

MAR 22 1989

RLG

YES 4x SENT 3/23/89 BLANK
 NO _____ DUE _____
 CALLED _____ RET _____
 COND _____ STATS _____

(LAC)
 572
 R454

ILL/PROD ILL LON NYCG89-I1246 ILL FLUG-ILL

FIN NEW - Record 22 of 32

+B

Copy request

[06:50pt 03-21-89]

From NYCG (carole) to FLUG

Revista de antropologia. -- S~ao Paulo.

-- vol.22 1979/pgs.107-112

kubik,germard. ✓ "educacao tradicional e ensino da..."

Borrower: Interlibrary Loans Section
 Columbia University Libraries
 535 West 114th Street
 New York, NY 10027

Patron: carvallo

Verified: OCLC #1869324

LCCN: 6055 ISSN: 0034-7701

ID: NYCG89-I1246 L/C: C CR: CCL PST: G

(09V)



Prancha 8 — Vaso de corpo ovoide, figura zoomorfa.
 Museu Paulista da USP 91 — RGA 3629 — nº 98 — Fotografia: Antonio Macedo

EDUCAÇÃO TRADICIONAL E ENSINO DA MÚSICA E DANÇA EM SOCIEDADES TRADICIONAIS AFRICANAS

Gerhard Kubik

(Universidade de Viena)

Há poucos anos atrás uma preleção sobre este assunto não teria sido uma tarefa fácil na África, pois muita gente não sabia que tal coisa existia. Educação tradicional na África negra figura entre aqueles aspectos da vida cultural que eram os mais suprimidos por parte de instituições colonialistas. Só recentemente sente-se um renascimento do interesse em sistemas educacionais tradicionais na África, e isto se reflete num certo número de publicações que têm aparecido (Bibl. 1-5).

Educação de música e dança não existe em isolamento abstrato, mas é sempre parte de um sistema com significação social mais larga. Na Europa, o aprendizado de instrumentos musicais (com todas as técnicas rigorosas de controle de respiração e de dedos, leitura de notações em pentagrama) também é uma expressão de um sistema cultural, no qual disciplina, eficiência e moldes associados de comportamento têm alto significado em valores sociais. De forma similar, na África, a educação de música e dança faz parte de um vasto conceito educacional dirigido à socialização de indivíduos, muito embora os *objetivos educacionais* possam ser inteiramente diferentes daqueles da Europa.

Há educação de música e dança formal e informal na África negra. Os principais processos da educação informal de música e dança são imitação e aprendizado por absorção lenta. Educação musical formal é caracterizada por uma diferenciação nítida entre o corpo de ensino (professor individual ou professores) e os aprendizes ou alunos, e pelo fato de que há reuniões regulares entre os dois. Educação musical formal pode ser organizada numa base pessoal, isto é, quando um mestre de música mostra as técnicas da sua música a vários aprendizes, que usualmente tocam no grupo dele. Pode ser institucionalizada como nas escolas de iniciação (Bibl. 5).

Escolas de música, no sentido de que música era ensinada tão somente como tal, não existiam na África tradicional. Na África não havia escolas de música, mas *escolas* nas quais música e dança desempenhavam um papel importante. Um exemplo é a escola de iniciação *mukanda* de Angola e da Zâmbia (Northwestern Province). Um outro exemplo é as escolas de iniciação *likumbi* dos rapazes Makonde de Moçambique e Tanzânia, e as es-

colas comparáveis *jando* dos Yao de Moçambique e Malawi. Ensino e aprendizagem nas escolas *mukarida*, *likumbi* e *jando* são baseados no canto como meio de comunicação, reforçado por dança e outros modos de ação. (Bibl. 6-9). O significado dos cantos didáticos nem sempre é inteiramente compreendido pelos iniciandos, porém ao assimilarem inconscientemente o conteúdo das canções, eles gradualmente se identificam com as novas modalidades de comportamento que se espera deles na sociedade.

Interesse etnomusicológico em escolas de iniciação tradicionais é compensador, porque permite descobrir os modos tradicionalmente aceitos de educação musical formal e informal que são muito efetivos na África Negra. Treinamento em música e dança tem um fundamento não-musical que dá vida e significação às formas musicais transmitidas.

A substância desta transmissão é basicamente uma *linguagem musical*. O que é aprendido não é tanto uma reprodução exata de obras famosas (como é o caso na educação musical ocidental) mas um conjunto de conceitos, técnicas e convenções de comportamento musical que capacitam o indivíduo a *recriar música*. Existe de certa forma uma margem mais larga para interpretação na prática musical africana do que há no ocidente. Isto não quer dizer que "obras" não sejam objeto do ensino da música. Os alunos realmente aprendem *somente* as "obras" (canções e peças instrumentais) e *não* "exercícios". Porém as "obras" não são transmitidas como entidades rígidas. Existe uma margem para variação e a criação de variantes. Uma exceção são algumas tradições de música de corte (isto é, a música do reino de Buganda na África oriental), onde canções são aprendidas "nota-por-nota" e não é permitida muita variação.

No processo de ensino, fórmulas mnemônicas ou didáticas desempenham um papel importante. Elas podem ser silábicas, ou verbais, tal como "*mu chana cha Kapekula*" (nas campinas ribeirinhas de Kapekula), uma fórmula verbal do sueste de Angola para ensinar um certo ritmo de acompanhamento do lamelofone *likembe* (Bibl. 10).

No ensinamento de fórmulas de dança, símbolos silábicos similares são usados. Isto é um sistema de *notação oral* largamente usado na África Negra e há milhares destas sílabas de ensino ou fórmulas verbais nas várias línguas. Estas fórmulas representam o timbre e a estrutura rítmica das fórmulas musicais associadas com muita precisão. Algumas sílabas são de natureza ideofônica.

Existem tipos de música na África que parecem estar muito ocidentalizados, porém os métodos de ensino permanecem tradicionais. Os alunos também passam a ter *status* diferentes, isto é, principiam, bom dançarino, excelente dançarino. Nas tradições africanas de danças com máscaras

ou promoção de categoria individual em música e dança podem seguir fórmulas claramente definidas dentro de uma ordem hierárquica.

Algumas vezes o aprendizado de música é associado com magia. Alguns tocadores de harpa de Zande (na República Centro-africana e no Sudão) precisam primeiramente obter poderes através de uma ligação misteriosa com a perigosa *mami wata* (=mammy water, uma sereia). Há feitiços e simbolismos poderosos (Bibl. 11).

A qualidade de membro de um grupo musical é baseada em *status* musical, conhecimento e poder. Em muitos grupos musicais africanos os recém-chegados começam com as partes de orientação rítmica tocando matraca (segundo as sílabas *cha cha cha cha...*) ou um sino. Desta forma, um conceito muito importante no aprendizado da música africana é testado e reforçado: o senso de orientação na dimensão temporal, alguma coisa que o musicólogo norte-americano Richard A. Waterman chamou de "senso de metrônomo". (*metronome sense*) (Bibl. 12-13).

Grande parte da música na África ocidental e central é organizada de acordo com as chamadas fórmulas de orientação rítmica (*timeline patterns*). Estas são as fórmulas curtas, rítmicas, geralmente de uma só nota, que são repetidas de modo constante na apresentação, com a finalidade de orientar os participantes e funcionar como uma espécie de guia orientador. Geralmente um sino ou uma garrafa, ou um atabaque de afinação muito aguda ou mesmo o batimento de palmas são os instrumentos das fórmulas de orientação rítmica. O sino toca uma fórmula rítmica invariável, mantendo um tempo constante através de toda a apresentação. O início da fórmula recorre a intervalos regulares, e a interrelação entre as partes constituintes é mantida do começo ao fim. Desta forma, o cantor ou tocador de atabaque do grupo pode encontrar sua orientação ou "ponto de apoio" (*bearings*) prestando atenção às batidas do sino.

Fórmulas de orientação rítmica na música africana geralmente têm uma estrutura interna irregular. Alguns autores chamam-nas de fórmulas "aditivas" em contraste com o princípio divisor de muitos ritmos ocidentais. Investigações esclareceram, no entanto, que os músicos africanos não concebem estas fórmulas como sendo "aditivas". Na África ocidental e central é importante que o músico compreenda quando, isto é, em que pontos dentro do fluxo constante de uma série das menores unidades, ou *pulsões elementares*, ele realmente bate. As batidas podem ser explicadas em termos de distâncias variáveis entre as unidades de ação.

Duas fórmulas são de importância interétnica e interterritorial na África ocidental e central:

1) *A fórmula rítmica de doze pulsações*

Versão a: (12) [x . x . x x . x . x . x] (sete batidas)

Versão b: (12) [x . x . x . . x . x . .] (cinco batidas)

2) *A fórmula rítmica de dezesseis pulsações*

Versão a: (16) [x . x . x . x x . x . x . x x .] (nove batidas)

Versão b: (16) [x . x . x . x . . x . x . x . .] (sete batidas)

A estrutura interior de fórmulas de orientação rítmica, conforme concepção pelos próprios músicos, vem à luz por meio da análise de *sílabas mnemônicas* associadas com os mesmos. Sílabas mnemônicas ou didáticas são importantes nos processos de ensino da música africana. Elas podem ser reconhecidas como espécie de *notação oral*. Parece que existe uma relação firme e bastante estandardizada entre sons falados, timbre e ação motora, válida através de vastas áreas da África ocidental e central. Um exemplo é uma fórmula mnemônica bem conhecida dos Yorubá da Nigéria:

[kɔŋ kɔŋ kɔlɔ kɔŋ kɔlɔ]

E empregado para representar a fórmula rítmica da África ocidental de sete batidas (doze pulsações). Músicos da Nigéria freqüentemente batem esta fórmula no menor atabaque do grupo *dùndún* denominado *kàràngó*.

A fórmula tradicional mnemônica conduz muito eficientemente as qualidades intrínsecas desta fórmula de orientação rítmica. Cada unidade silábica caracteriza um particular e distinto tipo de ação. Ela simboliza o timbre de cada nota, e indiretamente, a maneira de bater. As notas (ou batidas) representadas por kɔŋ têm um timbre "duro". A estrutura composta pelos cinco kɔ (respectivamente kɔŋ) da fórmula mnemônica é mais ou menos como a espinha dorsal da fórmula, enquanto as batidas lɔ representam um timbre "macio" e podem até ser omitidas sem destruir a estrutura.

Ao observar-se a recorrência dos símbolos kɔ e lɔ dentro da fórmula total, sua estrutura bipartida torna-se óbvia. A fórmula consiste de duas seções internas, cada uma começando com um kɔ e terminando com lɔ. A função do som ŋ também é muito específica: ŋ é um som sem uma batida e pode ser um símbolo de duração.

A fórmula de orientação rítmica de dezesseis pulsações é menos comum na África ocidental, porém é muito importante em música tradicional de Angola, na Zâmbia ocidental e no Zaire do sul. É também bem conhecida em música popular brasileira onde provavelmente chegou vindo de Angola, enquanto a fórmula de sino de doze pulsações, tão importante nos

cultos de Xangô de Salvador, Bahia, veio ao Brasil procedente da África ocidental.

Em Angola a fórmula de orientação rítmica muitas vezes é chamada de *kachacha*.

É freqüentemente batida juntamente com a sua fórmula complementar:

[x . x . x . x x . x . x . x x .] (baqueta da mão direita)

(16)

[. x . x . x . . x . x . x . . x] (baqueta da mão esquerda = fórmula complementar)

O tocador segura duas baquetas e bate esta fórmula no corpo de um atabaque. Esta fórmula também tem sido muito usada para acompanhamento de música de *likembe* lamelofone em Angola e Zaire.

A África negra é um território que compreende as mais diferentes culturas, com um largo espaço para variações. O que, por exemplo vale para a região de Yoruba, no sul da Nigéria, já não é válido para Angola e para o Zâmbia. Mesmo ao interior dos modernos Estados Africanos, continuam a existir sistemas culturais de populações diferentes.

Qualquer que seja o aspecto das culturas africanas a ser estudado é preciso nunca esquecer que na África negra existe um pluralismo irredutível nas manifestações culturais. Regiões, às vezes muito grande, apresentam semelhanças; já outras regiões permanecem isoladas.

Isto, vale também para o estudo da educação tradicional na África negra. Não existe um sistema pan-africano de educação tradicional. O que existe é um pluralismo de caminhos, ao longo dos quais se alcança a socialização da juventude. Ensino de música e dança é indispensável nas concepções educativas e nos métodos de educação tradicional na África negra.

BIBLIOGRAFIA

- 1) MWONDELA William: *Mukanda and makishi: Tradicional educacion in Northwestern Zambia*. NECZAM, Lusaka, 1972.
- 2) KUBIK Gerhard: "Sozialisierungsprozess und Gesänge der Initianden in mukanda-Schulen (Südost-Angola) in: *In Memoriam António Jorge Dias*, I. Lisboa, 1974.
- 3) MLUANDA Martin: "The Luguru traditional moral schools", *Review of Ethnology*. Vol. 3, nº 8, 1971.
- 4) MLUANDA Martin: "The Zigua traditional moral schools", *Review of Ethnology*. Vol. 3, nº 25, 1974.

- 5) OCITTI J.P.: *African indigenous education as practised by the Acholi of Uganda*. East African Literature Bureau, Nairobi, 1973.
- 6) KUBIK Gerhard: *Die Institution mukanda und assoziierte Einrichtungen bei den Vambwela/Vankangela und verwandten Ethnien in Südostangola*. Feldforschungs-dokumente August-Dezember 1965, Dissertation, Universität Wien, 1971. (794 páginas de texto, volume separado de fotografias).
- 7) DIAS Jorge e Margot: *Os Macondes de Moçambique, III, Vida Social e Ritual*. Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa, 1970.
- 8) KUBIK Gerhard: *Jando — Boys' circumcision school of the Yao, Malawi*. Encyclopaedia Cinematographica, nº D 1244 (Filme de 16 mm e publicação), Göttingen, 1978.
- 9) KUBIK Gerhard: "Music and dance education in mukanda schools of Mbwela and Ukangela communities", in *Proceedings of the Lusaka Conference on Music Education*, June 15-22, 1971, Lusaka (Zambia). Reprinted in *Review of Ethnology*. Vol. 4, nº 7-9, 1974.
- 10) KUBIK Gerhard: "Patterns of body movement in the music of boys' initiation in south-east Angola" in *The Anthropology of the Body*. A.S.A. Monograph 15, Academic Press, London, 1977.
- 11) KUBIK Gerhard: "Oral notation of some West and Central African timeline patterns". *Review of Ethnology*. Vol. 3, nº 22, 1972.
- 12) KUBIK Gerhard: "Harp music of the Azande and related peoples in Central African Republic", *African Music*, Vol. 3 nº 3, 1964.
- 13) WATERMAN Richard A.: "African influences in American Negro Music", in Sol Tax: *Acculturation in the Americas*, New York 1952.
- 14) DAUER Alfons M.: "Kinesis und Katharsis: Prolegomena zur Deutung afrikanischer Rhythmik", Sonderbeilage zur Zeitschrift *Afrika heute*. nº 20, 15 Oktober 1969, Bonn.

FAVELA: "IGUAIS E DESIGUAIS" *

Ana Maria de Niemeyer

(Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas)

INTRODUÇÃO

Os estereótipos negativos em relação à vida da Favela e aos seus moradores, os favelados, estão presentes tanto na ideologia da política habitacional do Estado, quanto nas representações espontâneas dos habitantes de cidades como São Paulo e Campinas. A rotulação desses núcleos como foco de vadiagem, promiscuidade, delinqüência e sujeira, é combatida pela literatura sociológica recente sobre Favela, continuando uma tradição iniciada por pesquisadores que trabalharam sobretudo no Rio de Janeiro.¹ Paralelamente, esses estudos analisam criticamente as teorias subjacentes a conceitos como marginalidade e cultura da pobreza que, em última instância, reforçam o estigma sobre o favelado, cuja manutenção serve aos interesses da classe dominante. Um dos pontos centrais negados é a homogeneização implícita na visão estereotipada sobre Favela. Apóiam sua argumentação em dados concretos sobre ocupação, renda, nível de alfabetização etc., que mostram o quanto essa moradia popular é diversificada internamente. Enfatizam, além disto, a semelhança estrutural do favelado com os demais trabalhadores braçais que vivem em outros tipos de habitação. Concordam, também, em pontos fundamentais tais como: em primeiro lugar, que a prática da moradia em Favela corresponde a uma economia feita pelo trabalhador basicamente em aluguel e transporte. Ora como existe uma desvalorização da mão-de-obra não especializada em relação aos preços das mercadorias essenciais, os trabalhadores recorrem à moradia mais barata e

(*) — O presente artigo é uma segunda versão da comunicação que apresentei à 30ª Reunião Anual da SBPC, em São Paulo, em julho de 1978. Está baseado em partes do material empírico recolhido durante as etapas iniciais do meu trabalho -1972-1977- (parcialmente financiado pela FAPESP), período em que participei do programa de pós-graduação em Antropologia Social do IFCH da UNICAMP. Esse artigo foi discutido com Verena Martinez-Allier a quem quero agradecer não só esta colaboração, mas também a orientação de minha pesquisa durante a fase em que fui aluna do conjunto de Antropologia. Da mesma forma as sugestões dos colegas deste conjunto tem sido de extrema utilidade.