

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 venda do Transval Setentrional. Os venda também compartilham a experiência do *fazer* musical, e sem essa experiência haveria muito pouca música. A produção dos padrões sonoros que os venda 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 venda, 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 mais 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 vendas 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 vendas, então é claro que a musicalidade dos ingleses seria tão genérica quanto a dos vendas! 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 anestesias a habilidade musical em muitas sociedades industriais modernas. Esses pressupostos estão em oposição diametral à idéia dos vendas 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 conseqüência 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 bôeres. 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 européia. As razões são em parte técnicas, mas sobretudo políticas. Primeiro, o tipo de música que se disseminou em missões e escolas foi, com freqüência, o tipo de música institucional européia 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 conseqüências 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

The musical score consists of two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The tempo is marked as quarter note = 132. The first system has the lyrics "Ee - u-wee - u-wee, u-wee." and the second system has the lyrics "Ee u - wee - u - wee, u-wee." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

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)

Oul

accel.

f *p* *ff*

Eee!

Xa - xa - eel

mf *f*

accel.

Oul

Eee!

f *mf*

Tempo giusto

Ri tò - gà mù - té - i, À ri mú vho - ni, tò - gà - ní ndí má khú - lú - wá dzá - lú - mà.
Ri tò - gà mù - si - n - gá.

24

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 - thatshi - ge - le Phe - tha tshi - ge -

A hee - a - yee - e - ya.

Tambor Contralto

Tambor Tenor

Variações no Tambor Contralto

24

A direção das hastas 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			v h u r u h a o u m a r i h a						
	TEMPO DE ROÇAR						lutavula	mavhuya-haya TEMPO DE IR PARA CASA		madzula-haya TEMPO DE FICAR EM CASA			
	CHUVAS			CHUVAS FORTES			COLHEITA			SEM PASTOREIO OS ANIMAIS PASTAM SOLTOS NOS CAMPOS DE MILHO			
	PLANTIO			LIMPEZA			PRIMEIRAS ESPIGAS DE MILHO VERDE z w i k o l i			COLETA DE AMENDOINS			
	ROÇAR			LIMPAR			PENEIRAR E CONSTRUIR CASAS						
	CANTOS DE TRABALHO			nyimbodza davha									
1	CANTOS DE PILAR			m a f h u w e			DÁDIVAS DE CERVEJA DE DOADORES A TOMADORES DE MULHERES			mirula vho-makhutu vhakwasha			
	CANTOS DE CERVEJA			m a l e n d e									
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 [PENTATÔNICAS] E TAMBORES						tshikanganga, givha, visa						
5	EXPEDIÇÕES MUSICAIS mabepha						tshikona DA CIDADE, NA PÁScoa		tshigombela tshikanganga, etc.		tshigombela 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] DANÇADA EM CASA QUANDO SE ATRIBUI A 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 MÊS						
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 [HEPTATÔNICAS] E TAMBORES						t s h i k o n a						
	PARA NOMEAR OU PRESTAR EXÉQUIAS A UM GOVERNANTE, PARA RITOS SACRIFICIAIS thevula EM TÚMULOS 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 SÉCULAR MODERNA E LEVE, JAZZ, etc.						nyimbo dza tshikhuwa, dza dzhaiivi, 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 um 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 midzumi*) 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 em-
prega nas outras artes. Os processos que são atinentes à linguagem ou à música
numa cultura podem dizer respeito, noutra, ao parentesco ou à organização eco-
nômica.

Será útil a distinção, na sociedade venda, entre os diversos tipos de comuni-
cação 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 res-
peito, 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 par-
cela 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 co-
merciais, 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 gru-
pos 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 protes-
to, 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 apa-
rentemente 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 en-
contrar, 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 cons-
ciência 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 nú-
mero 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 dife-
rentes 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 to-
cam 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.