 vez'. The notation is on a treble clef staff and consists of two measures. The first measure has a slur over it, and the second measure also has a slur over it. The key signature has two sharps (F# and C#). The phrase is: G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4 | G4-A4-B4-C5-B4-A4-G4.

Dedilhado de flauta de Butembo, e sons produzidos

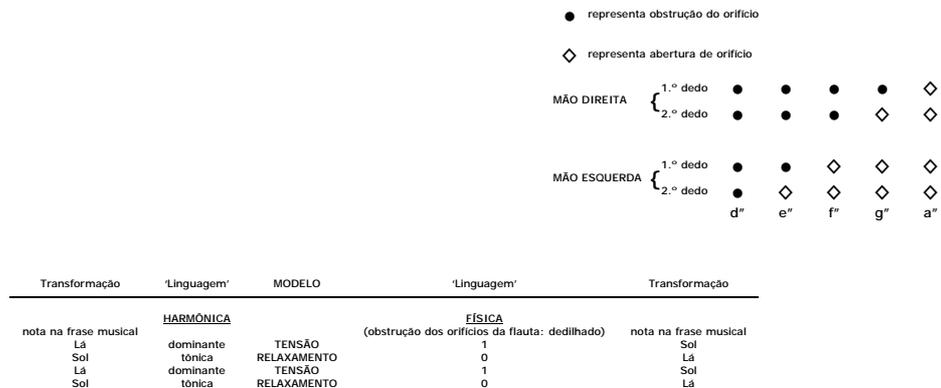


Figura 2. Duas interpretações possíveis do mesmo trecho musical, usando um modelo tensão / repouso e as respectivas 'linguagens' harmônica e física.

Não sei qual destas interpretações da música é correta no contexto da sociedade nande, e no da musicalidade do músico em tela, Katsuba Mwongolo, ou se há outra explanação. Mas estou certo de que há, em última análise, apenas uma explanação, e que uma análise sensível ao contexto, da música na cultura, seria capaz de revelá-la. Quanto analisei as melodias para flauta em 1955, estava a trabalhar com gravações comentadas e com um instrumento típico que aprendi a tocar. Não tinha qualquer experiência em primeira mão na cultura do músico, e nenhuma amostra do seu sistema musical, já que havia bem poucas gravações disponíveis.

Posso levar mais fé na análise do equilíbrio entre fatores físicos e musicais na criação das melodias que os nsenga tocam nas *mbiras kalimba* e *ndimba*, pois trabalhei na Zâmbia em 1961 com os músicos, aprendendo a tocar as melodias (bem mal), observando os diferentes contextos da performance, e ouvindo e gravando inúmeras outras peças de música nsenga. Só através do cotejo de informações musicais e extra-musicais foi possível descobrir o que havia 'nas notas'.

É possível improvisar testes musicais no campo; e estes podem vir a ser os únicos meios para descobrir ou confirmar os princípios que geram a composição musical. Por exemplo, os jovens venda tocam duetos em ocarinas, que chamam de *zwipotoliyo*, fabricando-as com pequenos frutos de diâmetros variáveis (c. 4,5 a 7 cm.) nos quais abrem um buraco grande para soprar, e dois para tapar com os dedos. Os sons possíveis de se tocar nas ocarinas variam conforme o tamanho das esferas, e o músico pode modificar a sua afinação com o sopro. Para duetos, os músicos selecionam pares que 'soam bem', e portanto sua escolha indica quais os princípios musicais que procuram expressar nos duetos. Elaborei um teste no qual, de todas as combinações de ocarinas com afinações diferentes, dois jovens selecionam a combinação mais satisfatória; a sonoridade dos duetos que se toca nestes instrumentos revela, portanto, princípios tonais e harmônicos que possuem uma importância particular na música para ocarina, e na música venda em geral. A Figura 3 mostra três destes padrões, com suas progressões de base e seqüência harmônica.

Três duos para ocarina

S^{12} $\text{♩} = 112 \text{ M.M.}$ *ad lib.*
 Ocarina 1
 A S^{12}
 Ocarina 2

S^{12} $\text{♩} = 92 \text{ M.M.}$ *ad lib.*
 Ocarina 1
 B S^{12}
 Ocarina 2

S^{12} $\text{♩} = 138-144 \text{ M.M.}$
 Ocarina 1
 C S^{12}
 Ocarina 2

S^{12} *ad lib.*
 S^{12}

Progressões de base

A e B C

Seqüência harmônica

A e B C

Diagrama em escala de duas ocarinas dos venda, feitas de frutos ocos (A: de *Strychnos spinosa Lam.*, a laranja selvagem; B: de *Oncoba spinosa Forsk.*)

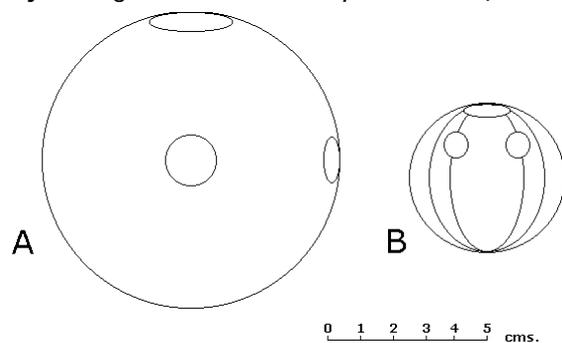


Figura 3. Princípios tonais e harmônicos na música para ocarina dos venda.

Estes três exemplos ilustram problemas que existem na análise da música de qualquer compositor ou cultura. Também chamam eles a atenção para os perigos da comparação entre músicas diversas tendo como parâmetro único o seu som. Ainda que o sentido da música esteja, em última análise, 'nas notas' que o ouvido humano percebe, é possível fazer várias interpretações estruturais de qualquer padrão sonoro, e dependendo da formação cultural e do estado emocional momentâneo dos seus ouvintes, pode ser que haja um número quase infinito de reações individuais à sua estrutura.

Contudo, quando se avalia o sistema musical dum único compositor ou cultura no seu contexto cultural total, é possível reduzir, em larga medida, o número de interpretações estruturais possíveis. Mesmo quando a articulação do sistema é clara, a explanação estrutural nos termos daquele sistema pode ser incompleta. Por exemplo, sabemos bastante sobre a teoria e prática da harmonia na música 'artística' européia no século dezenove, mas quando analisamos a música de Hector Berlioz, é útil saber que ele costumava experimentar encadeamentos harmônicos no violão, e que a estrutura do instrumento determinou muitas das suas seqüências de acordes.

Deixe-me ilustrar melhor o problema analítico através duma analogia com a linguística estrutural. Ao fazê-lo, não estou a sugerir que a etnomusicologia deva empregar os métodos da linguística, ainda que as finalidades das análises musical e linguística possam se parecer. Não vejo razão alguma para supor que a música seja um tipo de linguagem, ou que tenha quaisquer relações estruturais especiais com a linguagem, ou que os processos da linguagem sejam necessariamente mais fundamentais que outras atividades culturais humanas. Contudo, as análises do comprometimento da linguagem em Eric Lenneberg, Noam Chomsky e seus sucedâneos apontam para características que apresentam paralelos com a música. Não me refiro tanto ao fato óbvio de que o som *si* pode ter uma significação estrutural e semântica diferente em línguas diferentes, e que mesmo em inglês as palavras *sea*, *see* e *see* são diferentes, quanto à variedade das *estruturas* que podem subjazer às estruturas superficiais duma língua, ou seja, aos padrões de palavras que ouvimos e aos quais reagimos.

Os falantes da língua inglesa costumam compreender os encadeamentos de palavras de acordo com o contexto no qual se os ouve. Assim, conforme sugere Lenneberg, o encadeamento "*they-are-boring-students*" tem duas interpretações sintáticas possíveis, mantendo relação direta com duas interpretações semânticas possíveis [eles são estudantes chatos / eles estão chateando os estudantes]. A frase pode ser tanto um comentário dos professores com respeito aos alunos — {[*(They)*] [*(are)*] [*(boring)*] [*(students)*]}} — onde "*boring*" [chato] é um adjetivo; ou pode ser um comentário dos estudantes sobre os professores — {[*(They)*] [*(are boring)*] [*(students)*]}} — onde "*boring*" [chateando] é uma forma verbal infletida. Em muitos casos, contudo, não há uma relação unívoca entre interpretações sintáticas e semânticas. Chomsky mostrou que, no nível superficial, a estrutura da expressão em gerúndio "*the shooting of the hunters*" [o alvejamento dos caçadores] pode ser uma transformação seja da oração ativa "*hunters shoot*" [caçadores alvejam], seja da passiva "*hunters are shot*" [caçadores são alvejados].

É por conta deste tipo de relação entre estruturas profundas e superficiais que não podemos encarar a linguagem como uma questão de adequação de palavras a compartimentos gramaticais, de acordo com padrões adquiridos, independentes dos processos cognitivos que os padrões subentendem. Há uma distância enorme entre a oração ativa "*John is eager to please*" [John está ansioso para agradar] e a passi-

va "*John is easy to please*" [John é fácil de se agradar], ainda que, na superfície, haja alteração numa palavra apenas. Do mesmo modo, não podemos substituir "*shooting*" [alvejamento] por qualquer forma verbal similar, sem levar em conta as implicações semânticas que, por sua vez, trazem à tona princípios estruturais diversos. Em alguns contextos posso falar em "*the eating of the hunters*" [a alimentação dos caçadores] do mesmo modo como "*the shooting of the hunters*", porém, em todos os contextos que conheço, "*the drinking of the hunters*" [a bebedeira dos caçadores] só pode ter uma interpretação estrutural e semântica. É preciso considerar sempre as possibilidades lógicas, contudo, e em algumas culturas a ambigüidade de expressões tais como "*the singing of the hunters*" [a cantoria dos caçadores] ou "*the dancing of the hunters*" [a dança dos caçadores], que só podem ser transformações de orações ativas, podem se resolver na idéia de que um homem pode 'ser cantado' ou 'ser dançado'.

Podemos interpretar estruturas musicais, assim como seqüências de palavras, como fruto da adequação de sons musicais a compartimentos, seguindo as regras de uma gramática musical. Mas ignorar as estruturas profundas pode gerar confusão. Deryck Cooke faz menção a uma conseqüência cômica de tal abordagem à análise musical em seu livro *The Language of Music* (Londres: Oxford University Press. 1959: ex. 73, 186). Um amigo seu "pensava, em segredo", que "a canção humorística '*Yes, we have no bananas (we have no bananas today)*' [Yes, nós temos bananas], popular no passado", fora gerada do seguinte modo:

Exemplo 1



Uma ilustração mais séria da importância das estruturas profundas na análise musical se nos apresenta em duas versões diferentes duma canção infantil venda, *Funguvhu tanzwa mulomo!* (vide Exemplo 2). As duas melodias são descritas como se fossem 'a mesma coisa', por serem elas transformações da mesma estrutura profunda, que é, em essência, uma seqüência 'harmônica' à qual uma articulação de palavras confere ímpeto e contorno rítmicos. As notas duma melodia são os equivalentes harmônicos da outra.

Exemplo 2

♩ = 160-176

1. Fú - ngú - vñú, tã - nzwá mú - lô - mo!

2. Tã - nzwá mú - lô - mō, Rí kò - nē rí tshí lã rō - tñē;

3. Rí - tshí - lã rō - tñē. Vhó - m - mē vhá ká é - ndã pi?

4. Vhá ká é - ndã pi? Vhó lí - má dà - vhá lã khô - mbè.

A primeira problemática na avaliação da musicalidade humana é também a questão central da musicologia e da etnomusicologia. Trata-se da problemática da descrição do que ocorre numa peça musical. Ainda não somos capazes de explicar o que já sabemos intuitivamente, como resultado da experiência na cultura, a saber, as diferenças essenciais entre a música de Haydn e Mozart, ou dos índios *flathead* e dos *sioux*. Não basta conhecer as características distintivas dos concertos de piano de Mozart ou da orquestração de Haydn: queremos saber com precisão como e por que Beethoven é Beethoven, Mozart é Mozart e Haydn é Haydn. Todo compositor tem um sistema cognitivo básico que deixa a sua marca nas suas maiores obras, independente dos instrumentos para os quais foram elas escritas. Esse sistema cognitivo compreende todas as atividades cerebrais que sua coordenação motora, seus sentimentos e suas experiências culturais importam, bem como suas atividades sociais, intelectuais e musicais. Uma descrição precisa e compreensiva do sistema cognitivo do compositor irá, assim, dar ensejo às explicações mais fundamentais e potentes dos padrões que sua música conforma. Outrossim, se entenderá melhor os estilos musicais em voga numa sociedade enquanto expressões de processos cognitivos, os quais se pode observar em operação na formação de outras estruturas. Quando soubermos como esses processos cognitivos funcionam na produção dos padrões sonoros a que as diversas sociedades chamam de "música", estaremos em melhores condições de descobrir quão musical é o homem.

O estudo da música na cultura é o que Alan Merriam advogou na sua importante obra, *The Anthropology of Music* [A Antropologia da Música] (Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 1964), mas para explicar como um sistema musical faz parte de outros sistemas de relações dentro duma cultura, a etnomusicologia ainda fica a dever análises culturais sistemáticas da música. Não basta identificar um estilo musical característico segundo os seus próprios termos, e considerá-lo em relação à respectiva sociedade (para parafrasear a definição de uma das metas da etnomusicologia, segundo Mantle Hood, que vem trabalhando mais nesse sentido que qualquer outro etnomusicólogo vivo). Temos de reconhecer que nenhum estilo musical apresenta "os seus próprios termos": seus termos serão os termos de sua sociedade e cultura, e dos corpos dos seres humanos que o escutam, que o criam e realizam.

Não podemos mais estudar a música como uma coisa em si mesma, uma vez que a pesquisa etnomusicológica deixa claro que as coisas musicais nem sempre

são estritamente musicais, e que a expressão de relações tonais em padrões sonoros pode ser secundária com respeito às relações extra-musicais que os tons representam. Podemos concordar que a música é o som que se organiza em padrões socialmente aceitos, que a prática musical pode ser vista como uma forma de comportamento que se adquire, e que os estilos musicais se baseiam no que o homem optou por selecionar da natureza como parte de sua expressão cultural, em contraste com aquilo que a natureza impôs a ele. Mas a natureza da qual o homem selecionou os seus estilos musicais não é exterior a ele; ela compreende a sua própria natureza — as suas capacidades psicofísicas e as maneiras como estas foram estruturadas por suas experiências interativas com as pessoas e coisas, as quais são parte do processo adaptativo de maturação na cultura. Não sabemos quais dessas capacidades psicofísicas, fora a audição, são essenciais para a prática musical, ou se alguma delas é especificamente musical. Parece que as atividades musicais se associam a partes específicas do cérebro, e que estas são distintas dos centros da linguagem. Mas jamais não saberemos o que procurar até que estudemos os processos criativos que estão presentes mesmo numa performance musical erudita, do mesmo modo como se apresentam nas frases dum linguajar erudito.

A pretensão da etnomusicologia de ser um novo método de análise da música e da história da música haverá de se basear numa premissa em grande parte ainda não aceita, a saber, que em sendo a música a organização humana do som, há de haver uma correlação entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produz enquanto fruto da interação humana. Me interessa sobremaneira pela análise das estruturas musicais, porque este é o primeiro passo em direção ao entendimento dos processos musicais e, portanto, à avaliação da musicalidade. Talvez jamais não sejamos capazes de entender exatamente como outra pessoa se sente com respeito a uma peça musical, mas quiçá possamos entender os fatores estruturais que geram os sentimentos. A atenção à função da música na sociedade é necessária apenas na medida em que pode nos ajudar a explicar as estruturas. Ainda que venha eu a discorrer sobre os usos e efeitos da música, o que me interessa por princípio é o que a música é, não para que serve a música. Se soubermos o que ela é, poderemos conseguir empregá-la e desenvolvê-la em muitos modos que ainda não se imaginou, mas que a ela são inerentes.

O som pode ser o objeto, mas o homem é o sujeito; e a chave para se entender a música está nas relações que existem entre sujeito e objeto, o princípio ativo de organização. Stravinsky expressou isso com a clareza que lhe é característica, quando falou de sua própria música étnica: "a música nos é dada com o único propósito de estabelecer uma ordem nas coisas, inclusive, e sobretudo, a coordenação entre *homem e tempo*" (*Chronicle of my Life* [Crônica da Minha Vida]. Londres: Gollancz. 1937: 83). Cada cultura tem seu ritmo próprio, porquanto a experiência consciente se ordena em ciclos de mudança sazonal, crescimento físico, vida e além-túmulo, sucessão política, ou quaisquer outros aspectos recorrentes a que se confere significação. Podemos dizer que a experiência ordinária do cotidiano tem lugar no mundo do tempo real. A qualidade essencial da música é o seu poder de criar um outro mundo, de tempo virtual.

No sistema musical dos venda, é o ritmo que distingue o som (*u imba*) da fala (*u amba*), de modo tal que os padrões de palavras que se recita numa métrica regular se chamam 'canções'. Tanto Stravinsky quanto os venda insistem que a música importa o homem. As pulsações regulares dum motor ou dum bomba podem soar como o toque dum tambor, mas nenhum venda as entenderia como música, ou esperaria que elas o sensibilizassem, pois a sua ordem não é um produto direto de seres humanos. O som de instrumentos eletrônicos ou dum sintetizador Moog

não estaria fora do âmbito da experiência musical, na medida em que apenas o timbre, e não o método de ordenamento, estaria fora do controle humano. A música dos venda não se fundamenta na melodia, mas na excitação rítmica de todo o corpo, da qual o canto é só uma decorrência. Portanto, quando parece que escutamos uma pausa entre duas batidas de tambor, devemos nos dar conta de que, para o executante, não se tratará duma pausa: cada batida de tambor é parte dum movimento total do corpo, no qual a mão ou uma baqueta percute a pele do tambor.

Estes princípios se aplicam à canção infantil *Tshidula tsha Musingadi* (Exemplo 3) que, para os venda, é música, e não fala ou poesia.

Exemplo 3

♩ = 108-112 *Parlando*

1. Tshi - du - la tsha Mu - si - nga - di!

2. Vha - ko - ma vha tshi ya Dza - ta,

3. Vha fhi - ri - sa mu - di - n - ga pha - n - da.

4. Mu - di - n - ga ndi Ra - mu - dzu - li,

Seria de se esperar que a cabeça do tempo caísse nas sílabas *-du*, *tsha* e *-nga-*, que se acentua na execução. Mas quando as pessoas batem palmas junto com a canção, batem elas nas sílabas *Tshi-*, *-la*, *-si-* e *-di*, de modo que não há pausa no quarto tempo, mas um padrão total de quatro tempos que se pode repetir quantas vezes quiser, mas nunca menos que uma vez, se for para qualificá-lo como 'canção' e não 'fala'.

A música venda é francamente política, porquanto se a executa em diversos contextos políticos e, com freqüência, com fins políticos específicos. Também é política porque pode envolver as pessoas numa experiência comum marcante, dentro do âmbito de sua experiência cultural, tornando-as, portanto, mais conscientes de si mesmas e de suas responsabilidades umas para com as outras. "*Muthu ndi muthu nga vhanwe*", dizem os venda: "O homem é homem graças às suas ligações com outros homens". A música venda não é uma fuga da realidade; é uma aventura na realidade, a realidade do mundo do espírito. É uma experiência do devir, na qual a consciência individual se alimenta da consciência coletiva da comunidade, e assim se torna fonte de formas culturais mais ricas. Por exemplo, se dois percussionistas tocam exatamente o mesmo ritmo superficial, mas mantêm uma diferença individual, interna, do ritmo ou do pulso, o que produzem é mais que produtos individuais. Assim, a combinação de uma batida simples na execução de duas pessoas, em andamentos diferentes, resulta em:

Exemplo 4

Uma combinação de ritmos iâmbicos com cabeças de tempo diferentes pode resultar em:

Exemplo 5



Outras combinações são ilustradas na Figura 4, a demonstrar como a mesma estrutura superficial pode resultar de processos diferentes, envolvendo um, dois, ou três músicos.



Figura 4. Maneiras diferentes pelas quais um, dois ou três instrumentistas podem produzir as mesmas estruturas musicais.

Seria uma rude distorção descrever estes padrões sonoros, com organizações diversas, como 'objetos sônicos' iguais, só porque *soam* iguais. Mesmo reconhecendo a maneira pela qual se produz os sons, seria impróprio, no contexto da música venda, descrevê-los como exemplos de polirritmia. Deve-se descrevê-los, primeiro, nos termos dos processos cognitivos e comportamentais que são próprios da cultura venda.

Uma análise cultural de alguns dos ritmos na Figura 4 não seria aquela que apenas assinalasse que se os usa desta ou daquela maneira, em certas ocasiões específicas. Não seria uma nota de programa a delinear o contexto da música, mas um artifício analítico a descrever a sua estrutura enquanto expressão de padrões culturais. Assim, não são floreios musicais os toques de ritmos em combinações de dois ou três instrumentistas que, na realidade, um poderia executar: expressam eles conceituações da individualidade na comunidade, e de equilíbrio social, temporal e espacial, que se encontram noutros aspectos da cultura venda e noutros tipos de música venda. Ritmos como esses não se os pode executar com justeza, a menos que os instrumentistas sejam seus próprios regentes, e que, ao mesmo tempo, se submetam eles ao ritmo dum regente invisível. Este é o tipo de experiência em comum que os venda almejam e expressam em sua prática musical, e uma análise de sua música que ignore tais fatos será tão incompleta quanto uma análise da *Vespro della Beata Vergine* de 1610, de Monteverdi, que não leve em

conta o pano de fundo litúrgico, as primeiras obras sacras do compositor, o seu serviço aos duques de Gonzaga e suas primeiras experiências com a ópera.

Não se pode desvincular as análises funcionais acerca da estrutura musical das análises estruturais acerca da sua função social: não se pode explicar de modo justo a função dos sons musicais em relação uns aos outros, como partes dum sistema fechado, sem referência às estruturas do sistema sociocultural do qual a música faz parte, ao sistema biológico ao qual pertencem todos aqueles que fazem música. A etnomusicologia não é apenas uma área de estudos que trata da música exótica, nem uma musicologia do que é étnico — é uma disciplina que mantém a esperança duma compreensão mais profunda de qualquer música. Se é possível analisar e compreender certas músicas como expressões tonais da experiência humana, no contexto de diferentes tipos de organização social e cultural, não vejo o motivo por que não se deveria analisar qualquer música do mesmo modo.

MÚSICA NA SOCIEDADE E NA CULTURA

Descrevi a música enquanto som humanamente organizado. Argumentei que devemos procurar relações entre os padrões de organização humana e os padrões sonoros que se produz como fruto de organização interativa. Reforcei esta proposição geral fazendo referência aos conceitos de música que são comuns entre os vendeda do Transval Setentrional. Os vendeda também compartilham a experiência do *fazer* musical, e sem essa experiência haveria muito pouca música. A produção dos padrões sonoros que os vendeda chamam de música depende primeiro da continuidade dos grupos sociais que os produzem e, segundo, da maneira como os membros destes grupos se relacionam entre si.

Para descobrirmos o que a música é, e quão musical é o homem, precisamos perguntar quem ouve e quem toca e canta em qualquer dada sociedade, e o porquê. Tal é uma pergunta sociológica, e pode-se comparar situações em sociedades diversas sem qualquer referência às formas superficiais da música, pois que estamos interessados apenas na sua função na vida social. Neste aspecto, pode não haver quaisquer diferenças significativas entre a Música Negra, a Música Country ou Western, a Música Pop ou o Rock, as Óperas, a Música Sinfônica ou o Cantochão. O que não diz nada a alguém pode mexer com outrem, não graças a qualquer qualidade absoluta na música em si, mas graças ao que a música veio a significar para ele enquanto integrante duma sociedade ou grupo social em particular. Devemos nos lembrar também que, se podemos ter nossas próprias preferências pessoais, não podemos julgar a eficácia da música ou dos sentimentos dos músicos com base naquilo que parece ela provocar nas pessoas. Se um velho mestre cego, na iniciação dos vendeda, ouve em silêncio uma gravação dum canto iniciático *domba*, não podemos valorar a eficácia da música como maior ou menor que a da banda de gaitas de Spokes Mashiyane, de Joanesburgo, que lhe é enfadonha mas atrai o seu neto. Não podemos afirmar que os kwakiutl são mais emotivos que os hopi porque seu jeito de dançar parece, aos nossos olhos, mais extático. Algumas culturas, ou alguns tipos de música e dança dentro duma cultura, podem promover a internalização consciente das emoções, mas isso não quer dizer que sejam estas menos intensas. As experiências místicas ou psicodélicas dum homem podem não ser vistas ou sentidas por seus circunstantes, mas não se pode rejeitá-las por irrelevantes para a vida dele em sociedade.

Os mesmos critérios de julgamento deveriam se aplicar às diferenças aparentes na complexidade superficial da música, que tendemos a encarar nos mesmos termos que os de outros produtos culturais. Já que se pode relacionar a complexidade crescente de carros, aviões e muitas outras máquinas à sua eficácia como meios de comunicação, costuma-se supor que, outrossim, o desenvolvimento técnico na música e nas artes deve ser indicação duma expressão mais profunda ou melhor. Minha sugestão é que a popularidade de alguma música indiana na Europa e na América do Norte não é estranha ao fato que aparenta ela uma virtuosidade técnica, ao mesmo passo que dá prazer aos ouvidos e acarreta um filosofar profundo. Quando tento despertar o interesse dos meus alunos pela sonoridade da música africana, sei que tendo também a atrair a sua atenção para os feitos técnicos da

performance, por serem estes mas imediatos à apreciação. Não obstante, a simplicidade ou complexidade da música é, em última análise, irrelevante: a equação não deveria ser MENOS = MELHOR ou MAIS = MELHOR, mas MAIS ou MENOS = DIFERENTE. É o conteúdo *humano* do som humanamente organizado o que 'mexe' com as pessoas. Mesmo que tal venha à tona como um contorno melódico ou harmônico, como um 'objeto sonoro' digamos, a sua origem ainda é o pensamento dum ser humano sensível, e é essa sensibilidade que pode estimular (ou não) sentimentos noutra ser humano, da mesma maneira como impulsos magnéticos transmitem uma conversa telefônica dum interlocutor a outro.

A questão da complexidade musical se torna importante apenas quando tentamos avaliar a musicalidade humana. Suponha que eu argumentasse que, por haver certas sociedades em que as pessoas são tão competentes em música quanto todas as pessoas o são na linguagem, a música pode ser um traço constituinte da espécie humana. Alguns irão por certo retorquir que a evidência duma distribuição geral da capacidade auditiva e de performance entre os venda e outras sociedades aparentemente musicais não seria passível de comparação com a distribuição restrita da capacidade musical na Inglaterra, digamos, pois que a complexidade da música inglesa é tal que apenas uns poucos podem dominá-la. Noutras palavras, se a música inglesa fosse tão elementar quanto a música dos venda, então é claro que a musicalidade dos ingleses seria tão genérica quanto a dos venda! A implicação de maior alcance deste raciocínio é que o desenvolvimento tecnológico acarreta um nível de exclusão social: constituir uma platéia passiva é o preço que alguns devem pagar por fazer parte duma sociedade superior, cuja superioridade se mantém pela habilidade excepcional duns poucos eleitos. O nível técnico do que se define como musicalidade entra então em questão, e é possível que se tenha algumas pessoas por anti-musicais. É com base em tais pressupostos que se estimula ou anestesia a habilidade musical em muitas sociedades industriais modernas. Esses pressupostos estão em oposição diametral à idéia dos venda de que todo ser humano normal é apto à performance musical.

A questão da complexidade musical é irrelevante em qualquer consideração acerca da universalidade da competência musical. Primeiro, no seio dum único sistema musical, a maior complexidade musical pode ser como que uma extensão do vocabulário, que não altera os princípios básicos da gramática e não faz sentido sem eles. Em segundo lugar, a cognição humana é incomensuravelmente mais complexa do que o que quer que homens e culturas produzam de particular. Acima de tudo, a eficácia funcional da música parece ser mais importante para os ouvintes que a sua complexidade ou simplicidade superficial. De que vale ser o maior pianista do mundo, ou compor a música mais inteligente, se ninguém quer ouvir? De que vale ao homem inventar e empregar novos sons apenas pelo seu valor intrínseco? Será que sons novos significam qualquer coisa na cultura venda, por exemplo, em termos de novos grupos e mudança social? Por que sequer cantar e dançar? Por que se preocupar em melhorar a técnica *musical* se a finalidade da performance é o compartilhamento da experiência *social*?

As funções da música na sociedade podem ser o fator decisivo na promoção ou inibição da habilidade musical latente, bem como influenciar na escolha cultural de conceitos e materiais com os quais se compõe música. Não seremos capazes de explicar os princípios da composição até que entendamos melhor a relação entre a experiência humana e a musical. Se eu descrever algumas das funções da música na sociedade venda, talvez o novo conhecimento possa estimular uma compreensão maior de processos semelhantes noutras sociedades. Assim foi, com certeza, a minha própria experiência. Desde a minha estadia inicial de dois anos do distrito de

Sibasa, entre 1956 e 1958, e como consequência de trabalhos de campo subsequentes noutros lugares da África, vim a compreender a minha própria sociedade com maior clareza, e aprendi a apreciar melhor a minha própria música. Não sei se as minhas análises da música venda estão corretas ou não: tirei grande proveito das críticas dos venda, que foram amáveis a ponto de discutir meus dados e conclusões, mas é possível que haja outras interpretações que até então nos escaparam. Seja qual for o juízo final sobre minhas análises da música venda, espero que as minhas descobertas possam desempenhar um pequeno papel no resgate das condições de dignidade e liberdade originais sob as quais aflorou a sua tradição musical.

Os venda somam cerca de trezentos mil, e a maioria deles vive na região rural subdesenvolvida que lhes coube quando os colonos brancos tomaram o restante de suas terras para o plantio e a mineração. Em comparação com os mais de doze milhões de negros sul-africanos, que se repartem entre os zulu, xosa e soto-tswana, os venda podem parecer insignificantes. E no entretanto o governo sul-africano vem demonstrando muito interesse por neles, levando a cabo importantes exercícios militares em suas ditas terras nativas. Pois os venda vivem nas montanhas Zoutpansberg e cercanias, junto à fronteira norte da república branca da África do Sul. Desde que lá estive, em 1958, mais e mais brancos vêm se estabelecendo em terras que um dia se reservara para os negros.

Em 1899 os venda figuravam como os últimos sul-africanos a se submeter ao domínio dos bóeres. Eles estão numa boa posição para se tornarem os primeiros a conquistar sua liberdade completa. Os ancestrais de alguns dos clãs dos venda viviam em suas terras bem antes dos brancos aportarem na Cidade do Cabo, e conseguiram manter a sua identidade mesmo após aceitarem o domínio dos invasores negros do norte, há cerca de duzentos anos. Os venda são pacifistas de coração, tendo um dito: "*Mudi wa gozwi a u na malila*" ("No lar do covarde não há lágrimas"). Quando seu país sofreu a invasão posterior, do sul, dos negros que estavam a fugir do avanço dos brancos, os venda preferiram recuar para a segurança de suas montanhas e esperá-los passar. Eram relutantes em aceitar inovações culturais ou incorporar estranhos ao seu sistema político, em termos que poderiam diminuir, ao invés de aumentar, a cooperação e a o "humanitarismo" (*vhuthu*) em sua sociedade. Por outro lado, durante a segunda metade do século dezenove, os venda adotaram e aceitaram, como 'canções de povos que falam venda', diversas canções e estilos de música de seus vizinhos ao norte e ao sul.

Pode parecer estranho que um povo tão musical tivesse manifesto pouco interesse, e pouca habilidade relativa, nos sons e nas técnicas da música europeia. As razões são em parte técnicas, mas sobretudo políticas. Primeiro, o tipo de música que se disseminou em missões e escolas foi, com frequência, o tipo de música institucional europeia da mais sem graça, e mesmo a melhor música sofreria a distorção invariável decorrente da maneira na qual os brancos a ensinavam. Não houve nenhum contato real com o idioma original, com o qual não tinham familiaridade; nenhum dos europeus que transmitiam a tradição eram músicos com boa formação, e assim tanto eles, como os africanos que formavam, costumavam ser tão incertos sobre a leitura correta das partituras quanto aqueles a quem ensinavam. Os 'especialistas' brancos os asseguravam que o sentimento e a expressão (que costumava redundar na vestimenta de uniformes vistosos em competições de canto entre as escolas) eram mais importantes que a precisão. Tal é uma noção bem estranha à música tradicional dos venda, na qual sempre se pressupõe a precisão e, em geral, é pressuposto o sentimento, entretanto possui ela força suficiente para provocar consequências desastrosas no processo de assimilação da música euro-

péia, e daí não ser surpresa que, no geral, não conseguissem os venda, musicais na aparência, uma proficiência na interpretação da música européia, mesmo quando quisessem tê-la.

Não há dúvida de que fatores políticos eram ainda mais significantes que as barreiras técnicas que descrevi. Ainda que a evangelização e educação que trouxeram os missionários tivessem uma boa recepção inicial da parte dos venda, a administração branca e a exploração comercial que veio a seguir não o tiveram. Desde 1900 que os venda não podiam se recolher a seus abrigos nas montanhas, tal como faziam nas invasões anteriores. Uma força física superior os coagira a se submeter a um sistema autoritário que contradiz a democracia tradicional africana. Seria surpreendente, portanto, que a indiferença e mesmo hostilidade para com a música européia devesse acompanhar a sua resistência à dominação branca? A reação genérica à música européia condiz com a função da música em sua sociedade, e deve ser vista com um fenômeno tanto sociológico quanto musical.

Muito da música dos venda é circunstancial, e sua performance é uma indicação da atividade de grupos sociais. A maioria dos adultos venda sabe o que está se passando pela mera audição de seus sons. Durante a iniciação das moças, se uma inicianda está a ser levada ao rio ou de volta à sua cabana de iniciação, as mulheres e crianças que a acompanham alertam as pessoas da sua aproximação com uma canção específica, na qual se estala o lábio inferior com o indicador.

Exemplo 6

(Ritmo resultante do estalar dos lábios)

♩ = 132

Ee - u-wee - u-wee, u-wee.

Ee u - wee - u - wee, u-wee.

A canção a seguir, com seu insólito prelúdio, indica que uma noviça está a ser conduzida de sua casa para a iniciação. A melodia será reconhecível mesmo para as mulheres que não conseguirem escutar a letra.

Exemplo 7

$\text{♩} = 88-92$, *Tempo Rubato*

Xa - xa - eel
Tambor Tenor (thungwa)

Ou!

accel.

f *p* *fp*

Eee!

Xa - xa - eel

mf *f*

accel.

Ou!

Eee!

f *mf*

Tempo giusto

$\text{♩} = 24$

Ri t̄ò - ḡà mù - té - í, À rí mú v̄hó - ní, t̄ò - ḡà - ní ndí má khú - lú - wá dzá - lù - mà.
Ri t̄ò - ḡà mù - sí - n - ḡá.

Ao longo dos diversos estágios da formação das meninas, a instrução se dá, tanto direta quanto indiretamente, através de danças simbólicas, que costumam ser exercícios físicos bem extenuantes, a se realizar com uma diversidade de complexos ritmos. Há uma canção que pede que as meninas não façam fofoca.

Exemplo 8

$\text{♩} = 184$

Phe - th̄atshi - ge - le Phe - th̄atshi - ge -

A hee - a - yee - e - ya.

Tambor Contralto

Tambor Tenor

Variações no Tambor Contralto

$\text{♩} = 24$

A direção das hastes das notas denota o uso das mãos direita e esquerda (que podem se inverter) nas partes de tambor.

Os Venda aprendem a compreender os sons da música tal como compreendem a fala. Não distinguem menos de dezesseis estilos diferentes, com diferentes ritmos e combinações de cantores e instrumentos; e dentro destes estilos, há subdivisões ulteriores de estilo, bem como cantos diferentes dentro de cada divisão. Por exemplo, na escola *sugwi*, de iniciação para meninas, há quatro tipos principais de canto:

1. *Nyimbo dza u sevhetha* (cantos para dançar em roda) as cantam as meninas ao dançar em sentido anti-horário, num círculo ao redor dos tambores. O andamento dos cantos é rápido, e a sua canção é mais freqüente que qualquer outro tipo de canto na escola. Na mesma categoria há dois cantos com ritmos especiais, um "canto de despedida" (*luimbo lwa u edela*, literalmente o canto para dormir), que sempre termina a seção; e um canto de recrutamento, que as pessoas mais velhas cantam quando vão a recrutar.
2. *Nyimbo dza vhahwira* (cantos dos cantores mascarados) se as canta quando os dançarinos mascarados dançam defronte as meninas. O andamento varia, com episódios rápidos e lentos a acompanhar as diversas etapas da dança, e ritmos distintos a marcar os vários passos.
3. *Nyimbo dza dzingoma* (cantos para ritos especiais) acompanha certas provações que as noviças devem sofrer quando estão no segundo estágio da iniciação. Cada qual possui um padrão rítmico distinto.
4. *Nyimbo dza milayo* (cantos das leis da escola) as cantam as noviças e qualquer iniciada presente. Elas se ajoelham no chão junto aos tambores enquanto *muluvhe*, a menina a quem se confia as noviças, conduz a canção.

A Figura 5 resume os diferentes tipos de música comunal que os venda reconhecem, e indica as épocas do ano em que se as pode ou não executar.

MÚSICA COMUNAL DOS VENDA

	Outubro Tshimedzi	Novembro Lara	Dezembro Nyendavhusiku	Janeiro Phando	Fevereiro Luhukwi	Março Thafamuhwe	Abril Lambamei	Maio Shundunthule	Junho Fulwi	Julho Fulwana	Agosto Thanguie	Setembro Khuvbumedzi			
	TRABALHO						DESCANSO								
	EXAMES ESCOLARES						FÉRIAS ESCOLARES								
	PRIMAVERA			VERÃO			OUTONO			INVERNO			PRIMAVERA		
	t s h i l i m o			o u t o n o			i n v e r n o			m a r i h a					
	TEMPO DE ROÇAR						lutavula			mavhuya-haya			madzula-haya		
	CHUVAS						CHUVAS FORTES			TEMPO DE IR PARA CASA			TEMPO DE FICAR EM CASA		
	PLANTIO			LIMPEZA			PRIMEIRAS ESPIGAS DE MILHO VERDE			COLHEITA			SEM PASTOREIO		
				z w i k o l i			COLETA DE AMENDOINS			OS ANIMAIS PASTAM SOLTOS NOS CAMPOS DE MILHO					
	ROÇAR			LIMPAR			PENEIRAR E CONSTRUIR CASAS								
1	CANTOS DE TRABALHO			nyimbodza davha			DÁDIVAS DE CERVEJA DE DOADORES A TOMADORES DE MULHERES			mirula					
	CANTOS DE PILAR			mafhuwe			vho-makhutu			vhakwasha					
	CANTOS DE CERVEJA			malende											
2	CANTOS INFANTIS			nyimbo dza vhana			ESTÓRIAS E CANTOS ngano EM CASA, APÓS O ESCURECER								
	PEÇAS DE DANÇA dzombo, nzekenzeke, tshinzerere, tshifhase						AO AR LIVRE, EM NOITES DE LUA								
3	DANÇAS DE MENINAS COM TAMBORES			tshigombela											
4	DANÇAS DE MENINOS COM FLAUTAS DE CANIÇO [PENTATÓNICAS] E TAMBORES						tshikanganga, givha, visa								
5	EXPEDIÇÕES MUSICAIS mabepha			tshikona			tshigombela			tshigombela					
	DA CIDADE, NA PÁSCOA			tshikanganga, etc.			tshikona, tshikanganga, etc.								
6	ESCOLA DE CIRCUNCISÃO DOS MENINOS						m u r u n d u								
7	ESCOLA DE CIRCUNCISÃO DAS MENINAS			sungwi ou musevetho			PERÍODOS DE CERCA DE TRÊS MESES AO LONGO DO ANO, COM INTERVALOS DE DESCANSO								
8	DANÇAS DE POSSESSÃO			tsholet [literalmente CHOCALHO DE MÃO] DOENÇA AO DESEJO DOS ESPÍRITOS DE ENTRAR NO CORPO DA VÍTIMA			ngoma dza midzimu, na dza malombo			[literalmente TAMBORES DOS ESPÍRITOS ANCESTRAIS, etc.] EXECUTADA AO AR LIVRE POR DE 4 A 6 DIAS					
9	ESCOLA DE INICIAÇÃO DAS MENINAS			vhusha REALIZADA QUANDO SE RELATA A PUBERDADE DA MENINA AO CHEFE. CADA SEÇÃO DURA 6 DIAS											
10	ESCOLA DE INICIAÇÃO DAS MENINAS tshikanda						REALIZADA APENAS ANTES DO INÍCIO DA domba NA REGIÃO. DURA UM MES								
11	ESCOLA DE INICIAÇÃO PRÉ-MARITAL DE MENINOS E MENINAS						d o m b a								
	REALIZADA POR CHEFES E LIDERANÇAS EM INTERVALOS DE CERCA DE 5 ANOS EM CADA REGIÃO, E APÓS A ASCENSÃO DUM NOVO GOVERNANTE														
12	DANÇA NACIONAL COM FLAUTAS DE CANIÇO [HEPTATÓNICAS] E TAMBORES						t s h i k o n a								
	PARA NOMEAR OU PRESTAR EXÉQUIAS A UM GOVERNANTE, PARA RITOS SACRIFICIAIS thevula EM TUMULOS DOS ANCESTRAIS DE GOVERNANTES PARA QUALQUER OCASIÃO IMPORTANTE														
13	MÚSICA DE IGREJAS SEPARATISTAS			nyimbo dza zion											
14	MÚSICA DE IGREJAS SOB DIREÇÃO EUROPÉIA			nyimbo dza vhatendi											
15	MÚSICA DE ESCOLA			nyimbo dza tshikolo											
	MÚSICA SECULAR MODERNA E LEVE, JAZZ, etc.						nyimbo dza tshikhuwa, dza dzhaivi, etc.								
16	PARA CASAMENTOS, FESTAS DE ANIVERSÁRIO, EVENTOS SOCIAIS, etc. APRENDIDA ATRAVÉS DE CONTATOS URBANOS, DE GRAVAÇÕES, etc.														

N.B. AS LINHAS CONTÍNUAS INDICAM PERFORMANCES DIÁRIAS, OU AO MENOS REGULARES, AO LONGO DO PERÍODO EM QUESTÃO
AS LINHAS PONTILHADAS INDICAM PERFORMANCES IRREGULARES

Figura 5. Diagramas a mostrar os diferentes tipos de música comunal que os venda reconhecem, e a indicar as épocas do ano em que se as pode ou não executar.

Ainda que, no geral, os venda classifiquem a sua música de acordo com o seu contexto social, e o nome de cada evento e de sua música costume ser o mesmo, os critérios de discriminação são formais e musicais. É pelo seu som, e sobretudo pelo seu ritmo e configuração do seu conjunto vocal e / ou instrumental, que se reconhece o emprego da música. Os contextos nos quais se canta os cantos não são exclusivos, mas a maneira em que se os canta costuma ser uma determinação do

contexto. Assim, um canto de beber cerveja pode se transformar num canto de brincadeira para a iniciação feminina *domba*, caso em que se pode juntar um acompanhamento de tambor e elaborar a forma pergunta–resposta num encadeamento seqüencial de frases. Outrossim, é possível realizar muitas variações diferentes da dança nacional, *tshikona*, nos instrumentos musicais dos venda. Elas soam diferentes, mas todas se chamam *tshikona*, e se as concebe como variações sobre um tema nas ‘linguagens’ dos diversos instrumentos.

Quando os venda debatem ou classificam os diferentes tipos de canto, costumam distinguir entre os cantos que são próprios para a ocasião, e aqueles que se adotou e adaptou. Por acreditar que este fenômeno é comum na música da África Central e Meridional, e que necessita duma investigação cuidadosa em trabalhos de campo, vou mencionar um exemplo particularmente bom, com que me deparei quando trabalhava com os gwembe tonga, da Zâmbia. Gravei o que foi descrito para mim como um ‘canto de moagem’, e o contexto me deixou poucas dúvidas sobre o seu emprego. Num contexto diferente, se me descreveu a mesma melodia como um canto de dança *mankuntu*, para crianças pequenas, e o novo contexto também me deixou poucas dúvidas sobre o seu uso. As únicas diferenças entre as duas performances ocorriam no seu ritmo, andamento e contexto social. O canto não era, na verdade, um canto de moagem, mas um canto que se cantava enquanto se moía. Ocorria que um canto de dança *mankuntu* estava em voga na época, e o uso que lhe dava a mulher enquanto moía era comparável à performance de “*Hark, the Herald Angels Sing!*” [Ouvi, os Anjos Cantam a Anunciar!] quando se lava roupa no Natal.

As maneiras como os povos classificam os cantos, de acordo com a forma e o contexto, podem constituir indícios importantes sobre os processos de transformação musicais e extra-musicais que são admissíveis numa cultura. Por exemplo, há um canto dos venda sobre solidão e morte que ouvi uma vez numa festa, numa interpretação muito expressiva, porém sem o menor traço de tristeza. Noutra ocasião, conversava um dia com um velho cego, mestre de iniciação, quando ele começou de súbito a cantar esse mesmo canto. Estava ele a ponto de levantar e dançar quando o seu filho o interrompeu, dizendo: “Não dance, meu velho!”. Por estar seu pai a cantar um canto triste, deveria estar cheio de tristeza, não havendo assim motivo nenhum para intensificar a emoção dançando, sobretudo uma vez que havia o risco dele cair e se machucar. O filho se sensibilizara profundamente, mas quando perguntei a ele sobre o canto, respondeu apenas que era um canto de beber cerveja. Ele poderia tê-la descrito como um ‘canto triste’, mas preferiu mencionar a sua classificação formal.

O valor da música na sociedade, e seus efeitos diferenciais nas pessoas, podem ser fatores essenciais no crescimento ou na atrofia das habilidades musicais, e o interesse das pessoas na própria música pode ser menor que nas atividades sociais que se relacionam à ela. Por outro lado, a habilidade musical jamais se desenvolve sem uma certa motivação extra-musical. Para cada criança prodigiosa cujo interesse e habilidade se esvaneceram, por uma incapacidade sua de relacionar a música com a convivência com seus companheiros, deve haver milhares de pessoas que hoje apreciam a música como parte da experiência de vida, e lamentam profundamente ter negligenciado a prática musical, ou não ter aprendido a tocar um instrumento. Vem-se mitigando este conflito, em grande parte, com certos programas de educação musical, mas a combinação de atividades sociais, físicas e musicais não é tão total quanto na sociedade venda. Quando eu via os jovens venda desenvolvendo seus corpos, suas amizades e sua sensibilidade na dança comunal, não podia deixar de lamentar as centenas de tardes que perdi no campo de rúgbi e

nos ringues de boxe. É que me educavam então não para cooperar, mas para competir. A própria música se apresentava como uma experiência mais competitiva que comunitária.

Ainda que a estrutura da maior parte da música dos venda pressuponha um alto grau de cooperação na performance, seria errôneo sugerir que todas as experiências musicais e suas associações sociais também são comunitárias. Por exemplo, no último dia da iniciação feminina *tshikanda*, a postura melancólica, silenciosa das iniciandas fazia um forte contraste em relação à excitação do canto e da dança das velhas senhoras oficiantes e das demais participante iniciadas. Apesar das meninas apresentarem uma demonstração de humildade e desprendimento, é difícil crer que estão elas a mascarar o que quer que esteja além da resignação e indiferença à música que lhes solicitaram que interpretassem. Quando as perguntei sobre suas reações, notei uma diferença significativa entre o “é a tradição” das meninas e o “é a tradição. É legal!”, dos adultos.

Outrossim, os excitantes ritmos da dança de possessão dos venda (*ngoma dza midzum*) não provocam transe em qualquer venda. Eles o provocam apenas nos participantes do culto, e só quando estão dançando lá em suas próprias casas, nas quais os espíritos ancestrais que os possuem se sentem à vontade. A eficácia da música depende do contexto, tanto aquele no qual se a interpreta, quanto onde se a ouve. Mas dependerá, em última análise, da música, conforme descobri numa vez em que tocava um dos tambores. Os dançarinos se revezam para entrar na ‘arena’, e no princípio ninguém se queixava das minhas tentativas. Não muito mais tarde, contudo, uma senhora de idade começou a dançar e, como se tocava a música da sua sociedade de culto, era de se esperar que entrasse ela em transe. Parou depois de alguns minutos, contudo, e insistiu para que outro percussionista me substituísse! Alegou ela que eu estava a estragar o efeito da música, ao ‘apressar’ o andamento — o que bastava, suponho, para inibir o princípio do transe.

A maneira em que a música da dança de possessão se torna eficaz sugere que o parentesco é um fator tão importante quanto o ritmo musical, nos seus efeitos sobre as pessoas. Mas não são tanto as relações de sangue, quanto as suas implicações sociais que são fatores decisivos, e não tanto a música, quanto o seu ambiente social e as atitudes que se desenrolam em torno dela. Afinal, se a música da dança de possessão tem o poder de ‘bolar’ uma mulher num momento, por que não o faria num outro? Será que é a situação social que inibe efeitos musicais via de regra poderosos? Ou será que a música, sem o reforço duma série de circunstâncias sociais especiais, é anódina? São indícios como estes que me fazem cético quanto a testes de associação musical aos quais se submeteram sujeitos em situações artificiais e antisociais, as quais os criadores da música jamais imaginaram. Sob tais condições, a música não pode deixar de perder toda significação ou, no mínimo, a diversidade de suas significações está para além da conta. Isso também levanta uma outra questão: já que a música não pode exprimir nada que seja extra-musical, poderá ela sequer comunicar, a menos que a experiência à qual se refere já exista na mente do ouvinte, qualquer coisa para mentes mal preparadas ou pouco receptivas? Será que mesmo um ritmo poderoso é incapaz de excitar uma pessoa mal preparada? Ou será que as mulheres venda ficam impassíveis porque não estão dispostas? Não tenho resposta para tal, mas meu próprio amor à música e minha convicção de que ela seja mais que um comportamento adquirido me fazem ter esperança de que são as inibições sociais que são poderosas, não é a música que carece de poder.

Voltemos à questão do parentesco no desenvolvimento da habilidade musical. Os venda podem desprezar a possibilidade de humanos serem anti-musicais, mas reconhecem que algumas pessoas fazem música melhor que outras. O juízo se baseia na exibição de brilho técnico e originalidade da parte do músico, e no vigor e na suficiência de sua execução. Considera-se que quem quer que se dê ao trabalho de aperfeiçoar a sua técnica o faz por ter um envolvimento profundo com a música, enquanto meio de compartilhar alguma experiência com seus semelhantes. Não é aceitável o desejo sincero de exprimir sentimentos como desculpa para uma performance inexata ou incompetente, conforme sói ocorrer no confuso mundo pop moderno e na dita música folclórica. Se uma pessoa quer exprimir o que lhe é próprio, é suposto que o fará bem feito. O juízo sobre a habilidade dum mestre percussionista (*matsige*) numa dança de possessão é feito com base nos sons que ele produz, não pelo quanto lança ele olhares e saracoteia o seu corpo.

Os venda podem sugerir que uma habilidade musical excepcional é herança biológica, mas na prática reconhecem que os fatores sociais desempenham o papel mais importante na sua efetivação ou inibição. Um menino de ascendência nobre pode, por exemplo, manifestar grande talento, mas é de se esperar que, quando crescer, abandonará a prática musical regular em favor de funções administrativas mais sérias (para ele). Tal não quer dizer que deixará de ter um ouvido crítico e inteligente para a música: na verdade, é possível que venha a receber, em cantos, importantes orientações para o sucesso na administração. Inversamente, uma menina de nobre ascendência recebe todo o incentivo para desenvolver suas capacidades musicais, de modo que possa desempenhar, quando mulher, um papel ativo na supervisão das escolas de iniciação para moças que as casas dos governantes abrigam, e nas quais a música é um aspecto indispensável em suas funções didáticas e rituais. Durante dois meses de ensaios diários de *tshigombela*, a dança das moças jovens, observei o quanto que as jovens parentes dum chefe ganhavam relevo como intérpretes notáveis, ainda que não aparentassem ser, em princípio, mais musicais que as de sua faixa etária. Sugiro que o motivo do seu desenvolvimento como bailarinas estava nos elogios e no interesse que lhe manifestavam as mulheres da platéia, que na sua maioria eram da família do chefe, e que por serem parentes, portanto, conheciam as moças de nome. É certo que, mais que capacidades musicais extraordinárias, de herança genética, foram as conseqüências sociais das relações de sangue que levaram ao incremento de sua musicalidade. Mais uma vez, não surpreende que os mestres da iniciação tendam a 'herdar' a função de seus pais. O mestre deve conhecer muitos cantos e rituais, daí que, ao ajudar seu pai no trabalho, o filho se coloque numa posição favorável.

Na sociedade venda, há portanto uma expectativa de habilidade musical excepcional da parte de pessoas que nascem em certas famílias, ou de grupos sociais nos quais a performance musical é essencial para a manutenção de sua solidariedade de grupo. Tal como a performance musical é o fator central a justificar a existência perene duma orquestra enquanto grupo social, também um grupo de possessão dos venda, ou uma escola de iniciação *domba*, ou uma escola *sungwi* de meninas, desintegrariam se não houvesse música. Apenas uns poucos daqueles que nasceram no grupo justo virão figurar de fato como músicos excepcionais, e o que parece distingui-los é que eles são melhores executantes por haverem posto mais tempo e energia na coisa. Ao aplaudir a maestria de músicos excepcionais, os venda estão a aplaudir o esforço humano, e na sua capacidade de reconhecer a maestria num meio musical, os ouvintes revelam que a sua competência musical geral não é menor que a dos músicos a quem aplaudem. Devemos nos lembrar que a existência de Bach ou Beethoven depende tanto duma platéia com discernimento

quanto dos músicos, tal como alguns ancestrais dos venda não poderão retornar a seus lares a não ser por meio dos préstimos de seus descendentes.

Ainda que a música comunal prevaleça no cenário musical dos venda, e de fatores sociais influenciarem o desenvolvimento da habilidade musical, realiza-se música individual, e bons instrumentistas solistas podem florescer sem nenhum dos incentivos que descrevi. Meninas novas, ao amadurecer, se recolhem aos sons suaves e íntimos do arco musical *lugube*, ou de seu equivalente moderno, a harpa de boca. Os jovens cantam as alegrias e dores do amor ao passo que se acompanham com uma *mbira* ou outro tipo de arco, de nome *tshihwana*. Um terceiro tipo de arco (*dende*) o tocam músicos semi-profissionais, notórios por seu sucesso com as mulheres.

O nome que se dá a tais menestréis — *tshilombe* — tem a ver com palavras que se referem à possessão de espíritos, tais como *tshilombo* e *malombo*. Os venda admitem que manifestações de habilidade musical podem surgir onde menos se espera e entre os sujeitos mais improváveis, mas insistem em sua coerência com explicações lógicas. O termo *tshilombe* deveria ser visto não tanto como uma consagração do gênio, ou do talento excepcional, quanto uma descrição ocupacional. Um músico individual notável é alguém que se coloca em contato com forças espirituais, tal como um médico ou o participante dum culto de possessão, sendo portanto capaz de exprimir uma gama maior de experiências que a maioria das pessoas. Pode parecer paradoxal que suas habilidades criativas devam ser expressas mais na originalidade e reflexão das palavras que compõe, que na música. Mas pode-se encontrar uma razão para tal no equilíbrio de dois princípios básicos da música venda.

Conforme ressaltai no primeiro capítulo, a música dos venda se distingue da não-música por criar um mundo temporal especial. A função principal da música é cooptar as pessoas para experiências em comum dentro do âmbito de sua experiência cultural. A forma que a música assume deve cumprir com esta função, e assim, no desenrolar normal dos eventos, a música dos venda se torna, sempre que possível, mais musical e menos adstrita à cultura, e se rompem as limitações que as palavras impõem em favor duma expressão musical mais livre por parte dos indivíduos na comunidade. Para assegurar que a forma não perca a sua função essencial, as composições de certos indivíduos invertem o processo. A função de tais composições é subverter e expandir a consciência das platéias venda, tanto pela reflexão, quanto pela contradição do espírito do tempo. Elas refletem os interesses políticos do número maior de pessoas possível, ao contradizer as tendências musicais com as quais as pessoas têm familiaridade. O mesmo tipo de análise da eficácia musical se pode aplicar em outros contextos: eu não tomaria por exagero dizer que Beethoven atingiu o seu extraordinário poder musical por ser *anti*-musical, escandalizando a complacência da sociedade que lhe era contemporânea. Seus contemporâneos podem ter sido mais musicais no tratamento de suas melodias, por exemplo, mas o tipo de musicalidade convencional que apresentavam era menos relevante para com os problemas contemporâneos, ainda que fosse esta uma consequência lógica de processos cognitivos temporários.

A análise da composição e da apreciação da música nos termos de sua função social, e de processos cognitivos que são aplicáveis noutros campos da atividade humana, de modo algum diminui a importância da música em si, e condiz com o hábito corriqueiro de correlacionar uma série de atividades humanas e chamá-las de Artes. Contudo, nesta fase inicial da investigação, deveríamos ter o cuidado de não supor que os processos que regem a criação musical sejam sempre os mes-

mos, ou que seus processos se relacionam, em particular, com aqueles que se emprega nas outras artes. Os processos que são atinentes à linguagem ou à música numa cultura podem dizer respeito, noutra, ao parentesco ou à organização econômica.

Será útil a distinção, na sociedade venda, entre os diversos tipos de comunicação musical que, em linhas gerais, se pode descrever como empregos utilitários e artísticos da música. Fica claro, a partir da maneira na qual os venda falam a respeito, que nem toda música possui o mesmo valor. Toda a sua música deriva de experiências humanas e tem uma função clara na vida social, mas apenas uma parcela sua é vista como o que John Dewey chamava de "instrumento indispensável para a transformação do homem e de seu mundo".

Conforme demonstraram os meus exemplos, muito da música dos venda é mero sinal ou signo de eventos sociais, não sendo menos utilitária que jingles comerciais, vinhetas de estações de rádio, alguma sonoplastia, e hinos ou cantos que funcionam, em essência, como 'emblemas' de diferentes grupos sociais. Muitos dos cantos iniciáticos são mais importantes como marcações das etapas do ritual, ou como reforços ou lembretes de lições, que como experiências musicais; os cantos de trabalho coordenam e facilitam o trabalho; e um certo tipo de cantos de beber cerveja pode servir para manifestar reclamações e fazer solicitações, quando grupos de mulheres levam cerveja de presente para as casas de seus afins. Tal como nos cantos de pilão das mulheres, nalguns cantos infantis, e nos cantos de protesto, o arcabouço musical pode ritualizar a comunicação de maneira tal que se faz possível transmitir mensagens sem provocar retaliações. Você não 'vai preso' se o disser em música, e algo pode ser feito quanto à sua reclamação, pois poderá ela se tratar da manifestação dum sentimento geral crescente.

Pode-se definir as funções utilitárias da música Venda como aquelas nas quais os efeitos da música são um adendo ao impacto da situação social, e as artísticas, como aquelas nas quais a música em si é o aspecto crucial da experiência. A prova do alto valor que atribuem à *tshikona*, sua dança nacional, e a performances aparentemente anti-musicais de virtuosos famosos não contradizem tal proposição, uma vez que observamos que se valoriza o processo da prática musical tanto quanto, ou às vezes mais que o produto final. O valor da música haverá de se encontrar, acredito, nos termos das experiências humanas que a sua criação acarreta. Há uma diferença entre a música que é ocasional e a música que aumenta a consciência humana, a música que é simplesmente para se ter e a música que é para ser. Sugiro que a primeira pode ser um bom artesanato, mas a segunda é arte, não importando o quão simples ou complexa soe, e a despeito das circunstâncias nas quais se a produz.

A música da *tshikona* exprime o peso do maior dos grupos sociais a que os venda podem sentir que de fato pertencem. Sua performance envolve o maior número de pessoas, e sua música incorpora um número de notas maior que qualquer peça única de música venda que envolva mais que um ou dois intérpretes. Daquilo que eu disse sobre o compartilhamento de experiências na música venda, deverá ficar claro que, para os venda, o peso e a beleza da *tshikona* não está apenas na quantidade de pessoas e notas que implica, mas na qualidade das relações que se deve estabelecer entre pessoas e notas, a cada vez que se a realiza. A música da *tshikona* só pode acontecer quando vinte ou mais homens tocam flautas com diferentes afinações, com uma precisão tal que é preciso que cada um interprete a sua parte e se coadune com as demais, e quando um mínimo de quatro mulheres tocam tambores diferentes, numa harmonia polirrítmica. Além do mais, a *tshikona*

não estará completa a menos que os homens também sigam, em uníssono, os diferentes passos que, de quando em quando, o mestre da dança conduz.

A eficácia da *tshikona* não segue a equação MAIS = MELHOR; é um exemplo da produção do máximo de energia humana disponível numa situação que gera o maior grau de individualidade na maior comunidade possível de indivíduos. A *tshikona* permite uma experiência do melhor de todos os mundos possíveis, e os vendeda têm plena consciência de seu valor. A *tshikona*, dizem eles, é *lwa-ha-maia-khal-i-tshi-vhila*, "o momento em que as pessoas correm para a arena de dança e deixam as suas panelas a ferver". A *tshikona* "faz as pessoas doentes se sentirem melhores, e os velhos jogarem fora suas bengalas e dançar". A *tshikona* "traz a paz às searas". De todas as experiências comunais na sociedade vendeda, a performance da *tshikona* é tida como a de maior valor: a dança se associa à veneração aos ancestrais e ocasiões solenes, incorporando os vivos e os mortos, e é a mais universal das músicas dos vendeda.

É pelo poder que a música tem de criar um mundo de tempo virtual que Gustav Mahler disse que ela pode nos levar a um "'outro mundo' — o mundo no qual as coisas não se sujeitam mais ao tempo e ao espaço". Os balineses falam da 'outra mente' como um estado do ser que se pode atingir através da dança e da música. Eles se referem a estados nos quais as pessoas se tornam sobremaneira atentas à verdadeira natureza do seu ser, ao 'outro eu' dentro de si e de outros seres humanos, e à sua relação com o mundo ao seu redor. Velhice, morte, tristeza, sede, fome e outros sofrimentos desse mundo são vistos como eventos transitórios. Há uma liberdade para com as restrições do tempo e uma concentração completa no 'Instante Atemporal do Espírito Divino', a perda de si no ser. É comum experimentarmos a vida com maior intensidade quando há uma subversão dos nossos valores normais do tempo, e apreciamos a qualidade ao invés da quantidade do tempo que passamos a fazer alguma coisa. O tempo virtual da música pode ajudar a gerar tais experiências.

Há uma excitação no ritmo e na progressão do som organizado, na tensão e nos relaxamentos da harmonia e melodia, na evolução cumulativa duma fuga, ou nas variações infinitas sobre o tema do movimento de e para um centro tonal. A moção da música parece, por si só, despertar todos os tipos de reações em nossos corpos. Mesmo assim, as reações das pessoas à música não são plenamente explicáveis sem qualquer referência às suas experiências na cultura da qual as notas são signos e símbolos. Se uma peça de música sensibiliza uma gama de ouvintes, provavelmente não é por causa da sua forma exterior, mas por aquilo que, nos termos da experiência humana, a forma significa para cada ouvinte. A mesma peça musical pode sensibilizar pessoas diferentes mais ou menos da mesma maneira, mas por motivos diversos. Você pode apreciar uma peça de cantochão por ser católico romano, ou por gostar do som da música: não é preciso ter um 'bom ouvido' para apreciá-la enquanto católico, nem é preciso ser um fiel para apreciá-la enquanto música. Em ambos os casos, a apreciação depende dum pano de fundo da experiência humana.

Mesmo quando uma pessoa descreve experiências musicais na linguagem técnica da música, na verdade estará a descrever experiências emocionais que aprendeu a associar a padrões sonoros específicos. Quando outra pessoa descreve a sua experiência na mesma tradição musical, estará ela a descrever uma experiência emocional semelhante, senão idêntica. A terminologia musical pode ser uma linguagem para se descrever a experiência emocional humana, assim como a participação no culto de possessão dos vendeda oferece tanto um certo tipo de experiência

quanto um modo de se falar a seu respeito. Assim, sob certas condições, o som musical pode enviar a um estado de consciência que se foi construindo através de processos de experiência social. Seja o agente eficaz a situação social justa, como no culto de possessão dos vanda, ou a situação musical justa, como nas reações de dois músicos que tenham uma formação semelhante, será ele eficaz apenas através das associações entre certas experiências individuais e culturais.

Estou certo de que muitos dos usos da música que descrevi na sociedade vanda lhe farão recordar situações semelhantes noutras sociedades. O meu raciocínio geral vem sendo que, se queremos avaliar o valor da música na sociedade e na cultura, devemos descrevê-la nos termos das atitudes e dos processos cognitivos que a sua criação envolve, e das funções e dos efeitos do produto musical na sociedade. Segue-se daí que há de haver relações estruturais próximas entre a função, o conteúdo, e a forma da música. Robert Kauffman chamou a minha atenção para um a passagem de *Blues People*, de LeRoi Jones (Nova Iorque: William Morrow. 1963), na qual diz ele que a hipótese básica de seu livro depende do entendimento de que "a música pode ser vista como o resultado de certas atitudes, certas maneiras específicas de pensar sobre o mundo, e só em última instância como as 'maneiras' nas quais se pode fazer música" (:153). Já é suficiente a afirmação e o reconhecimento de tal coisa. Mas acho que seria proveitoso se pudéssemos reforçar o raciocínio com demonstrações de como, na prática, isso funciona. Isto é algo que os etnomusicólogos podem fazer, e a maior parte do meu trabalho nos últimos quinze anos vem se voltando para a descoberta das relações estruturais entre música e vida social.

CULTURA E SOCIEDADE NA MÚSICA

A música pode exprimir atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando a ouvem os ouvidos preparados e receptivos das pessoas que compartilharam, ou de algum modo podem compartilhar, as experiências individuais e culturais de seus criadores.

A música, portanto, confirma o que já está presente na sociedade e na cultura, e não traz nada de novo afora padrões sonoros. Mas não é um luxo, uma atividade das horas vagas a se espremer entre esportes e arte no relatório do coordenador da escola. Mesmo se eu acreditasse que a música era, ou deveria ser, um mero meio de embelezar eventos sociais, ainda teria de explicar como a música de diversos compositores pode me excitar, ainda que as encenações de seus patronos sejam um tédio. Quando E. M. Forster disse que "A história se desenvolve, a arte permanece imóvel", estava a se referir ao seus objetos, ao fato de que a história versa sobre eventos, mas a arte versa sobre sentimentos. É por isso que podemos também dizer que a história morre mas a arte vive, ainda que a arte seja um reflexo da história. Concordo com a perspectiva de que a música é essencial para a própria sobrevivência da humanidade, e acho significativo que, enquanto assunto de discussão, costumam eles tratar de música com mais entusiasmo e erudição que da história, ainda que não o façam menos que com a política vigente. Tal pode ter sido, em parte, um ensejo do meu próprio viés, mas penso que também refletia o tratamento da vida pelos vendedores como um processo do devir, mais que um estágio em uma progressão evolucionária.

Fariamos bem se olhássemos a música do mesmo modo. E assim, antes de tornar a estudar os padrões superficiais da música a partir dos processos culturais e sociais aos quais os reduzi, antes de debater acerca das origens da música na cultura e na sociedade, quero me desfazer de dois tipos de abordagem evolucionária à história da música que se mostram inúteis na busca à resposta à questão do que musical é o homem. São inúteis sobretudo porque jamais se as poderá provar. A primeira abordagem procura compreender a significação e as formas musicais através da especulação acerca das suas origens históricas em cantos de pássaros, gritos de acasalamento, e em inúmeras outras reações dum mítico homem 'primitivo' ao seu ambiente. Uma vez que as principais fontes de informação para tal jogo de adivinhações ter sido, e não poder ser outra coisa que as práticas musicais de pessoas vivas, e já que o conhecimento das origens da música é útil apenas para uma melhor compreensão dessas práticas, está claro que a tentativa é fútil.

O segundo tipo de abordagem evolucionária tem a ver com o desenvolvimento de estilos musicais como coisas em si mesmas. Tal tende a pressupor que existe uma história natural da música, na qual o homem começou usando uma ou duas notas, e daí descobriu mais e mais notas e padrões sonoros. Isto conduz a afirmações tais como: "No crescimento das grandes civilizações, a música é a primeira das artes a surgir, e a última a se desenvolver". Tais observações costumam ignorar o fato de que o nosso conhecimento da música pretérita sói limitar-se ao que as classes eruditas optaram por reconhecer ou registrar de tais atividades. Alguns missionários brancos no distrito de Sibasa, por exemplo, se assustaram ao

perceber que talvez levassem mais de seis meses para aprender tudo que havia sobre a música venda, pois seus ouvidos estavam surdos à variedade e complexidade de seus sons.

A ausência de informações sobre música nos relatos da elite não significa que não houvera música boa nas vidas nas pessoas comuns; nem a aparente simplicidade de alguns estilos musicais contemporâneos poderá provar que sua música é uma sobrevivência numa etapa na história da música do mundo. Em 1885, Alexander John Ellis, aquele que se costuma considerar como o pai da etnomusicologia, demonstrou que as escalas musicais não são naturais, mas altamente artificiais, e que as leis da acústica podem ser irrelevantes na organização humana do som. Mesmo tendo lançado o seu alerta em boa ocasião, ainda há alguns etnomusicólogos que escrevem como se sua tarefa fosse preencher as lacunas da história da música através da descrição dos estilos musicais de culturas exóticas. Mesmo sem afirmá-lo com todas as letras, suas técnicas de análise traem a afinidade com uma concepção evolucionária da música. Não podemos ouvir estilos musicais como etapas na evolução da música, julgando-os nos termos dos conceitos de música de uma civilização. Cada estilo tem a sua própria história, e o seu estado presente representa apenas uma etapa no seu próprio desenvolvimento; este pode ter seguido um curso separado e único, mesmo que seus padrões superficiais possam sugerir contatos com outros estilos. Além disso, mesmo se as pessoas são às vezes mais conservadoras quanto à música do que quanto a outros aspectos da cultura, é difícil crer que, em certas partes do mundo, não houve qualquer inovação musical por milhares de anos.

Histórias especulativas sobre a música do mundo são um total desperdício de tempo. Ainda que soubéssemos como mudaram os estilos musicais nas culturas que se coloca como evidência de estágios no desenvolvimento da música, o conhecimento seria de mero interesse enciclopédico. Tal nos daria pouco ou nenhuma percepção acerca da criatividade humana na música, a menos que tivéssemos indícios correspondentes do ambiente cultural e social nos quais os desenvolvimentos musicais se deram. Por outro lado, se há boa documentação sobre a história cultural e social, os estudos de história da música são tanto possíveis quanto úteis. Há um mundo de diferença entre estudos tais como o de Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* [A Música na Civilização Ocidental], o de Hugo Leichtentritt, *Music, History and Ideas* [Música, História e Idéias], e as contribuições de Alec Harman e Wilfrid Mellers em *Man and His Music* [O Homem e Sua Música], onde se procura as origens da música nos movimentos sociais e convenções filosóficas de época, e estudos que traçam o desenvolvimento musical em termos de mais notas na oitava, mais terças no acorde, e mais instrumentos na orquestra.

Onde, por exemplo, colocaria o nosso historiador hipotético os venda, em sua história da música do mundo? Há *mbiras* com escalas de cinco, seis ou sete notas, e conjuntos de flautas de caniço que usam escalas de cinco ou sete notas. As melodias dos cantos podem usar o que quer que haja de uma a sete notas, selecionando-as entre diversos modos heptatônicos. Cantos que utilizam cinco notas podem se basear numa escala pentatônica ou em seleções de cinco notas dum modo heptatônico (tal como a "Ode à Alegria", na Nona Sinfonia de Beethoven!). Se o nosso historiador da música dá crédito aos venda por produzirem a escala heptatônica por conta própria, e não supõe que a tenham eles pego por empréstimo de uma cultura 'superior', suspeito que poderia ele descrever a sua música como estando num estágio de transição entre a música pentatônica e a heptatônica — um exemplo fascinante de evolução musical em movimento! O único problema de tal descrição é que a evidência social e cultural o contradiz. Por exemplo, os venda

usavam um xilofone heptatônico e flautas de junto heptatônicas bem antes de adotarem as flautas de caniço pentatônicas a partir de seus vizinhos do sul, os pedi, que por sua vez diziam que adotaram e adaptaram dos venda a música para flauta de caniço heptatônica. De acordo com as teorias evolucionárias da história da música, os venda estariam regredindo — tal como os chineses, que selecionaram a escala pentatônica na sua música, apesar de conhecerem e haverem usado ‘maiores e melhores’ escalas!

Pode-se argumentar que usei um tipo de história especulativa para poder postular outra, e que as ditas origens culturais da música dos venda e dos pedi podem ser não menos etnocêntricas e imprecisas, enquanto racionalizações dum sistema, que um conceito de evolução musical que explica padrões sonoros dum modo diverso. A esta objeção responderia eu que, no estudo dos sistemas musicais, me interessa sobretudo a *relevância* histórica. Ainda que soubéssemos com precisão como os venda obtiveram a *tshikona*, a *domba*, e uma escala heptatônica (e duvido que algum dia o saberemos), e mesmo que fosse verdade que a música heptatônica evoluiu da pentatônica, tal não seria uma grande contribuição para a nossa compreensão do sistema musical dos venda ou do desenvolvimento da musicalidade na sociedade venda. Me interessa pela música venda mais como produto de mentes humanas na cultura e sociedade venda que como um estágio na história da música do mundo.

Ao perguntar o quão musical é o homem, fica claro o meu interesse por todos os aspectos das origens da música, mas não por origens especulativas, ou mesmo pelas origens que um historiador estrangeiro acha que pode traçar, mas que os criadores da música não reconhecem. As origens da música que me dizem respeito são aquelas que se encontrará na psicologia e no ambiente cultural e social da sua criação, na concatenação dos processos que geram os padrões sonoros. Se a música exprime atitudes, deveríamos esperar correlações entre as diferentes atitudes e os padrões sonoros com os quais elas são expressas.

Até que ponto é a música uma “linguagem de emoções, próxima à fala”, como alegava Deryck Cooke em *The Language of Music?* É preciso que consideremos esta tese no contexto no qual se a propõe: o da música tonal europeia dentre 1400 e 1953. Cooke demonstrou que figurações musicais específicas parecem ter um uso recorrente para exprimir certos sentimentos, e que o uso deste tipo de código é uma característica essencial da comunicação musical. Seu argumento avança bastante no sentido de vencer a distância entre análises formais e expressivas da música, e no de mostrar com precisão como se pode descrever a música como expressão de certas atitudes. Por exemplo, descreve ele a progressão descendente 5–(4)–3–(2)–1 (MENOR) como uma figuração “que teve um largo uso como expressão de uma emoção dolorosa ‘introvertida’, num contexto conclusivo: aceitação de, ou abandono à tristeza; desânimo e depressão; sofrimento passivo; e desespero relativo à morte” (: 133). Assim, compara ele uma frase do madrigal de Gibbons “What Is Our Life [O Que É a Nossa Vida?] com a abertura da Sinfonia *Patética* de Tchaikovsky:

Exemplo 9

The image shows two musical excerpts side-by-side. The left excerpt is from Gibbons (1612), a vocal line in G minor, 4/4 time, marked 'Lento' and 'p'. The lyrics are 'A... play... of... pas - sion'. The right excerpt is from Tchaikovsky (1893), a string quartet in G minor, 3/4 time, marked 'Adagio Lamentoso' and 'f largamente', with '(Cordas)' written below.

A tese de Cooke me impressionou, primeiro, porque parecia fazer sentido nos termos de minha própria experiência musical. Por exemplo, notara e sentira eu a similaridade musical e expressiva entre a melodia suplicante do “Recordare Jesu Pie” do *War Requiem* de Benjamin Britten (vide Exemplo 10) e a figuração com a qual Mahler faz acompanhar a nostálgica letra “Ich sehne mich, O Freund, am deiner Seite die Schoenheit dieses Abends zu geniessen”, em “Der Abschied”, a última canção de *Das Lied von der Erde* [O Canto da Terra] (*Universal Edition*, seções 23, 30 e 63 até o final) (vide Exemplo 11). A figuração 1–3–4–5 (MENOR) também abre o *Negro Spiritual* “Nobody Knows the Trouble I See” [Ninguém Sabe dos Meus Apertos] (vide Exemplo 12). Mesma figuração, mesmo tipo de sentimento. Deryck Cooke menciona outros exemplos dessa figuração, e a descreve como “uma afirmação de tristeza, um lamento, um protesto contra a má-sorte” (*The Language of Music*: 122).

Exemplo 10

Com movimento ♩ = 66
ff
 Re - cor - da - re Je - su pi - e,

Exemplo 11

Fließend
p Flauta
 Bandolim.
ff
 Harpas.
 2º Violino
 Viola
 1º Violino
 Violoncelo.
 Harpas.

Exemplo 12

No-bo-dy knows the trou-ble I see, Lord, No-bo-dy knows the trou-ble I see.

Outrossim, ainda que eu de propósito evitasse a leitura de quaisquer análises da Nona e Décima sinfonias de Mahler, pois queria primeiro descobrir o que a música dizia a *mim*, tenho reações bem precisas a duas seqüências paralelas de intervalos nos seus movimentos finais (no caso da Décima, minha referência é a versão da performance de Deryck Cooke). Primeiro, no vigésimo terceiro compasso do úl-

timo movimento da Nona, os primeiros violinos tocam as notas numa escala *descendente*, mas em pares *ascendentes* de notas cadentes.

Exemplo 13

Musical score for Example 13, showing the first movement of Mahler's Ninth Symphony. The score is in 4/4 time, key of D major, and marked "Molto Adagio". It features staves for 1^o Violino, 2^o Violino, Contrabaixo, and Fagote. The first violin part shows a descending scale with ascending pairs of notes. Dynamics include "ff" and "molto cresc."

Já na Décima, há uma escala *ascendente* que se realiza em grupos *descendentes* de notas ascendentes (compasso 327 do último movimento).

Exemplo 14

Musical score for Example 14, showing the tenth movement of Mahler's Ninth Symphony. The score is in 4/4 time, key of D major, and marked "Andante". It features staves for 1^o Violino, 2^o Violino, Viola, Harpa, Violoncelo, and Contrabaixo. The first violin part shows an ascending scale with descending groups of notes. Dynamics include "mp", "p", "cresc.", and "mf".

Não farei qualquer tentativa de exprimir em palavras o que sinto quando ouço esta música, pois Mahler foi explícito ao dizer que sentia necessidade de se exprimir em música apenas quando "emoções indefiníveis se faziam sentir", e que, se fosse possível exprimi-las em palavras, ele o teria feito. Só direi que, para mim, elas exprimem algo sobre a vida e a morte e a luta do homem por plenitude e paz espiritual. Os acordes finais da Décima parecem exprimir uma resignação final — fossem eles escritos por Mahler ou por Deryck Cooke!

Bom, será que adquiri eu as atitudes que levaram Mahler a compor tais notas, ou as interpretei de novo à luz de minha própria experiência? E será que mais alguém as sente da mesma maneira? Estarei eu em isolamento, tal como as noviças da iniciação feminina *tshikanda*, ouvindo Mahler sem escutá-lo? Será que alguém consegue ouvir essas notas tal como eu, ou tal como o fazia Mahler? Será que a intenção da experiência musical é ficar sozinho num grupo? Será que não há espe-

rança de se estabelecer relações em comum através da música a não ser onde há um programa extra-musical bem específico? Será que a música 'soul' tocaria um negro norte-americano se as suas formas não se associassem a toda uma gama de experiências extra-musicais que os negros norte-americanos têm em comum? A despeito da mensagem antibélica que o *War Requiem* de Britten lindamente traz, será que todos os que compartilham de seus sentimentos podem compartilhar da mensagem intensa de sua música? Será que ela significa o mesmo para os cantores solistas russos, ingleses e alemães que fizeram a primeira gravação da obra? Para aqueles que têm aspectos de formação cultural, social e musical em comum com Britten, a música pode incrementar a compaixão da poesia de Wilfred Owen e criar um horror à guerra maior que a poesia poderia criar por si só. Para outros, a poesia pode gerar uma experiência provocante, mas a música será um tédio. Não podemos dizer que compartilhariam estes mais da experiência poética que da musical, pois eles, tal como Britten e a maioria de seus ouvintes, não compartilharam da experiência por fim fatal de Owen, na guerra de trincheiras. Podemos dizer apenas que o seu compartilhamento da experiência da convenção poética foi mais fácil que da convenção musical.

Ainda que “a música possa revelar a natureza dos sentimentos com detalhes e veracidade tais que a língua não pode alcançar” (para citar Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* [Filosofia Num Novo Tom] [Nova Iorque: Mentor Books. 1948]: 191), também se vincula ela à cultura numa maneira na qual as capacidades descritivas da língua não se vinculam. Consideremos os elementos da cultura britânica e europeia na música do *War Requiem* de Britten — e, mais uma vez, falarei da obra nesta descrição conforme ela se me afigura: não li quaisquer comentários sobre ela. Os dois primeiríssimos compassos da obra criam a ambiência da morte, com o repicar de um sino e a entoação das palavras de abertura da Missa de Réquiem.

[...]

Mais tarde, os sons de vozes de meninos e um órgão lembram a esperança e inocência da infância,

[...]

e os metais e motivos de toque de corneta lembram a guerra.

[...]

Imitações musicais de sons de estilhaços acompanham as palavras dos joviais soldados de Owen, cantando “Out there we’ve walked quite friendly up to Death” [Lá fomos nós, bem amigos, caminhando para a Morte]. Agora são os estilhaços que soam mais alto, mas poucos momentos antes, no “Rex tremendae, majestatis”, era o paraíso. As associações militares dos tambores ganham força quando se as usa como referência ao fogo da artilharia.

[...]

Mas os tambores e trompetes também podem nos levar ao paraíso e ao juízo divino no “Dies Irae”, e Britten traça um potente contraste entre “Tuba mirum spargens sonum” e “Bugles sang, saddening the evening air” [Soaram as cornetas, entristecendo a atmosfera noturna] —

[...]

os gloriosos trompetes divinos, e daí as cornetas sangrentas dos homens!

Para alguém que esteve imerso na cultura do compositor, os sons que Britten usa e os contrastes que estabelece podem ser pungentes e rasgar o coração. Para alguém cujos colegas de escola foram mortos em ação, resulta no mesmo tipo de efeito que as fotografias contrastantes de campos de críquete, meninos coristas, foguetes e guerra que Peter Brook mostrou no princípio de seu filme *The Lord of The Flies* [O Senhor das Moscas]. Neste caso, minhas reações à música podem ser mais próximas aos sentimentos que tinha Britten ao compô-la que o foi no caso das sinfonias Nove e Dez de Mahler. Mas será que Britten e Mahler de fato usaram uma linguagem que é de algum modo semelhante à fala?

Os compositores adquirem características de estilo ao ouvir a música do passado e do presente. Britten reconhece a dívida para com Mahler, e tanto Britten quanto Mahler passaram algum tempo nos Estados Unidos. Mas haverá mesmo um traço em comum em seu uso da mesma figuração no *War Requiem* e em *Das Lied von der Erde*? E será provável que os criadores de "Nobody Knows" tenham feito uso da mesma linguagem musical que Britten e Mahler, quando está claro (para mim, pelo menos) que os *Negro Spirituals* são mais um desenvolvimento de princípios africanos de fazer música, que uma imitação dos europeus? (Por exemplo, o metro básico de "Nobody Knows" é 3+3+2, e a melodia aparentemente pouco africana pode ter sido em princípio uma melodia 'cadente' típica da África, que recebeu o tratamento harmônico que é característico da música africana, e não necessariamente um empréstimo da Europa.)

Assim como Britten atribui diversos sentidos ao mesmo timbre no contexto de uma única obra, o mesmo padrão de melodia pode ter vários sentidos expressivos e, de fato, é esta variedade dentro do contexto da unidade que pode incrementar o poder expressivo da música. Nas *Quatro Estações* de Vivaldi (Op. 8), escalas e harpejos semelhantes retratam assuntos diversos, que vão do cambaleio de camponeses bêbados no "Outono" até os ventos gelados no "Inverno". Mesmo sem conhecer os sonetos que inspiraram a música, os sentidos das figuras musicais semelhantes são claramente diversos quando se as ouve no contexto da obra. Ainda, as melodias marciais da Terceira e da Sexta sinfonias de Mahler, e a marcha no Ato 1, Cena 3 do *Wozzeck* de Berg, quando Marie está admirando o sargento-mor, nada têm a ver com sentimentos belicosos. Seus contextos musicais e dramáticos sugerem sentidos totalmente diversos.

Nenhuma destas significações musicais é absoluta, mesmo dentro da mesma tradição musical européia, na qual as regras estão postas com clareza, e o sistema em que se as aprende permanece o mesmo desde há séculos. Dependem elas não só do contexto da obra, como também das convenções musicais da época. Muito se tem escrito sobre o uso de figuras musicais para ilustrar idéias, sobretudo na música de J. S. Bach. Mas não se pode entender a música de Bach e Handel por completo sem referência à visão de mundo do século dezoito, na qual as teorias estéticas compreendiam "uma complexa doutrina da expressão emocional com base em certas correlações entre ritmo e linha melódica e emoções diversas" (Hugo Leichtentritt, *Music History and Ideas* [Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1946]: 142). Fá maior, por exemplo, era uma tonalidade transcendental: "todo o sistema harmônico e estilo das modulações de Handel se fundamenta no sentido subjacente às diversas tonalidades" (ibid.: 154). Outrossim, se à música do norte da Índia se atribui o poder de trazer à tona "uma nuance de tristeza, ou de amor... através do uso cuidadoso e transitório dos intervalos que correspondem a tais emoções" (Alain Daniélou, *Northern Indian Music* [Música da Índia do Norte] [Londres: Halcyon Press. 1954]: 2-9), é porque se ouve e executa a música no

contexto da cultura hindu, e do sistema musical que com ela mantém uma relação intrínseca.

As convenções musicais do século dezoito estão entre o madrigal de Gibbons e a sinfonia de Tchaikovsky aos quais fiz dantes referência. Daí que seja difícil para mim aceitar a existência duma tradição musical contínua entre a Inglaterra de 1612 e a Rússia de 1813, na qual certas figurações musicais tiveram conotações emocionais correspondentes. A única justificativa para tal argumento seria que a significação emocional de certos intervalos surge de aspectos fundamentais da fisiologia e psicologia humanas. Se tal é o caso, algumas relações entre intervalos musicais e sentimentos humanos deveriam ser universais. Um exemplo africano bastará para questionar tal teoria. Não é o bastante para descartar a teoria por completo, pois é possível que as convenções musicais dos venda hajam suprimido um desejo inato do povo venda de exprimir suas emoções duma maneira específica e universal.

A Figura 6a apresenta uma canção infantil dos venda, em que pequenas variações na melodia são fruto de mudanças nos tons da fala. Quando primeiro aprendi a cantá-la, os venda me disseram que eu estava indo bem, mas que cantava tal como um tsonga (seus vizinhos do sul). Cantara eu todas as frases da letra com a melodia da primeira, e pensei que o meu erro estava na afinação dos meus intervalos. Por fim, quando percebi que a melodia deveria variar, minha interpretação foi aceita como genuinamente venda, ainda que eu, de propósito, cantasse desafinado. O padrão dos intervalos é considerado mais importante que a sua altura precisa, pois há a expectativa de que, em certas partes da melodia, reflitam eles as mudanças nos tons da fala. A Figura 6b apresenta uma canção infantil na qual os padrões tonais da fala na primeira frase geram a melodia básica, e as variações subsequentes nas palavras provocam variações rítmicas e também melódicas. Às vezes, na análise musical ortodoxa, se chama tais mudanças rítmicas de acentos agógicos. Portanto, as variações em melodia e ritmo podem indicar não preferências musicais, mas conseqüências acidentais de mudanças nos tons da fala, que são elas mesmas fruto do emprego de diferentes palavras, cuja seqüência é fruto da 'estória' da canção.

a) $\text{♩} = 126-144$

1. Ma - e - le - le! Vhó-né Vhó Mú - tshí - nyê! 2. Ma - e - le - le! Vhá ní - tsé-mé - lâ - 'ní?

3. Ma - e - le - le! Ndí tshí tã-mbã zwã-ngá, 4. Ma - e - le - le! Ná mú - dá-vhũ wã-ngá,

5. Ma - e - le - le! Ngé - í bà-mbè - ló - ní, 6. Ma - e - le - le! Ngé - í Lú - vù - vhú?

(b) $\text{♩} = 100-112$

1. ĩ - nwí há - êê Nyá-mú - dzú-ngà há - êê! 2. Ní ná nwá-nà wã-ŋũ wã mú - tũ - kã,

3. Ǻ nó gó-nyà mù - rí ngá tshí - tí - kò 4. Phá-ngá ú shá-vhã - 'ní, Mù - lí - bà-(nà)?

á = tom de fala agudo a = agudo secundário
 â = tom agudo cadente ã = grave
 + = momentos em que alguns podem bater palmas com a melodia

Figura 6. Partes de dois cantos infantis dos venda, a ilustrar alguns efeitos de mudanças nos tons da fala sobre os padrões melódicos.

Isto não quer dizer que os venda sejam indiferentes à música, ou que a encarem como uma mera extensão da linguagem. O tratamento dum canto de dança feminina *tshigombela* o demonstra de modo bem claro. A tendência é que a música fique mais musical à medida em que a performance se desenrola. Mesmo na música vocal em solo, tal como os cantos infantis, é possível distinguir a forma das melodias em seções de pergunta e resposta, refletindo uma situação social na qual alguém “semeia” (-*sima*) um canto, e os demais “trovejam em resposta” (-*bvumela*) — uma metáfora que provém da agricultura. É apenas na seção de pergunta dos cantos que as melodias seguem os padrões tonais de fala das palavras, bem como a regra geral de que cada sílaba da palavra pode se fazer acompanhar de uma nota apenas. Quando os cantores substituem por palavras as diversas combinações de fonemas, tais como *ee*, *ahee*, *huwelele wee*, *yowee*, e assim por diante, dão a si mesmos uma liberdade maior de expressão musical. Isto é importante, pois é a parte da experiência comum na atividade musical que pode se tornar transcendental em seus efeitos sobre os indivíduos. No desenvolvimento dum canto *tshigombela*, ao longo duma performance que pode durar de dez a mais de treze minutos, elabora-se a pergunta e resposta pura e simples numa seqüência quase contrapon-tística, deixando-se a letra de lado. Ao longo da realização duma expressão musical mais livre, diversas melodias ocorrem ‘sobrepostas’ pois, com a excitação da dança, a afinação das vozes das meninas sobe, e quando não conseguem atingir a nota, elas a transpõem uma oitava ou quinta para baixo. Assim, intervalos descendentes podem exprimir o sentimento de que “não consigo chegar na próxima nota”!

Há também relações entre variações no conteúdo social e emocional duma dança *tshigombela* e a forma da música, de modo que uma análise formal de diferentes performances é também uma análise expressiva. Mas a menos que a análise formal comece com uma análise da situação social que gera a música, tal não ha-

verá senso. Basta que se ouça a performances numa tarde em que as meninas estejam em pouco número e entediadas, e numa outra ocasião em que haja uma boa platéia, uma audiência simpática, e uma atmosfera de excitação e atenção, para perceber como e por que duas performances do mesmo canto podem ser em tudo diferentes, no poder expressivo e na forma. O número e a qualidade das variações rítmicas depende da capacidade dos percussionistas e dançarinos, mas não se trata apenas duma questão de percorrer o espectro dos padrões regulares que eles conhecem. O quando e o como se introduz essas variações é o que dá à música o seu poder expressivo; e isto depende do compromisso dos presentes, e da qualidade da experiência em comum que vem a ocorrer entre os executantes, e entre os executantes e a platéia.

Apresentei a teoria de Deryck Cooke sobre a linguagem da música porque, ainda que não consiga aceitá-la, não há dúvida de que é instigante. Concluí a minha crítica com exemplos da música vinda, de modo a mostrar por que, mesmo no estudo da música européia entre 1400 e 1953, uma abordagem etnomusicológica é necessária. Não se pode culpar Cooke por escolher uma área particular da música, porém, por não ser a sua teoria geral o suficiente para se aplicar a *qualquer* cultura ou sociedade, é ela automaticamente imprópria para a música européia. Não é suficientemente sensível ao contexto. Não se pode isolar a música tonal entre 1400 e 1953 como uma coisa em si mesma, sobretudo se for para relacioná-la a emoções humanas. Não se pode considerar as convenções estéticas do século dezoito fora da experiência dos grupos sociais que eram ou não eram parte delas. Se a música serve de signo ou símbolo para diversos tipos de experiência humana, a sua performance pode ajudar a canalizar os sentimentos dos ouvintes em certas direções. Um compositor que espera comunicar qualquer coisa para além de belos sons deve estar atento às associações que sons diferentes evocam nas mentes de diferentes grupos sociais. Não é apenas uma questão de exprimir sentimentos através da correlação entre sons no contexto duma única peça de música, como no *War Requiem* de Britten. Os princípios da organização musical devem se relacionar a experiências sociais, das quais a audição e a performance compõem um aspecto. O minueto não é apenas uma forma musical decorrente da dança; há associações sociais e emocionais totalmente diferentes antes e após a Revolução Francesa.

À distância, as formas, técnicas, e materiais constitutivos da música podem parecer cumulativos, tal como uma tradição tecnológica. Mas a música não é um ramo da tecnologia, apesar de se deixar influir pelos desenvolvimentos tecnológicos. Ela é mais como a filosofia, que pode também dar a impressão de ser evolutiva. Cada idéia aparentemente nova na música, como uma idéia nova na filosofia, na verdade não surge de idéias previamente expressas, ainda que possa se limitar por elas. É uma ênfase nova que surge a partir da experiência do compositor no seu ambiente, uma realização de certos aspectos das experiências comuns a todos os seres humanos, que a ele parecem ter particular relevância, à luz de eventos contemporâneos e experiências pessoais.

O mais importante numa tradição cultural, em qualquer momento de sua história, é a maneira pela qual seus componentes humanos se relacionam uns com os outros. É no contexto dessas relações que se usufrui e partilha de experiências emocionais. O gozo artístico "se baseia essencialmente na reação de nossas mentes à forma" (Franz Boas, *Primitive Art* [Arte Primitiva] [Nova Iorque: Dover. 1955 (1927)]: 349); mas as formas são fruto de mentes humanas, cujas rotinas funcionais são, creio eu, uma síntese de sistemas dados, universais de operação, e padrões culturais de expressão adquiridos. Como esses padrões são adquiridos sempre através e no contexto de relações sociais e das suas emoções correlatas, o fator

decisivo na formação do estilo, em qualquer tentativa de exprimir sentimento em música, há de ser o seu conteúdo social. Se quisermos encontrar os princípios básicos de organização que afetam a formação dos padrões musicais, devemos olhar para além das convenções culturais de quaisquer século ou sociedade, na direção das situações sociais nas quais se os aplica e às quais eles se referem.

A seleção e o uso das escalas são fruto de processos sociais e culturais que não necessariamente têm a ver com as propriedades acústicas do som. Entre os vendedores, o uso de escalas pentatônicas, hexatônicas e heptatônicas reflete um processo de mudança *social*, no qual grupos diferentes, com estilos musicais diferentes, vêm se incorporando à sociedade mais ampla. É digno de nota que um sociólogo ignore processos sociais similares no desenvolvimento do sistema tonal europeu. No seu livro *The Rational and Social Foundations of Music* [Os Fundamentos Racionais e Sociais da Música] (trad. e org. de Don Martindale, Johannes Riedel e Gertrude Neuwirth [Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press. 1958]), Max Weber sustenta que o sistema musical europeu se racionalizou a partir de dentro do sistema tonal: não seria ele atinente a distâncias reais em instrumentos, como a equidistância entre trastes ou buracos na flauta, mas a distâncias harmônicas. “O surgimento de teorias tratando das dissonâncias assinala o começo do desenvolvimento musical peculiar do Ocidente” (:75), porque “a dissonância é o elemento básico da música de acordes, motivando a progressão de acorde para acorde” (:6). Weber atribui esse desenvolvimento à atitude científica que surgiu na época da Renascença. Apesar de admitir que a teoria se segue à prática, e que a “harmonia moderna de acordes pertenceu à música prática muito antes que Rameau e os enciclopedistas dessem a ela uma base teórica” (:103), não prossegue ele a demonstrar como a música harmônica surgiu da polifonia, tendo a polifonia sido modal primeiro, e se distinguindo da monodia mais pelo seu ritmo que por suas relações tonais.

A polifonia da música européia antiga não é, em princípio, diferente da polirritmia de muita música africana; em ambos os casos, a performance depende de um número de pessoas executando partes diferentes dentro dum arcabouço de unidade métrica, ainda que o princípio se aplique ‘verticalmente’ em melodias polifônicas, e ‘horizontalmente’ em figurações rítmicas em polirritmia. A origem de ambas as técnicas decerto está em conceitos culturais e atividades sociais, tal como a dança. A mudança na técnica musical européia, da monodia do cantochão à polifonia, dependeu da mensuração, da organização estrita do ritmo, de modo que as diversas partes vocais se encaixassem. E a mensuração é a principal característica da música de dança, que era uma atividade vital entre os camponeses. A igreja medieval permitira o cantochão apenas, que se presumia exprimir a unidade da sociedade dentro do contexto duma igreja que se dedicava a Deus; seu estilo era em tudo distinto dos ritmos regulares da dança secular, e das simplórias relações de ‘tônica e dominante’ que ocorrem em peças vivazes como “Sumer is icumen in”. Não surpreende que os antigos mestres da polifonia eram dos Países Baixos e da Inglaterra, onde se deu a libertação dos camponeses ao longo dos séculos treze e quatorze, respectivamente. Ao passo que crescia a importância política dos camponeses, assim sua música de dança se incorporava na música que os compositores profissionais escreviam para a igreja.

É evidente que é possível explicar a predominância das terças e sextas na música de John Dunstable, e das quartas na música dos compositores flamengos, como um legado da música popular de suas sociedades. (Hoje, na África, sociedades que cantam em movimento paralelo manifestam preferências por certos intervalos.) Ainda, o notável desenvolvimento da música polifônica na Inglaterra du-

rante o século dezesseis pode ter sido estimulado tanto pelo advento dos monarcas galeses e seus sucessores, quanto pela invenção de compositores individuais na primeira metade do século quinze. O rei Tudor Henrique VII restabeleceu, quando subiu ao trono em 1485, a influência galesa na Inglaterra; e a música popular galesa é famosa por sua técnica polifônica desde pelo menos o século doze.

O estilo do compositor é “conseqüência do tipo de seres humanos e emoções humanas” que ele “procura trazer à sua arte, usando os elementos da linguagem do seu tempo”, diz Sidney Finkelstein em *Art and Society* [Arte e Sociedade] ([Nova Iorque: International Publishers. 1947]: 29). A influência da cultura popular é forte nas obras de muitos grandes compositores, que fizeram esforços para se exprimir, e portanto à sua sociedade, em termos mais genéricos. Os corais luteranos tinham uma proveniência intencional dos ‘cantos folclóricos’, e Bach construiu muito de sua música a partir deles. Haydn, Mozart e Schubert, em particular, construíram sua música em torno do idioma folclórico austríaco. Bartók, Kodály, Janáček, Copland, e tantos outros compositores das escolas nacionais encontraram o maior estímulo nos sons de suas próprias sociedades. Nos terceiro e quarto volumes de *Man and His Music*, e sobretudo em *The Sonata Principle (from c. 1750)* [O Princípio da Sonata (desde c. 1750)] (Londres: Rockcliff. 1957), Wilfrid Mellers mostrou como as formas de dança, o tom e os acentos da língua própria do compositor, tudo desempenhou um papel tão vital no processo de assimilação e criação quanto as convenções do estilo musical. Chamava ele a atenção para a predominância sucessiva das formas instrumentais e vocais no desenvolvimento das técnicas da música ‘artística’ européia, e associava esses desenvolvimentos com mudanças na ordem social (Wilfrid Mellers, *Music and Society* [Música e Sociedade] Londres: Dobson. 1950: 81, 132). Curt Sachs, outrossim, discutiu a influência dos estilos de dançar das sociedades sobre suas melodias (em *World History of the Dance* [História Universal da Dança] [Nova Iorque: W. W. Norton. 1937]: 181-203).

As mudanças de estilo musical foram, em geral, reflexos de mudanças na sociedade. Por exemplo, após 1200 d.C., na Europa, os cavaleiros e demais poderes seculares se voltaram cada vez mais “para o povo, adaptando o estilo popular de cantar deste ao seu gosto mais refinado” (Leichtentritt, *Music History and Ideas*: 60). Ao voltar as costas para a dominação social da igreja, rejeitaram eles também a sua música. Outrossim, os vários estilos da música venda refletem a variedade e o grau de sua assimilação no corpo político. As performances musicais são sinais visíveis e audíveis de agrupamentos sociais e políticos na sociedade venda, e a Figura 7 mostra a sua padronização na estrutura social. Os círculos concêntricos, simbolizando as casas dos venda e seus padrões de dança, contêm a música no estilo tradicional, e a música não tradicional está nos retângulos, similares às plantas das casas européias, que muitos dos que foram à escola adotaram. As escolas de iniciação *vhusha*, *tshikanda* e *domba* estão sob o controle direto dos governantes, ao passo que a *murundu* e a *sungwi* são de propriedade particular, mas estão sob os auspícios dos governantes e apresentam uma orientação tradicional. Junto com as danças de possessão (*ngoma dza midzimu*), que as sociedades familiares de culto mantêm, com a permissão dos governantes, cada uma destas instituições é vista de modo bem sério e se chama *ngoma* (literalmente, tambor). É possível a referência a outros tipos de música como divertimentos (*mitambo*), mas isto não quer dizer que não sejam estes parte importante da vida social e política dos venda. As igrejas sob direção européia vieram e se estabeleceram em oposição total à vida tradicional dos venda, mas as escolas e igrejas separatistas desenvolveram uma música que reflete o sincretismo da sua vida social.

nal, e a *domba*, a dança de iniciação pré-marital, que costumava ocorrer com jovens e meninas, mas agora ocorre quase exclusivamente com meninas, pois o trabalho migratório e o incremento da educação escolar mudaram o padrão da vida rural dos venda.

A música e dança da escola de iniciação *domba* servem como uma ilustração surpreendente da maneira em que elementos formais e expressivos podem se combinar para retratar simbolicamente, na música, os temas essenciais duma cultura. O que as torna ainda mais notáveis é que é quase certo que o processo de criação não era consciente de si, mas as formas mantêm relações sistemáticas com o seu propósito expressivo. Os venda explicam que a *domba* já está entre eles há séculos, e têm muito a dizer sobre as funções da escola de iniciação e a beleza e o valor da principal dança ritual. Eles não fazem comentários sobre a forma da dança e de sua música, a não ser para dizer que “a *domba* é a *domba*; é um rito (*ngoma*) importante”. E no entanto a música e a dança retratam um aspecto essencial da vida adulta, e a sua performance regular simboliza a importância do casamento, do parto e da instituição da maternidade.

Superficialmente, a *domba* soa como uma peça normal de música venda em forma de pergunta e resposta, com acompanhamento polirrítmico e desenvolvimento musical do responsório. A forma circular da dança é característica dos venda e, com muitas meninas a dançar em pátios de dança relativamente pequenos, não é surpreendente que peguem elas umas nas outras. O movimento ganhou o nome errôneo de “Dança da Píton”, em revistas ilustradas e brochuras para turistas, onde se a menciona como uma das coisas mais interessantes a respeito os venda — possivelmente porque a realiza uma corrente de moças quase nuas. E no entanto o movimento da dança, o tipo de desenvolvimento musical que se dá à resposta, e os sinais para o início e o fim dos movimentos da dança são todos consequência das funções expressivas da música. Além disso, jamais o teria descoberto se não assistisse a inúmeras performances da dança em diferentes lugares entre os venda, se não gravasse centenas de frases de letras do canto do solista, observasse as relações entre as palavras, a dança e a música, e aprendesse o simbolismo esotérico da escola. Precisei submergir na cultura e sociedade venda para poder entender este produto das mentes dos venda.

[...]

Cada performance da dança simboliza o intercuro sexual, e as performances sucessivas simbolizam a constituição progressiva do feto, para a qual se concebe que o intercuro regular é necessário. A música e a dança não têm intenção de sensualidade: simbolizam elas o ato místico da comunhão sexual, da concepção, do crescimento do feto, e do parto. Após três toques de alerta no tambor, a voz do solista masculino, o mestre da iniciação, ‘perfura o ar como uma flecha’, tal como um falo, e as meninas respondem com um responso grave, murmurante. A voz do homem começa naquilo que é, na função, tal como uma dominante da tonalidade venda, e as vozes das meninas conduzem a resposta à ‘tônica’, o ponto de relaxamento. Três tambores, com afinações diferentes, entram em polirritmia, dois contra três, e o canto corre.

As meninas estão a receber um estímulo simbólico. Após umas poucas repetições da melodia básica, o mestre canta “o canço do rio se desenrola”, e as meninas, posicionando-se numa fila a segurar umas os corpos das outras, começam a caminhar em torno dos tambores. O canço do rio e a fila das meninas são ambos símbolos fálicos, e o começo do movimento da dança simboliza a penetração do falo. As meninas começam, de imediato, a entoar um canto quase orgiástico que se

chama *khulo*. Tal como na dança nacional *tshikona*, emprega-se a técnica do ho-queto*. Após alguns minutos, quando o mestre canta a frase da letra “o *gudu* excitou as suas entranhas”, as meninas param de se movimentar e se inclinam para frente, em direção ao círculo da dança, a simbolizar a detumescência.

[...]

Há uma importante relação entre a música da *domba* e a da *tshikona*, a refletir os usos dos dois tipos de música na sociedade venda. Toda uma série de flautas de caniço ganha o nome de *mutavha*. A palavra indica o conjunto, e não o número de notas dentro da oitava. Se usa a mesma palavra para indicar uma série de teclas da *mbira* e do xilofone. Contudo, os nomes que se dá às notas permite que se reconheça suas relações dentro da oitava e suas funções musicais. A nota principal duma série de flautas de caniço heptatônicas tem o nome de *phala*, e a mesma nota na oitava superior se chama *phalana*, ou “*phala* pequena”. A nota acima da *phala* se chama *thakhula*, o “levantador”, pois ela conduz a melodia de volta para baixo, à nota principal. (Funciona ela tal como a nota sensível, na música europeia.) Cada nota possui uma nota irmã, uma quinta abaixo. Tal não é um artifício restrito à *tshikona*: está implícito em cada melodia dos venda que se baseia em modos heptatônicos. As notas irmãs, numa escala pentatônica, diferem quanto ao espaçamento entre os intervalos, mas o princípio social básico de que a nota deve ter uma nota irmã se aplica sempre, e tal se exprime de modo explícito nas “harmonias” que os demais cantores improvisam.

O intervalo do trítone é lícito na música instrumental, mas se o evita, na música vocal, enquanto acorde. Há um contraste interessante entre a *tshikona* e o *khulo*, da *domba*, no qual as meninas cantam, com suas vozes, um padrão quase igual ao que os homens tocam em suas flautas de caniço (vide Figura 8). O trítone lícito não figura na mesma posição no padrão da *tshikona* (*dó''/fá#''* em 8a) que figuraria, se não se o evitasse, no padrão do *khulo* (segundo acorde em 8a). Isto prova que o *khulo* não é uma simples transposição da *tshikona*: se o fosse, o trítone evitado apareceria, tal como na *tshikona*, no penúltimo acorde, e não no último. O *khulo* é, ao invés, uma transformação que decorre duma função musical diferente. Assim, selecionou-se as notas irmãs da *tshikona* masculina (B em 8a, 8c e 8e) como modo principal do *khulo* das meninas, para o qual se colocou uma série ulterior de notas irmãs (C em 8b, 8d e 8e). É assim como se a *tshikona* englobasse um modo masculino e um feminino em sua *mutavha*, destinando-se o modo masculino à música dos homens e o feminino à música das mulheres. A associação de ambos se deve a sua relação comum com uma única progressão harmônica básica (8f). Repare que, na progressão harmônica, há um deslocamento de força tonal da *phala* (*ré''* em 8c, 8e e 8f) para a *thakhula* (*mi''* em 8c, 8e e 8f), e daí de volta à *phala*. A relação entre os acordes se determina pelo fato de que, no padrão da *tshikona*, cada nota conta com duas notas irmãs — a primeira uma quinta abaixo, a segunda uma quinta acima. Assim, *ré''/sol'* e *mi''/lá'* são acordes de ‘maior peso’ funcional que *ré''/lá'* e *mi''/si'* (vide Figura 9).

* Técnica de performance musical em que cada instrumento ou voz executa apenas uma nota na melodia, de modo que esta só se realiza com a alternância entre instrumentistas ou cantores. (N.T.)

Figura 8. Ilustração do processo transformativo pelo qual khulo se transforma em tshikona, e sumário dos modos e da seqüência básica de acordes.

- (a) Notas superiores da tshikona, transpostas um semitom abaixo.
- (b) Padrão básico do khulo para as vozes das meninas.
- (c) Transposição da tshikona à mesma altura do khulo. Repare no fá natural e na posição do trítono.
- (d) Transformação da tshikona, com a reescrita de ré'' como phala, ao invés de lá''. Repare como a posição do trítono difere da tshikona em 8c, mas condiz com o khulo, em 8b.
- (e) Os três modos em uso na tshikona e no khulo, reescritos sem os acidentes.
- (f) Base harmônica do khulo. A seqüência de acordes se coaduna também com o padrão da tshikona, quaisquer sejam os modos em uso.

Repare: os algarismos indicam o número de semitons nos intervalos dos modos.

Figura 9. Diagrama das progressões harmônicas e tonais da tshikona e do khulo, a mostrar como o poder da phala (ré'') e da thakhula (mi'') se altera, à medida em que suas notas irmãs mudam. Os retângulos simbolizam câmbios de tonalidade, e a espessura das 'cunhas' ilustra a ascendência e descendência do poder tonal da phala e da thakhula.

A despeito de seus diferentes timbres e andamentos, a afinidade musical entre a *tshikona* e o *khulo* deverá ser óbvia mesmo para quem não tem nenhum conhecimento da cultura venda. Até certo ponto, a música fala por si só. Mas apesar da natureza global da relação ser claramente audível, não há como se inferir, a partir do estudo só das notas, a maneira exata na qual tal relação musical se estabelece. A análise deve principiar com o papel da música na sociedade e na cultura venda (vide Figura 5 e Figura 7), de modo que possamos ver como os padrões da cultura e da sociedade surgem em forma de som humanamente organizado.

HUMANIDADE SONORAMENTE ORGANIZADA

No primeiro capítulo disse eu que, se quisermos saber quão musical é o homem, temos de estar aptos a descrever com exatidão o que acontece em qualquer peça musical. No segundo, e no terceiro capítulos, procurei demonstrar porque jamais estaremos aptos a fazê-lo antes de entendermos o que acontece com os seres humanos que fazem a música. A música é uma síntese de processos cognitivos que estão presentes na cultura e no corpo humano: a forma que assume, e os efeitos que tem nas pessoas, são produzidos a partir de experiências sociais dos corpos humanos em diferentes ambientes culturais. Por ser a música o som humanamente organizado, exprime ela aspectos da experiência dos indivíduos em sociedade.

Disto decorre que qualquer juízo sobre a musicalidade humana deverá dar conta de processos que são extra-musicais, e que se os deveria incluir nas análises musicais. As respostas para muitas importantes questões sobre a estrutura musical podem não ser estritamente musicais. Por que há preferência por certas escalas, modos e intervalos? A explicação pode ser histórica, política, filosófica ou racional, em termos de leis acústicas. O que se segue à execução dum padrão musical? A próxima nota decorre da lógica do padrão melódico, ou duma regra mais geral, que relaciona a melodia a padrões de tom da fala, como na música venda? Por que, num dado momento, é preciso repetir um padrão? Afinal, por que se deve repeti-lo? Se a musicologia quiser explicar o que se passa na música, terá de estar apta a responder essas questões; mas não creio que consiga ela responder a questões musicais gerais até que se reconheça as peculiaridades dos diferentes sistemas musicais. Mesmo as descobertas da musicologia sistemática podem ser aplicáveis apenas às tradições musicais dos musicólogos, e às faculdades perceptivas que se desenvolveram em suas próprias culturas.

Reforçarei este argumento com o recurso a quatro dos cantos infantis que incluí em meu livro, *Venda Children's Songs* [Cantos Infantis dos Venda] (Joanesburgo: Witwatersrand University Press. 1967). Isto demonstrará como uma análise do seu som apenas é insatisfatória e enganosa. Tomaremos os cantos (Exemplos 22 a 25) primeiro enquanto música 'pura', depois como organização musical num contexto cultural e social específico.

Exemplo 22



1. Po - ti - lo, 2. Ha - nga - la, 3. Ha - nga - la,
4. Nda te - ma, 5. Te - mi - so; 6. Tshi - ŋo - ni
7. Tsha qa - la 8. Mu - ta - nda. 9. Ma - ndu - le. 10. Gu - ni - wee!

Potilo parece se basear em 10 pulsos de mínimas que a melodia divide em 4+4+2, a englobar trinta sílabas da letra que se agrupam de três em três, como semínimas, em 1+1+2. Pode-se imaginar diversas explicações engenhosas para a estrutura métrica do canto, que podem estar corretas ou não; mas os vendedores que o realizam estão conscientes de uma única explicação, que o contexto cultural determina. *Potilo* é um canto infantil (*Iuimbo Iwa vhana*) da subcategoria de cantos de contagem (*nyimbo dza u vhala*): em cada pulso de mínima, segura-se um dedo e se conta, do mindinho esquerdo ao polegar, e daí do polegar direito ao anelar, com uma palma na décima mínima.

Exemplo 23

♩ = 112-120

1. Ndé' ndí ngē - i thā - vhā - ni,

2. Ndà pfá mú - kō - sí ú tshí li - là,

3. Ndà tã - ngà - nà nà Má - mí - bè - bè - dā.

O segundo canto, *Nde' ndi ngei thavhani*, usa cinco notas e se baseia em repetições de quatro semínimas pontuadas. Neste caso, concentraremos não no metro, mas nas mudanças na melodia. De novo, uma análise 'puramente' musical não resultará em nada, devido ao sistema de relações entre tons da fala e melodia entre os vendedores. A seqüência tonal ao princípio de cada frase varia de Sol-Lá-Ré a Dó-Mi-Ré e Dó-Ré, e ocorrem padrões diferentes em repetições posteriores da melodia básica. É possível ouvi-lo como variedade melódica, que dá equilíbrio e prazer à audição, mas tal não diz respeito à concepção musical. É consequência de mudanças nos tons da fala das diferentes letras, que por sua vez derivam da 'estória' do canto (vide também Figura 6). A forma do canto provém dum modelo social, em que o chamado variado e a resposta invariável refletem uma situação na qual um solista trabalha com um coro. Assim, as mudanças nos tons da fala se manifestam na primeira seção de cada frase, mas não na segunda, de modo que, na performance dum único vendedor, ocorre a condensação dum situação social com a qual as crianças se defrontarão, quando crescerem e participarem de grupos sociais maiores.

Exemplo 24

$\text{♩} = 100-112$

1. Thà - thà - thà! Thà - ngá dzí á swá, Ndé' dzí á swá:

2. Dzí á swá ná Vhó - Má - rã - mbã ná Vhó - Nyú - ndò.

3. Vhó - Nyú - ndò vhe' Rí yà 'fhi? Rí yà shó - ndó - ni;

O terceiro canto também usa cinco notas, mas num arranjo de cinco notas diferente. Repare no padrão Mi-Sol-Dó-Mi, similar ao de *Potilo*, Dó-Mi-Lá-Dó. Seria possível chamá-lo de padrão de fanfarra; mas cornetas e fanfarras são irrelevantes no contexto da cultura tradicional dos venda. A primeira parte da melodia é, de novo, tal como o chamado numa forma em pergunta e resposta, e há variações menores na melodia que dependem de mudanças nos tons da fala. O mesmo princípio se aplica ao quarto canto, que usa seis notas e também apresenta o padrão de 'fanfarra' Dó-Mi-Lá-Dó.

Exemplo 25

$\text{♩} = 300-336$

SOLO CORO

1. Ndó bvá ná tshì - dó - ngò tshà ná - mà.

SOLO CORO

2. Ndi yó já ná nnyí? Nà Sé - sé.

SOLO CORO

3. Sé - sé á tshì bvã - 'fhi? Vhù - twá - ná - mbã.

4. Fhá - là há Mú - kwá - i vho kwá - yá vha vhu - yá.

5. Vhá vhu - yá vho já - 'ni? Vho já mú - tshè - nzhè.

É possível argumentar que estes quatro cantos representam estágios de evolução musical a partir dum núcleo Mi-Ré-Dó-Lá. É possível analisá-los como padrões *musicais* apenas, em termos de interação de notas e de sua convergência em centros tonais, do reforço rítmico das notas, de tonalidade tônica-dominante, de padrões de relaxamento e tensão melódicos, e por aí vai. Se você tomar estas melodias como coisas em si mesmas, como 'objetos sônicos', que é o tipo de abordagem ao qual me oponho, você pode elaborar muitas análises diferentes. Este procedimento é muito comum em análises de música europeia, e pode ser uma das ra-

zões pelas quais os periódicos de música estão tão cheios de explicações contraditórias sobre a mesma música. Todos discordam calorosamente, e colocam em jogo suas reputações acadêmicas em torno do que, neste ou naquele compasso, Mozart de quis de fato dizer numa de suas sinfonias, concertos ou quartetos. Se soubéssemos com precisão o que se passou na mente de Mozart quando os escreveu, só poderia haver uma explicação.

Se analisarmos os quatro cantos enquanto música na cultura, parece que poderemos explicá-los sem fazer recurso a discussões sobre a evolução musical ou os méritos de análises alternativas. Outrossim, não é necessário forjar uma teoria de que os cantos são parte dum *Gradus* musical, através do qual as crianças se preparariam para a música adulta, com o *Música para Crianças*, de Carl Orff. Dois dos primeiros cantos que as crianças pequenas estavam a cantar em 1956-58 eram *Potilo*, com quatro notas, e *Ndo bva na tshi-dongo*, com seis notas (Exemplos 22 e 25). Eram estes os mais populares entre os cantos infantis, pertencendo a categorias de cantos que meninos e meninas cantavam juntos, e se os costumava aprender antes de certos cantos de duas ou três notas que acompanhavam as brincadeiras das quais, na tenra idade, as crianças raramente participavam. Fatores sociais tendem a regular a idade na qual as crianças vendam aprendem os cantos, e o fato duma ter quatro sons, e doutras terem cinco, seis ou sete sons, tem pouco a ver com o processo de aprendizagem. É o padrão total da música, e de suas situações correlatas, que possuem maior significação que o número de sons que se usa nos cantos. As crianças aprendem tais cantos tal como aprendem a língua, enquanto idéias completas, e não aos poucos, numa progressão musical.

Os cantos infantis são a primeira música que, para os fins da performance musical ativa, as crianças vendam aprendem. Não é a primeira música que ouvirão, que com maior probabilidade será a música da dança nacional (*tshikona*), a dança de iniciação pré-marital (*domba*) ou os muitos cantos de beber cerveja que, enquanto jazem presos às costas de suas mães, assediaram os seus ouvidos. Outra música que os meninos vendam ouvem e tocam é a música da dança dos meninos (*tshikanganga*) e uma série de danças de flautas de caniço correlatas, para flautas pentatônicas (*nanga dza lutanga*).

A *tshikona*, a dança nacional, se realiza com diversos conjuntos de flautas heptatônicas. Conforme indiquei, nos segundo e terceiro capítulos, trata-se da música mais importante dos vendam; e há uma íntima relação entre sua forma musical e seus propósitos expressivos. A música da *tshikona* é de tal feitio que se você pedir que um vendam a cante, pode ele apresentar uma das várias versões possíveis (vide Figura 10). Ele pode mesmo tentar fazer uma representação mais gráfica, na qual trechos de frases vocais acompanham uma imitação das flautas. Todas estas variações, e muitas outras, podem derivar do padrão da *tshikona* (vide Figura 11a). São todas transformações que são aceitas pelos vendam como *tshikona*. A Figura 11 mostra também como três cantos infantis (Exemplos 22, 24 e 25) podem derivar do padrão da *tshikona*: a recorrência dos padrões de 'fanfarra' sugere explicitamente que a relação não é uma criação imaginária do analista musical. Aliás, numa ocasião, um grupo de meninos vendam de fato converteu *thathatha* (Exemplo 24) em *tshikona*, abandonando as letras em favor de sons que diziam representar as flautas de caniço: *fhe, fhe, fhe*.



Figura 10. Modos diversos nos quais os venda podem cantar a tshikona, sua dança nacional, para flautas de caniço e tambores. Os Algarismos indicam o número de semitons em cada intervalo. D e E são o que há de mais próximo a uma escala, dentre o que cantam os venda: os cantores não completam a oitava, mais param na sétima nota ou repetem o padrão. Aqui se dá os nomes duma oitava nas flautas de caniço. A *tshikona* está transposta uma terça abaixo.

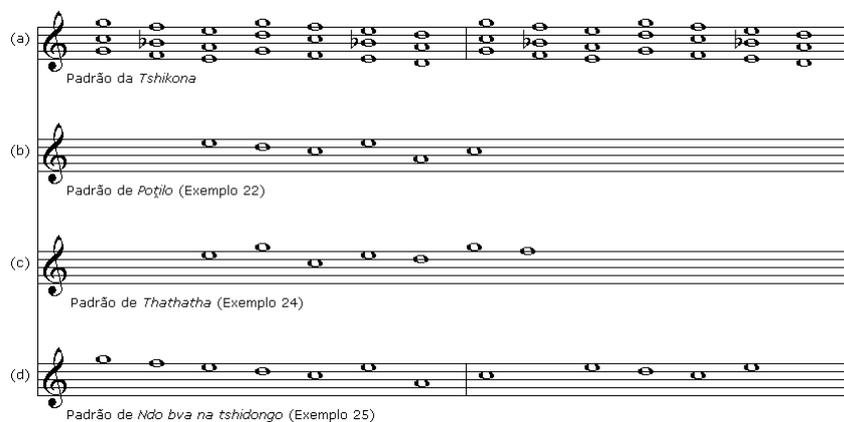


Figura 11. Relação entre as melodias de três cantos infantis dos venda e a música da tshikona, da qual se apresenta apenas uma parte, transposta uma terça abaixo.

Outrossim, o canto *Nde' ndi ngei thavhani* (Exemplo 23) se relaciona ao padrão de *Mutshaini* (vide Figura 12a), que é uma das melodias pentatônicas da flauta de caniço. A correlação dum canto de quatro notas, *Nandi Munzhedzi* (vide Figura 12c) com outra melodia de flauta de caniço, *Mangovho* (vide Figura 12b) mostra o porquê deste canto não ser correlato à *tshikona*, tal como *Potilo* o é (vide Figura 11b), ainda que ambas usem as mesmas notas. O que revela a correlação entre eles é o padrão de suas melodias. Assim, um canto de quatro notas deriva dum modelo pentatônico, e o outro, dum modelo heptatônico. Os princípios de transformação são os mesmos, e os resultados musicais são semelhantes no nível superficial, mas seus modelos conceituais básicos são diferentes. Eis porque dantes argumentei que o padrão global duma melodia pode ser mais significativo que o número de notas que se usa. Um produto aparentemente elementar pode ocultar um processo complexo, e vice versa.

(a) Padrão de Mutshairi

(b) Padrão de Mangovho

Padrão de Nde'ndi ngei (Exemplo 23)

Padrão de Nandi Munzhedzi (abaixo)

(c)

♩. = 100-112

1. Ná - ndí Mú-ndzhē-dzí há - eè - to!

2. To - 'Dá - ní ngé - nó ri tà - mbè - to!

Figura 12. Relações entre dois cantos infantis dos venda e duas melodias para flauta de canção pentatônica, as quais as tocam rapazes e meninos (nº 4 nas Figura 5 e Figura 7).

Há muitos outros cantos que são correlatos à *tshikona* e às danças para flautas de canção dos meninos, conforme demonstrei em meu livro. Meu argumento é que a análise musicológica formal pode se tornar imprópria, e mesmo irrelevante, a partir do momento em que se analisa os cantos em correlação com outros itens da música venda, e nos termos do sistema musical dos venda, e em correlação com as 'origens' sociais de tal sistema também. Os cantos infantis são transformações da música que as crianças ouviram e que, nalgum momento de suas vidas, quase com certeza irão cantar. Eles se condensaram por um processo de eclipse que não difere do que ocorre nas primeiras falas da criança. Ao invés de imitar um padrão melódico descendente, com frequência heptatônico, apresentam eles um tipo de padrão novo, que ocorre adaptar-se à tessitura mais limitada das vozes das crianças.

É provável que os processos de criação tenham sido inconscientes; e é bem provável que foram as crianças quem, na origem, compôs as canções. Mas se não o foram, e se hoje se as aprende mais por imitação consciente que por osmose, houve um tempo em que se as compunha, e o processo de transformação que se usou era similar, em princípio, àquele que conecta o padrão da *tshikona* ao *khulo* da *domba*, conforme se discutiu no capítulo 3 (vide Figura 3). A questão básica aqui é que nem sempre é possível encontrar os princípios do processo criativo nas estruturas superficiais da música, e muitos dos fatores que a geram não são musicais. Mostrei também, por exemplo, como se pode reestruturar uma melodia básica de modo a adaptá-la a mudanças nos padrões tonais na pronúncia das palavras (vide Figura 6). Assim, mesmo as crianças venda são capazes de colocar letras inteiramente novas numa dada melodia, de modo tal que será reconhecível como típico dos venda (vide página 45), mesmo sem receberem nenhum treinamento formal, e ainda que só seja possível derivar as regras do sistema a partir duma análise comparativa de muitas canções diferentes. A criatividade da música venda depende do uso e da transformação dos modelos conceituais básicos que geram as suas estruturas superficiais; e por serem esses modelos de aquisição inconsciente, como parte do processo de maturação, não acredito que alguém que não tenha um profundo envolvimento na sociedade venda os possa usar de maneira criativa de verdade.

Em outras palavras, as regras da música dos venda não são arbitrárias, tais como as regras dum jogo. Para criar nova música venda, é preciso que você *seja* um venda, vivendo a vida social e cultural dos venda desde a tenra infância. Para quem é familiar com a música clássica europeia, os recursos técnicos da música

venda podem não parecer muito extensos, e é provável que seja possível aprender as regras composicionais básicas a partir dum estudo das gravações, e de minhas próprias análises. Mas estou seguro de que um músico treinado não conseguirá compor uma música que seja totalmente nova e especificamente venda, e aceitável como tal para um público venda, a menos que seja uma cria da sociedade venda. Por tanto depender a composição da música dos venda da condição de ser venda, e sendo a sua estrutura correspondentemente conexa a essa condição, segue-se que uma análise sonora não será concebível fora de seu contexto social e cultural. Era possível analisar a música dos quatro cantos nos termos de suas notas apenas, mas tais análises não teriam descoberto as estruturas profundas da música, os processos pelos quais se a criou no contexto da sociedade venda. Uma análise sensível ao contexto ocorre ser mais geral, pois explica a música dos cantos infantis conforme um sistema aplicável a outros itens da música venda, e nos termos de seus contextos sociais respectivos. Ou seja, as relações sociais e expressivas entre o uso dos cantos infantis e as diversas danças para flauta de caniço se reflete, na sociedade venda, em suas relações formais, musicais.

As análises musicais são, na essência, descrições de seqüências de atos criativos de diversos tipos: deveriam elas explicar os eventos sociais, culturais, psicológicos e musicais que, nas vidas dos indivíduos e dos grupos, levam à produção do som organizado. No nível superficial, a criatividade em música se expressa sobretudo na composição musical e na performance, na organização de novas relações entre sons ou de novos modos de os produzir. A atenção ao som como um fim em si mesmo, ou aos meios sociais para se atingir tal fim, são dois aspectos da criatividade musical que não se pode separar, e ambos parecem estar presentes em muitas sociedades. Quer coloquemos ênfase no som humanamente organizado, ou na humanidade sonoramente organizada, numa experiência tonal relativa a pessoas ou numa experiência em comum relativa a tons, a função da música é reforçar, ou relacionar as pessoas mais para perto de certas experiências tais que virão a adquirir um sentido dentro da sua vida social.

A criatividade musical pode ser descrita em termos de processos sociais, musicais e cognitivos. Em duas outras análises que publiquei sobre uma centena de cantos dos venda, inferi seis conjuntos de regras que explicam os seus padrões sonoros. O primeiro conjunto, "fatores sociais e culturais", principia com a regra 1.0.0. "A performance da música é parte duma situação social". Tal pode parecer absurdamente óbvio, mas é um prelúdio necessário para regras mais complexas que explicam os padrões musicais como produtos de seus antecedentes sociais. Os quatro conjuntos seguintes são basicamente musicais: "Tempo, metro e ritmo", "Tons da fala e melodia", "Harmonia e tonalidade", e "Desenvolvimento musical"; e o último é cognitivo: "Processos transformativos". Essas regras são desajeitadas e provisórias, e são impróprias, porquanto pressupõem um conhecimento funcional da cultura e sociedade venda. Não levarei adiante a discussão acerca delas, mas quero sugerir como e por que é possível generalizar e refinar tais regras nos termos duma teoria unificada da cognição, sociedade, cultura e criatividade.

Primeiro, preciso delinear certos pressupostos teóricos. Émile Durkheim, em *The Elementary Forms of the Religious Life* [As Formas Elementares da Vida Religiosa] [Londres: Allen & Unwin, 1968 (1915): 447], argumenta que a sociedade "não é um ser nominal que o cria a razão, mas um sistema de forças ativas". Aceito que o comportamento é parte integral da constituição animal; que os seres humanos não são infinitamente plásticos; e que aprenderemos mais sobre música e musicalidade humana se procurarmos as regras básicas do comportamento musical que sofrem de condicionamento biológico, bem como cultural, e são específicas à espé-

cie. A mim parece que o que importa à música, em última instância, não é passível de aprendizagem tal como as demais habilidades culturais: ela está lá no corpo, pronta para aflorar e se desenvolver, tal como os princípios básicos da formação da linguagem. Você não pode, na realidade, aprender a improvisar, mas isto não significa que a improvisação seja aleatória. O homem que improvisa não é fruto do improviso: todos os aspectos do seu comportamento estão sujeitos a uma série de sistemas correlatos, estruturados, e quando o faz, está ele a exprimir esses sistemas em relação às reações que capta de sua audiência. Outrossim, as mulheres casadas entre os venda não reaprendem a música da *domba* a cada quatro ou cinco anos, quando se estabelece uma nova escola: elas revivem uma situação social, e a música própria emerge quando se compartilha esta experiência sob certas condições da individualidade na comunidade.

As regras do comportamento musical não são convenções arbitrárias, e as técnicas da música não são desenvolvimentos tecnológicos. O comportamento musical reflete graus variáveis de consciência das forças sociais, e as estruturas e funções da música são conexas a impulsos humanos básicos, e à necessidade biológica de se manter um equilíbrio entre eles. Ainda que os venda realizem a música comunal sobretudo quando os seus estômagos estão cheios, não o fazem simplesmente para matar o tempo. Se não se der atenção aos impulsos de cooperação, reprodução, e exploração na lida pela autopreservação, disturbar-se-á a harmonia da natureza. O homem não pode se contentar com ter: ele tem também de ser, e de vir a ser. Mas sem ter, não pode tampouco ser. Quando os venda estão com fome, ou se dedicam ao trabalho para fugir da fome, não têm tempo nem energia para fazer muita música. Nem imaginam eles que a música pode, de alguma maneira mágica, aliviar a sua fome, não mais que os seus fazedores de chuva esperam que a chuva caia antes de haverem visto os insetos cujos movimentos a antecedem. A música está neles, mas requer condições especiais para acontecer. Sugiro que os venda fazem música quando os seus estômagos estão cheios porque percebem, conscientemente ou não, as forças desagregadoras inerentes à satisfação da autopreservação, e se sentem impelidos a restabelecer o equilíbrio com um comportamento excepcionalmente cooperativo e exploratório. Assim, exprimir-se-ia as forças na natureza e na sociedade no som humanamente organizado, porquanto a principal função da música na sociedade é a de promover uma humanidade sonoramente organizada através do incremento da consciência humana.

Sugeri, no terceiro capítulo, que muitas mudanças formais na música europeia se deram como fruto de tentativas dos compositores de tornar as pessoas mais atentas à desarmonia e desigualdade sociais. Assim, a criatividade musical seria função das atitudes dos compositores com respeito à separação entre as pessoas, em sociedades que foram inteiramente cooperativas. Podemos dizer, bem neste sentido, que as relações temáticas entre a *tshikona* e os cantos infantis dos venda expressam relações sociais correspondentes. A *tshikona* simbolizava a maior sociedade que os venda conheceram de antanho; e ao sofrer a opressão do *apartheid*, no seio duma sociedade envolvente da qual têm dolorosa consciência, essa sociedade tradicional permanece sendo, ainda, a maior na qual podem eles transitar com certa liberdade. A *tshikona* é universal, tanto em conteúdo quanto na forma: todos dela participam; ela é a epítome do princípio da individualidade na comunidade (ela interessa a todos os participantes, tal como um coral de Bach, que em contraste com o acompanhamento ordinário dos hinos, não reduz os contraltos e tenores à submissão aos sopranos e baixos); e a sua estrutura musical reúne as características mais importantes da música venda. É uma experiência comunal, tanto social quanto musicalmente.

Os cantos infantis dos venda também são mais universais que paroquiais, por haver a expectativa de que cada criança venda cante alguns deles, e por sua performance não ser restrita a sociedades de culto ou guetos sociais. Daí que não seja surpreendente encontrar relações musicais entre a *tshikona* e os cantos infantis, que correm em paralelo a suas relações sociais. No contexto da vida social e musical dos venda, os cantos infantis podem ser vistos como “contrastantes na superfície mas idênticos na substância”, conforme descreveu algumas grandes obras musicais Rudolph Réti, em seu livro *The Thematic Process in Music* [O Processo Temático na Música] (Londres: Faber & Faber. 1961: 5).

É possível encarar a forma musical básica do tema com variações como uma expressão de situações sociais e forças sociais que se transformam de acordo com os padrões da cultura e o estado da divisão do trabalho na sociedade. Assim, as diferenças essenciais entre a música duma e doutra sociedade podem ser sociais, e não musicais. Se a música inglesa pode parecer ser mais complexa que a música venda, e se um número menor de pessoas a pratica, é graças às conseqüências da divisão do trabalho na sociedade, e não aos ingleses serem menos musicais, ou por ser a sua música cognitivamente mais complexa. Não há mais ou menos coisas para um indivíduo aprender nas diversas sociedades e, no contexto básico de cada cultura, não são estas mais ou menos difíceis. Há mais ou menos campos diferentes para a aprendizagem. Não é nem mais fácil nem mais difícil ser bosquímano que ser norte-americano. É diferente.

Como conseqüência da divisão do trabalho na sociedade, certas pessoas precisam fazer coisas para as demais. Se eu fosse bosquímano, teria de confeccionar minhas próprias roupas, e caçaria o meu próprio alimento: eu seria um indivíduo de fato, dum modo tal que nenhum norte-americano pode ser. (Os norte-americanos que tomam a decisão de viver uma vida campestre ou utópica não estão a fugir de fato da divisão do trabalho em sua sociedade. Graças à proteção da sociedade abrangente, gozam eles duma vida fácil, que não tem quase nada em comum com as vidas dos camponeses ou aldeões que não têm acesso aos luxos que assumem como pressuposto, estando eles a procurar evitar os problemas da responsabilidade coletiva, os quais a divisão de trabalho mais extensa os apresenta.)

Em qualquer sociedade, o comportamento cultural se o adquire; ainda que a introdução de novas habilidades possa redundar numa revolução intelectual, a aprendizagem de habilidades acumuladas não representa tarefas essencialmente diferentes, ou mais difíceis, para os indivíduos de diversas culturas. Se há um padrão na diferença, é que os norte-americanos têm de aprender mais sobre menos. Isto quer dizer que devem eles aprender menos que os bosquímanos sobre certas coisas. Nas sociedades humanas, os problemas começam quando as pessoas aprendem menos sobre o amor, pois o amor é a base de nossa existência enquanto seres humanos. Kierkegaard disse isto com as seguintes palavras:

Uma geração pode aprender muito da outra, mas nenhuma geração pode aprender aquilo que é puramente humano da geração precedente. Neste ponto, cada geração começa de novo desde o princípio, com nenhum outro encargo que os das gerações precedentes, e sem prosseguir adiante, a menos que a geração precedente tenha traído e enganado a si mesma... Nenhuma geração aprendeu doutra como se deve amar, nenhuma geração começa de nenhum outro lugar que o princípio, e nenhuma geração subsequente possui um encargo menor que a que a precedeu [*Fear and Trembling* [Medo e Tremor] (Londres e Nova Iorque: Oxford University Press. 1939: 183-84.)]

O mais difícil é amar, e a música é uma habilidade que prepara o homem para esta tarefa difícil. Uma vez que, neste ponto, cada geração tem de começar de novo do princípio, muitos compositores acham que o que lhes cabe é escrever música nova não como se estivessem a planejar um novo modelo de carro, mas como se estivessem avaliando a situação humana na qual se faz e se usa novos carros. O A incumbência de planejar novos carros é sobretudo um problema técnico e comercial, que se pode comparar à composição de música incidental no estilo de Tchaikovsky, Mahler ou Debussy. Se a pessoa cresce numa certa classe social, com as devidas oportunidades emocionais, poderá aprender, sem grande esforço, a compor música no estilo de Tchaikovsky, e a transmiti-la dum geração a outra, como tantas outras habilidades culturais. Ainda que o compositor possa ter o maior respeito pela música de Tchaikovsky, se estiver ele consciente e atento à tarefa contemporânea de ser humano, e quiser dizer algo a este respeito na sua música, não poderá reproduzir tal tipo de música numa sociedade cujas questões são diferentes das de Tchaikovsky (*Le Baiser de la Fée* de Stravinsky pode ter sido, no princípio, uma reciclagem de Tchaikovsky, mas acaba por ser puro Stravinsky, e uma obra essencialmente nova). Assim, se um compositor quer produzir música que seja relevante para seus contemporâneos, seu problema principal não é realmente musical, ainda que a ele possa parecê-lo: é um problema de atitude na sociedade e cultura contemporâneas, correlato ao problema humano básico de aprender a ser humano. A música não é uma linguagem a descrever a maneira como a sociedade parece ser, mas é uma expressão metafórica de sentimentos relativos à maneira como a sociedade de fato é. É um reflexo e uma reação às forças sociais e, em particular, às conseqüências da divisão do trabalho na sociedade.

Certas músicas exprimem uma real solidariedade de grupo, quando as pessoas se reúnem e produzem padrões sonoros que são índices de sua lealdade grupal; e outras músicas exprimem uma solidariedade virtual, quando um compositor combina padrões sonoros que exprimem aspectos da experiência social. Assim como vários grupos sociais da sociedade vendem, digamos, podem se reunir através da performance de sua dança nacional, também pode um compositor, numa sociedade industrial, combinar padrões sonoros contrastantes através da idéia única, e da unidade temática correspondente, dum sintonia. Assim como um chefe vendem disse para mim: "Você haverá de ouvir a melhor performance possível de nossa dança nacional: convocarei à minha capital todos os melhores músicos da região", também disse Mahler: "Para mim, escrever uma sintonia significa construir um mundo, com todo o instrumental técnico disponível".

É possível definir relações entre análises formais e expressivas da música mesmo em questões tais como a qualidade da criatividade, um assunto que está sempre a ocupar musicólogos e críticos. De uns anos para cá, a capacidade criativa vem passando por avaliações em termos de capacidade do compositor de produzir unidade temática com contraste expressivo, e os impressionantes estudos de Heinrich Schenker, Rudolph Réti, Hans Keller, Alan Walker e outros vêm tendendo a enfatizar que, com freqüência, tal pode ser um processo inconsciente. Alan Walker, por exemplo, demonstrou que os temas da Quarta Sintonia de Tchaikovsky derivam do "tema fatídico" de abertura, que a intuição do compositor reconheceu como o germe de toda a sintonia (*A Study in Musical Analysis* [Um Estudo em Análise Musical] [Londres: Barrie e Rockliff. 1962: 116-26]. Muitos críticos rejeitaram a sintonia por ter má construção, argumentando que seu material temático não recebe o tratamento que, conforme as regras convencionais da construção sintonica, deveria receber. A obra poderia ser descrita como um salto intelectual para frente, porquanto levou Tchaikovsky a uma nova maneira de elaboração da forma sintonica; e

é interessante que as conseqüências musicais deste feito basicamente humano tenham a aprovação intuitiva das audiências leigas, ainda que as mentes fechadas de alguns especialistas musicais a compreendam mal.

As teorias de Rudolph Réti e seus seguidores se coadunam bem com pesquisas recentes, que demonstraram que a capacidade de pensar com criatividade, e de construir novas formas é função da personalidade. A criatividade requer amplitude de visão, ou o que Milton Rokeach chama de 'mente aberta', e a capacidade de sintetizar é um fator de importância crítica. Pessoas com mentes abertas, que são pouco etnocêntricas, demonstram uma organização cognitiva abrangente, que é potencialmente mais criativa que a organização cognitiva mas estreita que pessoas com mentes fechadas apresentam. (Eu acrescentaria que não se deve tomar o etnocentrismo superficial como prova dum etnocentrismo real. Por exemplo, o etnocentrismo superficial dos negros da África do Sul, que encaram uma forma de *Black Power* como o único meio de reconquistar suas terras e liberdade, é bem diferente do etnocentrismo dos brancos que a eles se opõem.)

Há evidências a sugerir que, ainda que a criatividade humana possa parecer ser fruto do esforço individual, na verdade é o esforço coletivo que se exprime no comportamento dos indivíduos. A originalidade pode ser a expressão dum comportamento exploratório inato para com os materiais acumulados dum tradição cultural; e a capacidade de sintetizar, que costuma-se dizer que distingue o gênio do talento, pode exprimir a organização cognitiva total que se gera a partir da experiência das relações que existem entre os grupos sociais que usam e desenvolvem as técnicas da tradição. Se é assim — e estou seguro de que o é — as diferenças nas culturas e nos desenvolvimentos tecnológicos são fruto de diferenças não de intelecto, mas de organização humana. Se os brancos da África do Sul parecem tocar melhor que os negros, ou se os ricos e a elite dum país parecem tocar melhor que os pobres ou as massas, não é porque eles ou seus pais são mais inteligentes ou têm uma herança cultural mais rica: é porque a sua sociedade se organiza de maneira a permiti-los ter oportunidades melhores de desenvolver o seu potencial humano e, conseqüentemente, a sua organização cognitiva. Se, numa sociedade 'aberta', os testes de inteligência que os membros dum certa classe concebem demonstram desempenhos fracos da parte dos membros dum outra classe, deveríamos perguntar primeiro o quão aberta a sociedade de fato é, e considerar a medida na qual as suas divisões de classe podem inibir o desenvolvimento cognitivo de seus membros menos aquinhoados.

Mudanças e desenvolvimentos na cultura e sociedade são função do crescimento populacional e das relações e atitudes das pessoas dentro de dadas populações. Grupos maiores de pessoas vem conseguindo uma produtividade maior através do envolvimento em empreendimentos conjuntos. Em tais casos, um incremento na divisão do trabalho é dinamicamente produtivo, mas apenas quando não ocorre também uma divisão entre as pessoas. A interação, em situações novas, em comum, de mentes que se desenvolveram em condições diversas é um estímulo à invenção, conquanto a situação seja de fato em comum. Se uma situação em comum se torna estática ou se formaliza, ou se desintegra por completo, decorre que a criatividade tende a se extinguir, e a adaptação das pessoas na sociedade a mudanças que devem inevitavelmente resultar do nascimento, da vida e morte de seus indivíduos se tornará cada vez mais difícil. Às vezes ocorre de desenvolvimentos culturais notáveis se darem em sociedades em que a humanidade do homem sofre cada vez mais de abuso, restrição e descaso. Isto ocorre porque o desenvolvimento cultural pode atingir um estágio em' que se torna quase auto-generativo — mas apenas em certos campos, e por um dado período. A história de

muitas civilizações vem demonstrando que a sociedade e sua cultura podem, em última instância, ruir sob o peso da alienação humana. A máquina se esgota na ausência da única força que a pode mudar, o poder criativo que brota da autoconsciência humana. Eis porque os vendedores insistem que “o homem é homem graças a suas associações a outros homens”, e reforçam a sua crença através da música. Quando compartilham da experiência dum regente invisível, em seus toques de tambor e flauta e suas cantorias, tornam-se eles mais atentos ao sistema de forças ativas da sociedade, e sua própria consciência aumenta.

A música pode não mudar sociedades, tal como o fazem as mudanças na tecnologia e organização política. Não pode instigar a ação das pessoas, a menos que estas já estejam social e culturalmente predispostas a agir. Não pode instilar a fraternidade, conforme esperava Tolstoy, ou qualquer outra condição ou valor social. Se pode fazer qualquer coisa pelas pessoas, o melhor que pode fazer é confirmar situações que já existem. Não pode ela, por si só, provocar pensamentos que possam beneficiar ou prejudicar a humanidade, conforme sugeriram alguns escritores; mas pode tornar as pessoas mais conscientes de sentimentos que experienciaram, total ou parcialmente, ao reforçar, estreitar ou expandir, de modos diversos, as suas consciências. Por se dar a aprendizagem musical nestes tipos de contexto, a sua composição se dá conforme o mesmo espírito. A pessoa pode criar música para fins lucrativos, para seu próprio prazer, para entretenimento, ou para acompanhar eventos sociais diversos, e não carece de exprimir uma preocupação evidente pela condição humana. Mas sua música não pode escapar da marca da sociedade que fez de seu criador um humano, e o tipo de música que este compõe se coadunará com a sua consciência, e preocupação, para com seus irmãos seres humanos. Sua organização cognitiva será função de sua personalidade.

Bom, aqueles que se ocupam de musicologia e etnomusicologia podem se desapontar, pois parece que estou a sugerir que não há bases para a comparação de sistemas musicais diferentes; não há qualquer possibilidade duma teoria universal do comportamento musical, e nenhuma esperança para a comunicação transcultural. Mas se levarmos as nossas próprias experiências em consideração, teremos de nos dar conta que, na verdade, não é assim. A música *pode* transcender o tempo e a cultura. A música que excitava os contemporâneos de Mozart e Beethoven ainda é excitante, ainda que não compartilhemos da mesma sociedade e cultura. As primeiras canções dos Beatles ainda nos excitam, ainda que, infelizmente, os Beatles tenham se desfeito. Outrossim, alguns cantos dos vendedores que foram compostos há centenas de anos atrás ainda excitam os vendedores, e excitam também a mim. Muitos de nós adoram a música do *koto* do Japão, do *sitar* da Índia, a música para xilofone dos tchôpi, e por aí vai. Não digo que recebemos a música exatamente da mesma maneira que os músicos (e já sugeri que mesmo indivíduos duma mesma sociedade não recebem a sua própria música das mesmas maneiras), mas nossas próprias experiências sugerem que há algumas possibilidades de comunicação transcultural. Tenho convicção de que a explicação para tal se encontra no fato de que, no nível das estruturas musicais profundas, há elementos que são comuns à psique humana, ainda que estes possam não ser aparentes nas estruturas superficiais.

[...]

Ocorre com freqüência do propósito expressivo duma peça de música se encontrar na identificação com os movimentos corporais que a geraram, e estes, por sua vez, têm suas origens tanto na cultura quanto nas peculiaridades do indivíduo. Há tantos andamentos musicais diversos no mundo da natureza e no corpo do homem, que a música possui possibilidades infinitas de coordenação física com qual-

quer um deles, ou com vários deles ao mesmo tempo. Sem este tipo de coordenação, que só se pode aprender pela experimentação infinita ou, mais imediatamente, pela transmissão auditiva direta, há pouca possibilidade da música ser *sentida*. Quando conhecemos o passo de dança correspondente, podemos saber se  deve ser visto como 1-2-3-123, 1231-2-3, ou 1-2-3-4, ou o que for. Talvez seja preciso diminuir o ritmo da respiração para que se possa 'sentir' uma peça de música coreana, cuja elegância e refinamento únicos são de difícil acesso para um europeu. Um controle semelhante do corpo fará com que fique mais fácil captar o *innigster empfindung* do último movimento da sonata para piano Op. 109 de Beethoven. Basta respirar devagar, relaxar o corpo por inteiro e tocar — e o *empfindung* vem através do corpo. Não será mais uma qualidade teutônica fugidia, misteriosa!

É claro que a performance mais profundamente sensível de qualquer peça musical será aquela que se aproximar mais do sentimento de seu criador. Uma vez que esta experiência costuma começar com uma excitação rítmica do corpo, o executante poderá conseguir recapturar o sentimento correto ao encontrar o movimento correto. Será surpreendente, então, que muitas pessoas abandonem a música por não conseguir tocar o que sentem, ou não conseguir sentir o que tocam? Ao criar uma falsa dicotomia entre as estruturas profundas e superficiais da música, muitas sociedades industriais tolheram as pessoas de muito da prática e do prazer de se fazer música. De que serve ensinar um pianista a tocar escalas e harpejos de acordo com algum sistema didático, e então esperar que ele *sinta* a música para piano de Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy e Ravel por meio dum esforço exclusivo da vontade, ou do emprego de algum atributo espiritual misterioso? O exercício dos músculos dos dedos é uma coisa, mas as escalas e os harpejos da música dum compositor poderão ser sentidas mais a fundo quando se as tocar de acordo com o *seu sistema*. Ou seja, se você descobrir, com a sua sensibilidade, como Debussy devia portar suas mãos e seu corpo enquanto tocava piano, você poderá conseguir sentir melhor a sua música. Poderá você descobrir que, sem ter de ser imensamente 'profundo', pode tocar a música com sentimento.

Na verdade, estaria você a ser sobremaneira profundo, pois estaria compartilhando a coisa mais importante da música, aquilo que está no corpo humano e que é universal a todos os homens. Tal seria misterioso apenas na medida em que não compreendemos o que ocorre nos notáveis corpos que todos os seres humanos possuem. Tal *não* seria misterioso no sentido de ser algo apenas para uns poucos escolhidos.

Afinal de contas, talvez haja uma esperança para a compreensão transcultural. Não digo que podemos experienciar exatamente os mesmos pensamentos em correlação com a experiência corporal; mas sentir com o corpo talvez seja o mais próximo que qualquer um pode chegar da consonância com outra pessoa. Não tentarei discutir a questão da comunicação musical enquanto fenômeno fisiológico; mas se a música principia, conforme sugeri, com um estímulo do corpo, podemos reviver o estado na qual se a concebeu ao entrar no movimento corporal da música, e daí senti-la bem como o compositor a sentiu. Alguns podem ter a fortuna de serem capazes de fazê-lo intuitivamente; porém, para a maior parte das pessoas, será mais fácil se as notas forem vistas como produto de processos cognitivos, físicos e sociais.

Gostaria de tomar de novo em consideração alguns exemplos da *tshikona* e dos cantos infantis. A análise que fiz, em *Venda's Children's Songs*, não me satisfaz mais. Tentei explicar os fenômenos musicais como expressão de situações sociais; mas não mais considero isto como geral o suficiente. Por exemplo, o uso dos ter-

mos pergunta e resposta implica uma forma musical de derivação social, mais que a procura duma estrutura básica da qual se pode derivar tanto a forma responsorial quanto as situações sociais de solo-coro / líder-seguidor. Suponha que encaremos o social, o econômico, o legal e demais subsistemas duma cultura como transformações de estruturas básicas que estão no corpo, inatas nos homens, parte de seu equipamento biológico; teremos então diversas explicações para um bocado de coisas que tomávamos por pressuposto, e talvez sejamos capazes de ver correspondências entre elementos aparentemente incoerentes da vida social. Por exemplo, as seguintes relações podem ser transformações duma única estrutura: pergunta / resposta, nota / nota irmã, tônica / contra-tônica, indivíduo / comunidade, chefe / súditos, tema / variação, masculino / feminino, e assim por diante.

A etnomusicologia é, em alguns aspectos, um ramo da antropologia cognitiva. Parece haver princípios estruturais universais na música, tais como o uso das formas em espelho [...], temas com variações, repetição e forma binária. É sempre possível que estes possam surgir da experiência das relações sociais ou do mundo natural: uma atenção inconsciente às formas em espelho pode surgir da experiência costumeira com formas em espelho na natureza, tal como a observação das duas 'metades' do corpo. Se analisarmos aspectos e campos diferentes do comportamento humano desta maneira, poderemos chegar a uma nova perspectiva sobre as sociedades humanas e o 'progresso' humano e, o que é mais importante, a uma nova concepção sobre o futuro do homem.

A evolução da tecnologia, e um incremento no tamanho das sociedades podem então serem vistos como sinais da evolução da cultura em geral, ou do potencial intelectual do homem. Um canto 'folclórico' africano não é necessariamente menos complexo que uma sinfonia: a aparente simplicidade do som que se produz pode mascarar processos complicados de geração; pode ter sido fruto do estímulo dum salto intelectual adiante, no qual o seu compositor enxergou para além das fronteiras de sua cultura, e foi capaz de inventar uma nova forma poderosa de exprimir, em sons, a sua visão das possibilidades irrestritas do desenvolvimento humano. Enquanto feito humano, tal seria mais significativo que a complexidade superficial duma sinfonia escolar que se produziu no contexto duma sociedade tecnologicamente avançada, sendo assim comparável a uma obra-prima original. E, tal como a obra-prima sinfônica, poderá sobreviver graças a sua qualidade musical, e ao que significa para a sua audiência crítica.

Através das operações do cérebro, três ordens de consciência trabalham ao mesmo tempo no corpo da pessoa: a complexidade universal e automática do mundo natural; a consciência de grupo, que se vai aprendendo através do compartilhamento da experiência da vida cultural; e a consciência individual, que pode transcender as fronteiras da consciência de grupo, quando um indivíduo usa ou desenvolve áreas básicas de complexidade automática que a sua sociedade ainda não explorou. Uso o termo 'consciência de grupo' de propósito, pois considero que a 'consciência social' mais genérica é um aspecto da consciência individual. Há uma diferença importante entre a consciência 'natural' dum indivíduo da presença de qualquer homem próximo a ele, enquanto vizinho humano, e a sua consciência 'cultural' dos vizinhos como pessoas que falam certas línguas ou pertencem a certas raças, classes ou credos. Porquanto os seres humanos são, psicologicamente, parte do mundo natural, duvido que possam criar qualquer coisa cujos princípios já não são inerentes ao sistema de complexidade automática ao qual eles pertencem. Computadores, rádios, fotografia em raio X e televisão são, num certo sentido, não mais que extensões e suportes para as capacidades humanas inatas de cálculo, telepatia, diagnóstico sensorial e clarividência. As invenções podem ser descritas

como descobertas objetivas de situações que já são possíveis, através de meios que já existem. Eu modificaria a hipótese de que 'o homem faz a si mesmo', ao sugerir que, através de séculos de feitos culturais, o homem se estendeu pelo mundo, e desenvolveu a expressão de sua consciência do mundo. Ele efetuou experimentos vivos que o podem ajudar a ser o que ele já é. Não estou a propor que as culturas são, em si mesmas, geneticamente hereditárias, mas que elas são fruto de processos que se adquire biologicamente e se desenvolvem através da interação social.

Uma análise dos processos mais profundos do comportamento musical dos vinda sugere que, para que se perceba as habilidades musicais mesmo as mais elementares, sem falar nas habilidades musicais excepcionais, algumas capacidades inatas são tão necessárias quanto as experiências da aprendizagem. A prova mais convincente das capacidades criativas inatas se encontra nas maneiras como os vinda se dedicam a novas experiências de ordem sônica, e nos processos que geraram as diversas características da sua tradição musical e geram constantes variações dentro daquela tradição. A adoção e adaptação da música europeia pelos vinda é um testemunho da aplicação inconsciente e criativa de processos musicais. Os ditos 'erros', quando cantam música europeia, podem às vezes ser fruto de recursos falhos de aprendizagem, mas podem também ser intencionais. Os vinda são capazes de imitar intervalos cromáticos, ou notas sensíveis elevadas, ou seqüências europeias de acordes; mas geralmente preferem criar ao invés de imitar, e optam por ignorar estas características europeias, ou mesmo melhorá-las — não por estarem presos a padrões de comportamento adquiridos, mas porque, na sua prática musical, há processos mais profundos em operação a inspirar uma adaptação criativa dos sons novos que ouvem. Não estou a argumentar que certos sistemas musicais são inatos, mas que alguns dos processos que os geram são inatos em todos os homens, e que portanto são específicos da espécie. Pode-se encontrar um indício semelhante de criatividade nas canções infantis dos vinda, muitas das quais vão além das técnicas que são passíveis de se aprender em sociedade. Não consigo entender como os processos de geração mais profundos, aparentemente inconscientes, podem ter sido ensinados ou aprendidos na sociedade, a não ser através de todo um complexo processo de relações entre as potencialidades inatas e a realização destas na cultura, através da interação social.

[...]

Num mundo em que o poder autoritário se mantém através da superioridade tecnológica, e se supõe que a superioridade tecnológica equivale a um monopólio do intelecto, é necessário mostrar que as reais fontes da tecnologia, de qualquer cultura, haverão de se encontrar no corpo humano, e na cooperação interativa entre corpos humanos. Mesmo a paixão pode ser mais significativa enquanto atividade cognitiva, em que há um realinhamento das categorias aprendidas, que enquanto exacerbação dos órgãos sexuais ou reação hormonal. Num mundo tal como o nosso, nesse mundo de crueldade e exploração em que, para fins de lucro financeiro, vige a proliferação sem fim do exibicionismo vulgar e da mediocridade, é necessário entender porque um madrigal de Gesualdo ou uma Paixão de Bach, uma melodia de *sitar* da Índia ou um canto da África, o *Wozzeck* de Berg ou o *War Requiem* de Britten, um gamelão balinês ou uma ópera cantonense, ou uma sinfonia de Mozart, Beethoven ou Mahler, podem ser profundamente necessários para a sobrevivência humana, bem para além de qualquer mérito que possam eles ter enquanto exemplos de criatividade e progresso técnico. É também necessário explicar o porquê de, sob certas circunstâncias, um 'simples' canto 'folclórico' poder ter um valor humano maior que uma sinfonia 'complexa'.

BIBLIOGRAFIA SELETA

- John BLACKING. *Black Background*. Nova Iorque e Londres. 1964
- _____. Eight Flute Tunes from Butembo. *African Music I* (2): 24-52. 1955.
- _____. "Music and the Historical Process in Vendaland". In K. P. Wachsmann (org.) *Music and History in Africa*. Evanston. 1971.
- _____. Patterns in Nsenga *Kalimba* Music. *African Music II* (4): 26-43. 1961.
- _____. Problems of Pitch, Pattern and Harmony in the Ocarina Music of the Venda. *African Music II* (2): 15-23. 1959.
- _____. Songs, Dances, Mimes and Symbolism of Venda Girls' Initiation Schools: parts 1-4. *African Studies* 28. 1969.
- _____. Tonal Organisation in the Music of Two Venda Initiation Schools. *Ethnomusicology* XIV (1): 1-54. 1970.
- _____. *Venda Children's Songs: a study in ethnomusicological analysis*. Joanesburgo. 1967.
- Noam CHOMSKY. *Language and Mind*. Nova Iorque. 1968.
- Deryck COOKE. *The Language of Music*. Londres. 1959.
- Alain DANIELOU. *Northern Indian Music*. Londres. 1954.
- John DEWEY. *Art as Experience*. Nova Iorque. 1958 [1934].
- Beryl DE ZOETTE (em colaboração com W. Spies). *Dance and Drama in Bali*. Londres. 1938.
- _____. *The Other Mind: a study of dance in South India*. Londres. 1953.
- Alfred EINSTEIN. *Greatness in Music*. Nova Iorque. 1945.
- A. J. ELLIS. On the Musical Scales of Various Nations. *Journal of the Society of Arts* XXXIII: 485-527. 1885.
- Donald FERGUSON. *Music as Metaphor*. Minneapolis. 1960.
- Sidney FILKENSTEIN. *Art and Society*. Nova Iorque. 1947.
- Max GRAF. *From Beethoven to Shostakovich: the psychology of the composing process*. Nova Iorque. 1947.
- Eduard HANSLICK. *The Beautiful in Music*. Londres. 1891.

- Alec HARMAN. *Medieval and Early Renaissance Music (up to 1525)*. Londres. 1958.
- Mantle HOOD. "Music the Unknown". In F. Harrison, M. Hood, C. Palisca. *Musicology*. Nova Jérsei. 1963.
- Frank HOWES. *Man, Mind and Music*. Londres: 1963.
- LeRoi JONES. *Blues People*. Nova Iorque: 1963.
- Hans KELLER. Functional Analysis N.º 1: Mozart K. 421. *The Score*. February 1958.
- Jacob KWALWASSER. *Exploring the Musical Mind*. Nova Iorque. 1955.
- Paul Henry LANG. *Music in Western Civilisation*. Nova Iorque. 1941.
- Hugo LEICHTENTRITT. *Music, History & Ideas*. Cambridge, Mass. 1946.
- Eric H. LENNEBERG. *Biological Foundations of Language*. Nova Iorque: 1967.
- Alan LOMAX. *Folk Song Style & Culture*. Washington, D.C. 1968.
- Wilfrid MELLERS. *Man and his Music: The Sonata Principle (from c. 1750)*. Londres. 1957.
 _____. *Music and Society*. Londres. 1950 [2ª ed.].
- Alan P. MERRIAM. *The Anthropology of Music*. Evanston. 1964.
- Leonard B. MEYER. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago. 1956.
- Theodor REIK. *The Haunting Melody: psychoanalytical experience in life and music*. Nova Iorque. 1953.
- Rudolph RÉTI. *The Thematic Process in Music*. Londres. 1937.
- Milton ROKEACH. *The Open and Closed Mind*. Nova Iorque. 1960.
- Curt SACHS. *The Rise of Music in the Ancient World (East and West)*. Nova Iorque. 1943.
 _____. *World History of the Dance*. Nova Iorque. 1937.
- Max SCHOEN (org.) *The Effects of Music*. Nova Iorque. 1938.
- Arnold SCHOENBERG. *Style & Idea*. Londres. 1968 [1927].
- Carl SEASHORE. *Psychology of Musical Ability*. Londres. 1968.

Rosamund SHUTER. *The Psychology of Musical Ability*. Londres. 1968.

Alphons SILBERMAN. *The Sociology of Music*. Londres. 1963. [Trad. de Corbet Stewart.]

H. A. STAYT. *The Bavenda*. Londres. 1968 [1931].

Leo TOLSTOY. *What is Art?*. Londres. 1930. [Trad. Maude.]

Alan WALKER. *A Study of Musical Analysis*. Londres. 1962.

Max WEBER. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale, Ill. 1958. [Trad. e org. Don Martindale, Johannes Riedel, Gertrude Neuwirth.]

Victor ZUCKERKANDL. *Sound and Symbol: music and the external world*. Nova Iorque. 1956.

ÍNDICE

- Bach, J. S., 10, 33, 44, 49, 68
Balinês, 10, 36
Bartók, Béla, 10, 49
Beatles, The, 65
Beethoven, Ludwig van, 10, 19, 33, 34, 65, 66, 68; Sinfonia n.º.9, 39; Sonata para Piano Op. 109, 66
Bemba, 10
Berg, Alban, 44, 68
Berlioz, Hector, 17
Boas, Franz, 47
Britten, Benjamin, *War Requiem*, 41, 43–44, 47, 68
Brook, Peter, 44
Butembo, 14–15
Chomsky, Noam, 17
Chopin, Frederic, 10, 66
Cooke, Deryck, 18, 47
Copland, Aaron, 49
Daniélou, Alain, 44
Debussy, Claude, 63, 66
Dewey, John, 35
domba, 24, 31, 33, 40, 49, 50–53, 57, 59
Dunstable, John, 48
Durkheim, Émile, 60
Ellis, Alexander John, 39
Finkelstein, Sidney, 49
Forster, E. M., 38
Funguvhu tanzwa mulomo, 18, 19
Gesualdo, Carlo, 68
Gibbons, Orlando, "What Is Our Life?", 40
Gwembe Tonga, 31
Handel, George Frideric, 44
Harman, Alec, 39
Haydn, Joseph, 19, 49; *Surprise Symphony*, 9
Henrique VII, Rei da Inglaterra, 49
Hindemith, Paul, 14
Hood, Mantle, 19
Hopi, 24
Janáček, Leoš, 49
Jones, LeRoi, 37
Kauffman, Robert, 37
Keller, Hans, 63
khulo, 51–53, 59
Kierkegaard, Søren, 62
Kodály, Zoltán, 49
Kwakiutl, 24
Lang, Paul Henry, 39
Langer, Susanne, 43
Leichtentritt, Hugo, 39, 44, 49
Lenneberg, Eric, 17
Mahler, Gustav, 36, 41–42, 63, 68; *Das Lied von der Erde*, 41, 44; Sinfonia n.º.10, 41–42, 44; Sinfonia n.º.3, 44; Sinfonia n.º.6, 44; Sinfonia n.º.9, 41, 44
Mangovho, 58
mankuntu, 31

Martindale, Don, 48
 Mashiyane, Spokes, 24
 Mellers, Wilfrid, 39, 49
 Merriam, Alan, 19
 Monteverdi, Claudio: *Vespro della Beata Vergine*, 22
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 19, 49, 57, 65, 66, 68
 Mwongolo, Katsuba, 15
 Nande, 14–15
Nandi Munzhedzi, 58
Nde' ndi ngei thavhani, 55, 58
Ndo bva na tshi-dongo, 56, 57
 Neuwirth, Gertrude, 48
ngoma dza midzimu, 49
ngoma dza midzumi, 32
 Nsenga, 11–14, 15
Nyimbo dza dzingoma, 29
Nyimbo dza milayo, 29
Nyimbo dza u sevhetha, 29
Nyimbo dza vhahwira, 29
 Orff, Carl, 57
 Owen, Wilfred, 43
 Pedi, 40
 Petauke, 11
 Potilo, 55, 56, 57, 58
 Rameau, Jean-Philippe, 48
 Ravel, Maurice, 66
 Réti, Rudolph, 62, 63, 64
 Riedel, Johannes, 48
 Rokeach, Milton, 64
 Sachs, Curt, 49
 Schenker, Heinrich, 63
 Schubert, Franz, 49
 Seashore, Carl, 7
 Sibasa, 26
 Soto-Tswana, 26
 Stravinsky, Igor, 20; *Le Baiser de la Fée*, 63
sungwi, 33, 49
 Tchaikovsky, Peter Ilyich, 63; Sinfonia n^o.4, 63; Sinfonia n^o.6, 40, 45
Thathatha, 57
 Tolstoy, Leo, 65
Tshidula tsha Musingadi, 21
tshigombela, 33, 46
tshikanganga, 57
tshikona, 31, 35–36, 40, 50, 52–53, 57–59, 61–62
tshilombe, 34
 Tsonga, 45
 Vivaldi, Antonio: *As Quatro Estações*, 44
 Walker, Alan, 63
 Weber, Max, 48
 Xosa, 26
 Zulu, 26