



ISSN: 2595-5713
Vol. 03 | N°. 6 | Ano 2020

Rodrigo Castro Rezende

O ALAÚDE DE GASSIRE E A REDESCOBERTA DE UAGADU A PARTIR DE LEO FROBENIUS: UMA ANÁLISE SOBRE OS INSTRUMENTOS MUSICAIS MÍTICOS DOS SONINQUÊ

Gassire's lute and the Wagadu Rediscovery from Leo Frobenius: an analysis of the Soninke's mythical musical instruments

RESUMO: O presente estudo tem por objetivo analisar os usos dos instrumentos musicais para o povo soninquê, mais precisamente do alaúde e do tambor. Para a presente análise, tomamos como ponto de partida os entrelaçamentos epistemológicos entre mitologia, etnomusicologia e história. A partir dessas três áreas do conhecimento, discutiremos os mitos “O alaúde de Gassire” e “A Redescoberta de Uagadu”, ambos retirados das transcrições feitas por Leo Frobenius. Os usos desses mitos, enquanto fontes históricas, nos permitirão analisar os usos dos instrumentos musicais em determinadas circunstâncias pelos soninquê. Com isso, o alaúde aparece como a principal ferramenta de um griô, sendo seguido pela vocalização, ao passo que o tambor, em especial o Tabele, era usado para questões belicosas.

PALAVRAS-CHAVE: Contos Míticos Soninquê; Etnomusicologia; Oralidade das Práticas e dos Saberes”.

ABSTRACT: The present study has for aims to analyze the uses of musical instruments for the Soninke people, more precisely their lute and drum. For the presente analysis, we had taken as a starting point the epistemological intertwinings between mythology, ethnomusicology and history. From these three areas of knowledge, we will discuss the myths “Gassire’s Lute” and “The Rediscovery of Wagadu”, both taken from the transcriptions made by Leo Frobenius. The uses of theses myths, as historical sources, will allow us to analyze the uses of musical instruments in certain circumstances by the Soninke’s people. With this, the lute appears as the main too of a griô, being followed by vocalization, while the drum, especially the Tabele, was of used for bellicose issues.

KEY WORDS: Soninke’s Mythic Tales; Ethnomusicology, Orality of Practices and Knowledge.

Site/Contato

Editores

Ivaldo Marciano
ivaldomarciano@gmail.com

O ALAÚDE DE GASSIRE E A REDESCOBERTA DE UAGADU A PARTIR DE LEO FROBENIUS: UMA ANÁLISE SOBRE OS INSTRUMENTOS MÚSICAIS MÍTICOS DOS SONINQUÊ

Rodrigo Castro Rezende ¹

Primeiros refrões

Toda vez que o pecado do homem levou Uagadu a desaparecer, ela voltou com uma nova beleza, que tornou mais glorioso ainda o esplendor de sua nova aparição. A vaidade criou a canção dos bardos que todos os povos (do Sudão) imitam e valorizam até hoje. A falsidade criou uma chuva de ouro e pérolas. A ganância criou a escrita tal como os burdamas a praticam hoje e que em Uagadu era ocupação das mulheres. A discórdia vai possibilitar que a quinta [quarta?] Uagadu seja tão duradoura quanto a chuva do sul e as rochas do Saara, pois então todo homem terá Uagadu no coração, e toda mulher terá Uagadu em seu ventre.

Ah! Dierra, Agada, Gana, Sila! Ah! Fasa! (FROBENIUS, 2005, p.106).

A partir desse refrão, Leo Frobenius nos conta a relação do povo soninquê com a sagrada cidade de Uagadu,² assim como suas ascensões e suas quedas, sempre tendo como ponto de partida um pecado e alterando de nome em cada um dos momentos: Dierra, Agada, Gana e Sila (FORD, 1999, p.173-174). Ao fim, haveria o desaparecimento físico de Uagadu, mas que se eternizaria nos corações dos homens e nos ventres das mulheres.

Para o presente artigo, discutiremos dois mitos soninquê em que há descrições de instrumentos sagrados, assim como são regados à musicalidade a todo o momento. Os mitos são “O alaúde de Gassire” e “A Redescoberta de Uagadu”. Em ambos há pecados inseridos. No “O alaúde de Gassire”, “A vaidade criou a canção dos bardos que todos os povos (do Sudão) imitam e valorizam até hoje” e, na “Redescoberta de Uagadu”, “A falsidade criou uma chuva de ouro e pérolas”. Assim, poderíamos inferir que há uma ligação entre música, instrumentos e pecados nos mitos. Embora a música e os instrumentos não sejam os causadores dos pecados.

Na verdade, a nossa principal hipótese é que os instrumentos musicais que aparecem nestes mitos, demonstram, na verdade, as estratégias e as convenções sociais dos soninquê sobre o uso da música e, conseqüentemente, dos instrumentos em situações determinadas. Assim, o alaúde não seria um instrumento musical a ser utilizado em uma batalha ou na guerra, sendo a principal ferramenta do *griô*. Já o tambor estaria conectado com atividades mais belicosas e

¹ Professor adjunto C2 da Universidade Federal Fluminense de Campos dos Goytacazes. rodcastrorez@gmail.com

² Sobre o termo “povo”, utilizo-o como conceito para definir os homens e mulheres que se reconhecem como dotados de uma origem, e que compartilham língua, território, práticas e costumes. De forma implícita rejeito os usos de “grupo étnico” para conjuntos de homens e mulheres com grande número de indivíduos, ou de “tribo”, usado de forma recorrente para se referir às diferentes formações existentes no continente africano. A exemplo dos

beligerantes dos soninquê, ficando em segundo plano nos contextos em que a presença de um *griô* fosse importante, como festivais, festas etc.

Para essa investigação, partiremos de um breve histórico sobre o povo soninquê, posteriormente, discutiremos as questões metodológicas do mito enquanto fonte histórica, levando em consideração a atuação de Frobenius nas coletas e nas transcrições dos dois mitos, para então, passarmos a analisar o uso de instrumentos nestas narrativas e, a partir desse momento, discutirmos os “instrumentos sagrados dos povos soninquê”.

Breve História do povo soninquê

Os soninquê, pertencentes à família mandê, viviam no Saara Ocidental em um passado remoto, que, após a desertificação do Tagante e Adrar mauritanos, formaram um sistema político incrivelmente complexo, entre os anos de 800 e 300 a.C, com uma chefia aglutinadora de outros Estados. Em um dado momento, após a região ser pacificada, estes habitantes se estabeleceram no denominado Sael, promovendo o comércio caravanero transaariano, ligando a região da savana ao Saara (LEVTZION, 1980, p. 16; SILVA, 1996, p. 256) (Ver Mapa 1).³

A formação, queda e nova ascensão de Gana, reino ou império dominado pelos soninquê, propriamente ditas, estão calcadas em uma relação de benefício mútuo entre mercadores e legisladores muçulmanos e não islâmicos da região (GOMEZ, 2018, p. 30). Malgrado a história de Gana seja marcada pela forte relação muçulmana, devemos destacar que a sua consolidação, enquanto Estado ou uma confederação de Estados, só veio ocorrer no século VIII d.C., através das minas auríferas de Bambuk e Bure. Contudo, em termos administrativos, Gana era dividida em quatro regiões, cada uma comandada por um *fado*, que representava um líder da aristocracia soninquê (*wago*) (LEVTZION, 1980, p. 17).

soninquê, que se reconhecem e se imaginam a partir do uso compartilhado de uma língua, não vejo outro conceito que contemple o fenômeno em questão do que o termo “povo”.

³ Gomez informa que o termo soninquê, bem como o termo wolof, saracolê, carregam várias origens distintas. A palavra soninquê pode significar “habitantes de Soni ou Sana”, o que teria uma ligação com o Sanaa do Iêmen. Saracolê, por sua vez, poderia ser traduzido como “pele clara”, “[...] talvez refletindo o movimento para o sul do Dar Tichit e a mudança genética entre fulas e berberes, reflexivo da mistura interna, mas também com as populações movendo entre o noroeste do Vale do Níger”. Além disso, de acordo com al-Bakrī, Gana era o título do legislador, subsequentemente adotado como apelido para o Estado (GOMEZ, 2018, p.31).

Mapa 1 - Localização do Antigo Reino de Gana



Fonte: GOMEZ, 2018, p.34.

Em termos de localização geográfica, malgrado tenhamos apresentado o Mapa 1, Gana tinha fronteiras moveidças, muito em função de sua soberania ser sobre os povos e não com base territorial. Assim, os limites de sua administração mudavam de acordo com as migrações desses povos, que obedeciam ao *caia-maga* ou *gana* (SILVA, 1996, p. 271-273). O fato de haver extração aurífera em Gana, juntamente com um forte comércio transaariano e savaneiro, sobretudo com Awdaghust pelo sal (GOMEZ, 2018, p.32), fez com que uma das principais preocupações desse reino estivesse voltada justamente para a prática de escravizar os povos vizinhos ou, na impossibilidade do primeiro, permutar ouro por cativos, tanto para ter mão de obra nas minas auríferas, como também para aumentar seus exércitos (GOMEZ, 2018, p. 44).

Dessas práticas escravistas pode ter surgido em Gana, ou na denominada África Ocidental do século XIII, um discurso formulando conexões entre as expressões do fenótipo e da “realização civilizacional”, aspectos conceituais estes, de acordo com Gomez, precursores dos diversos conceitos de raça que viriam a existir no Oitocentos ocidental (GOMEZ, 2018, p.30). A

embrionária ideia de raça na região de Gana coincidiu exatamente com o período de sua decadência. Por volta do ano 1100, uma longa seca devastou pastagens e gados de muitos povos submetidos ao poder de Gana, gerando entre os sosso, os sentimentos de insurreição e de independência, o que terminou com a criação de Gaô. Além disso, na primeira metade do Trezentos, sob a iniciativa da dinastia dos Keita, surgiria o poderoso império do Mali que aglutinou Gana como parte dele (GOMEZ, 2018, p. 41-42).

Questões metodológicas: os mitos como fontes históricas

Na obra “Antropologia Estrutural”, Lévi-Strauss apresenta duas características do mito. A primeira seria sua falsa sensação de imponderabilidade em que os eventos narrados estariam à mercê das contingências da mente de seus narradores. A segunda, ligada a primeira e que, ao mesmo tempo, a contradiz, centra-se no fato de que esta mesma característica aparece nos *corpus* míticos de diversos povos espalhados pelo globo. Daí, finaliza Lévi-Strauss, o mito obedece a mesma lógica da linguagem, em que seus elementos, embora pareçam desconexos, refletem uma estrutura própria de pensamento (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 239).⁴

Caso a proposta de Lévi-Strauss estiver correta, como imaginamos que sim, a afirmação de Ngoenha de que as sociedades de qualquer período fomentam mitos, mesmo que esses povos sejam contemporâneos a nós, está certa. Para entender o uso dos mitos enquanto fontes históricas possíveis, o filósofo moçambicano esclarece que em termos de estudos historiográficos foi denominada “Escola dos Annales” que utilizou dos mitos como fontes históricas, dando voz aos povos ditos primitivos (NGOENHA, 1993, p. 39-41). Em outro momento, concluiu Ngoenha

O mito está, portanto, sempre presente em toda a reflexão, até mesmo de tipo estritamente filosófica e por isso não é possível a sua eliminação total. Aliás o mito faz parte da actividade filosófica real. É claro que se se focaliza toda a atenção sobre os mitos, como fazem os etnofilósofos, carrega-se o mito de um significado exagerado, fazendo-o de consequência prevalecer ou ir para além da simples experiência vivida que toda a filosofia comporta e perder-se-ia num mar imenso de mitologismos iguais aos dos etnofilósofos. Mas pelo contrário, o mito tem um lugar de capital importância na especulação filosófica (NGOENHA, 1993, p. 107).

O mito e suas implicações para as diversas culturas, dessa forma, estão para além das questões metodológicas afirmadas pelos “Annales” como fontes históricas, mas fazem parte da

⁴ Ginzburg observou que há ritos, festividades e cerimônias parecidas na Europa e/ou no chamado Oriente, mas com divergências em suas essências e sentidos, pois os “[...], mitos e ritos referem-se a níveis de realidade diferentes; sua relação, apesar de estreita, jamais é especular. Podemos considerá-los linguagens heterogêneas que se traduzem reciprocamente, sem sobrepor-se de maneira completa” (GINZBURG, 1991, p.168-169).

ontologia de um povo, independentemente de seu suposto avanço tecnológico e do período em que foi analisado.⁵

Mudimbe esclarece que os mitos estão para além dos limites de uma dada função, desafiando a ideia de que explicam a mecânica de uma racionalidade distinta. Assim, “os mitos são corpos autônomos”, não possuindo autorias, ideologias e controles, mas também não se dedicam a transmitir meros conhecimentos e interpretações dados pelos ancestrais. Em conclusão, os mitos são independentes das funcionalidades que os partícipes queiram afirmar (MUDIMBE, 2019, p. 240-241).

A partir desse ponto de vista, é possível visualizarmos o problema criado por Mircea Eliade ao afirmar que os mitos são elementos próprios de sociedades “selvagens” e que demonstram tão-somente seus aspectos religiosos (ELIADE, 1999, p. 11-12). Por outro lado, também nos é exequível referendarmos como correta a hipótese de Joseph Campbell de que os mitos são campos férteis para a investigação das balizas culturais de qualquer sociedade e não traduzem a ideia de que se refiram aos entendimentos dos povos “selvagens” apenas (CAMPBELL, 2015, p.67).

Em relação aos vários mitos dos povos do continente africano, Ford explica que há a ideia de propagação destes, sobretudo, através das “oralidades das práticas e dos saberes” (FORD, 1999, p. 43).⁶ Para além disso, há nas narrativas míticas “continuidades e inovações”, pois nenhuma sociedade está estagnada no tempo e no espaço, havendo transformações sociais que motivam interpretações distintas, que fazem alcançar assim a importância contemporânea dos mitos para os que estão envolvidos e não para aqueles que estavam no ato praticado. Em outras palavras, os mitos exprimem os valores contemporâneos dos que participam do ritual e não os que existiam quando tais descrições foram gestadas (ADÉKÒYÁ, 1999, p. 126-150).

Em suma, os mitos não são testemunhos históricos estáticos, mas narrativas que remetem à sua origem e eventos do passado que de fato refletem e, ou melhor, discutem valores do presente da sociedade que os narram não por se constituírem em verdades absolutas, mas por serem em boa medida as fontes históricas de maior pujança para determinados povos. Obviamente, a “oralidade das práticas e dos saberes” não é um mero testemunho. Na verdade,

⁵ Paul Veyne desenvolve a discussão se os gregos antigos acreditavam ou não em seus próprios mitos, utilizando de dois conceitos importantes: *mythos* e *logos*. Aquele se relaciona com a descrição emblemática das coisas e com as disposições da vida. Ao passo que este é a razão e, portanto, é a verdade conhecida e palpável. Assim, mito e *logos* não se opõem como um erro à verdade, mas são complementares (VEYNE, 1984, p.39-40).

⁶ Utilizaremos o termo “oralidades das práticas e dos saberes” ao invés de tradição oral, por acreditar, como fez Denise Dias Barros, que além de vago, o termo tradição adquiriu conotações negativas (BARROS, 2004, p. 25; nota 9), muitas vezes, possuídas de carga semântica que remetem à estagnação, imutabilidade e permanência. Seu uso era corrente nos discursos que justificavam hierarquias raciais e a dominação colonial (HOBSBAWM; RANGER, 2012, p. 262-326). Por estes motivos, optamos por utilizar o termo “oralidade das práticas e dos saberes”, indicando a prática pretérita que se altera continuamente, segundo as circunstâncias e experiências sociais.

transcende esse caráter e joga à baila questões cosmogônicas, artísticas, psicológicas e outras dos povos que as transmitem. Sendo assim, são tão válidas quanto um manuscrito ou um vestígio arqueológico.

O ponto importante é entender que a “oralidade das práticas e dos saberes” e com ela toda uma gama de mitos, tabus, cosmogonias e todos os demais aspectos socioculturais dos diversos povos do continente africano devem ser entendidos sempre no plural. A questão parece se reverberar em determinadas atitudes em que, embora existam “constantes”, há diferenças enormes. A se pensar assim, devemos ter em consideração que talvez sejam as distinções que expliquem os mitos e não o contrário (BÂ, 2013, p.12).

Essa mesma forma de pensamento poderia ser endereçada aos vários povos do continente africano. Os mitos são expressões de formas de pensamentos e não uma busca por uma verdade contundente e precisa. Mesmo que aos olhos de muitos povos fora do continente africano, em especial os do ocidente, os mitos sejam relacionados à fantasia, é possível que os pensamentos dos grupos que fomentam tais *corpus* míticos sejam utilizados como formas alegóricas da noção de se viver em sociedade. Portanto, a parte ficcional dos mitos expressam atitudes diante de uma vida comunal que ligam os indivíduos. Assim, fica nítido que as “oralidades das práticas e dos saberes” ainda persistam como fontes privilegiadas do entendimento dos vários povos do continente africano (BÂ, 2010, p.167-168). Não porque estão imunes às influências externas, mas por tratarem de perspectivas diferentes das fontes manuscritas (REZENDE, 2019, p.16).

Os produtores ou os guardiões das “oralidades das práticas e dos saberes” se tornam importantes em nosso artigo. Os denominados griôs são, genericamente, entendidos no ocidente a partir de dois fatores: a palavra griô não é de origem do continente africano e não há um conhecimento preciso sobre a extensão que este termo é utilizado na África Ocidental. Suas funções nas sociedades vão variar enormemente e seria possível afirmar que um griô, a depender de qual povo se situa, possa ser um clã ou uma casta; em termos de gênero, poderia ser um homem e/ou uma mulher; as vezes com conotações positivas e em outras não; e assim por diante. Além disso, um griô não era apenas um trovador, mas também um historiador, um genealogista, um diplomata, um intérprete, um compositor, um poeta, um músico, um professor, um mestre de cerimônias etc. (HALE, 1997, p.249-251).

Em termos etimológicos, Hale também informa que griô parece ter sua origem na palavra portuguesa *guinea*, que, por sua vez, era uma corruptela da palavra *aguinaou* do berbere e significava negro. Outra hipótese, que outrossim aponta para uma origem berbere, relaciona-se com um possível surgimento do termo logo após a conquista marroquina sobre o Império de Songai, em 1591, e o fluxo de escravos do Sael para o Norte do Saara. Muitos desses cativos, majoritariamente utilizados nos exércitos e nos trabalhos manuais, eram músicos também e

alguns seriam denominados de *Gnawas*, cuja origem poderia ser do antigo reino de Gana, e seu uso era para identificar músicos que também estavam envolvidos em rituais de cura. Na verdade, *Gnawa* não expressava um griô propriamente dito, mas se aproximava dessa etimologia (HALE, 1997, p.254-258).

Mas como o termo *guinea* se transformou em *guiriot* e, posteriormente, em griô/griot em francês? Hale propõe como hipótese que essa alteração tenha ocorrido quando do contato e início da exploração da região Sael-Saariana pela França, ainda no século XVII. Como havia muitos navegadores espanhóis, portugueses e árabes situados próximos, ou mesmo, no interior desta vasta extensão territorial, pode ter ocorrido uma tradução fonética do termo *guineo* para *guiriot* e, então, os artistas desta área foram denominados de *griot*. Posteriormente, com o advento do Imperialismo francês em, praticamente, toda essa enorme área, griô se tornou um termo geral, mas cuja aplicabilidade em termos regionais e locais se tornou infrutífera ou, até mesmo, um empecilho (HALE, 1997, p.259).

Há uma plêiade de palavras com significados mais ou menos sinônimos à griô no continente africano e, em especial, no Sael. Na língua *wolof*, usa-se do termo *géwél*, mas também há outros para “subcategorias” de músicos, como *tamak* (bateristas ou percussionistas), *xalamkat* (para quem toca *xalam*) e *gawlo* (cantores). Porém, para o reino Wolof de Waalo, os aristocratas músicos eram denominados de *nyeenyo* e havia os *bawlekk*, que cumpriam os papéis dos griôs, mas atuavam como palhaços em suas performances; e dentre os falantes do mandê, aparecem os termos *nyamakala*, que não eram apenas griôs, mas também ferreiros, oleiros, tecelões, entalhadores e curtidores de couro. Ainda entre as pessoas falantes da mesma língua, mas da região entre os atuais Senegal e Mali, aparece a palavra *jali*, que desempenha a função de griô. Entre os *Khassoké*, também falantes do mandê, que vivem na fronteira oeste do Mali, havia duas categorias de griôs: os *laada*, que eram uma espécie de servos de famílias nobres e, portanto, com mais privilégios que a outra categoria: os *jalolu* (HALE, 1997, p. 260-261).

Para os soninquê, que também pertencem a família mandê, a etimologia se torna ainda mais complexa, pois os termos designativos para griôs se diferem de acordo com grupos particulares. *Funé* é usado para alguém versado nas artes orais, mas cuja religião é o islamismo; *donso-jeli*, ou *sora*, serve como griô para os caçadores em celebração; outra palavra que aparece é *geseré* ou *gesseré*, que é um griô “assalariado”; há também *fade geseré*, em que *fade* significa “alguém que conseguiu notoriedade em atividades pessoais”; poderia haver a diferença entre *geseré*, que é usado para aquele(a) que “conhece alguma história”; *dyare* ou *jaare*, cujo ofício está ligado às preces da nobreza com acompanhamento musical; havia ainda outras terminologias com os significados de griô, mas que dependiam de uma série de circunstâncias entre os soninquê. Contudo, cabe indicar que o termo *geseré* pode ter se espalhado entre vários povos da

África Ocidental, como, por exemplo, no Império Songai em que se usava o termo *jeseré*, ou como entre os falantes do *bariba* de Borgou, área controlado por Songai, que usavam a palavra *gasira*. Assim, a terminologia de Songai, fortemente influenciada pelos soninquê de Gana, espalhou-se por vários outros povos da região (HALE, 1997, p. 261-264).

Com essa apresentação, destacaremos a análise da fonte utilizada em si. Neste trabalho, analisaremos os mitos de “O alaúde de Gassire” e “A Redescoberta de Uagadu”, retirados da obra “A Gênese Africana: contos, mitos e lendas da África”, escrita por Leo Frobenius e publicada por Douglas C. Fox no ano de 1937, um ano antes do falecimento de Frobenius. Para além das narrativas míticas dos soninquê, nesta obra há os *corpus* míticos dos “berberes”, em especial, dos cabilas, dos “sudaneses” (soninquê, fula, nupes e hauças) e dos “Rodesianos do Sul”, sobretudo dos urrongas. Dentre os mitos dos soninquê, Frobenius coletou quatro: os dois já citados previamente, acrescidos de “A luta com o dragão Bida” e “Samba Gana”.

De acordo com Xavier, Leo Frobenius foi um dos principais pesquisadores da chamada “Escola Antropológica Histórico-Cultural”, em que se levava em consideração o desenvolvimento cultural como processo de difusão, tendo seu início na Áustria e na Alemanha em fins do século XIX. Posteriormente, esse debate acaba por ganhar adeptos entre os antropólogos ingleses e estadunidenses, sendo o nome mais conhecido o de Franz Boas. Frobenius foi considerado antropólogo, etnólogo e explorador alemão com um intenso trabalho de campo, especialmente sobre arqueologia dos povos africanos. Basicamente, a teoria de Frobenius é que haveria estágios culturais de desenvolvimentos das sociedades humanas que não estavam atreladas às noções de raça, mas de cultura. Nesta esteira, Frobenius formulou a ideia de ciclos culturais, os quais expressavam associações de elementos culturais formando blocos, que expressavam macrodiferenças culturais entre as sociedades humanas (XAVIER, 2009, p. 59-66).

Malgrado a teoria antropológica de que Frobenius era adepto, mitigasse ou excluísse o conceito de raça do cenário analítico científico, havia um problema por desempenhar uma visão generalizante dos povos e, até mesmo, com resquícios essencialistas das teorias racialistas. De acordo com Mudimbe, haveria duas perspectivas problemáticas da teoria antropológica culturalista: o difusionismo e o etnocentrismo, havendo certa colonização epistemológica. Para o difusionismo, existia sempre um processo difusor da inferioridade do continente africano frente aos povos de fora da África, o qual homens e mulheres, ao invés de criarem suas próprias impressões culturais, absorveriam tudo o que viria do Oriente Médio e da Europa. Em se tratando do etnocentrismo, houve o desenvolvimento de uma ciência sobre os “africanos” e para a “África”, mas que era estranha a eles mesmos. Ou seja, a crítica de Mudimbe é que a antropologia contribuiu para o colonialismo em África, deformando os seus aspectos culturais próprios em nome de uma construção epistemológica do outro (MUDIMBE, 2019, p. 41-51).

Algo parecido já havia sido informado por Ngoenha ao analisar os escritos de Frobenius. Na interpretação do filósofo moçambicano, a África foi “tornada bárbara só com a chegada dos brancos, os restos de uma civilização antiga, que ele [Frobenius] ligava ao antigo Egito, e escrevia ‘Nós reconhecemos em todo o lado um espírito, um carácter, uma essência igual... tudo é feito em função de uma finalidade bem determinada, árdua, severa. Eis o carácter do estilo africano’” (NGOENHA, 1993, p. 55). Assim, Ngoenha e Mudimbe reconheceram o carácter difusionista das obras de Frobenius. Na verdade, este aspecto de uma pretensa unidade cultural africana, que tem como seu epicentro emanador o Egito faraônico sobreviveu em escritos de autores “africanos”, como Diop, Ki-Zerbo, Hama e outros. Assim, é possível que as obras de Frobenius tenham fornecido elementos para o pan-africanismo das décadas de 1950 e 1960.

Retornando às nossas análises, Mudimbe explora um aspecto caro para o presente artigo e que está nos escritos de Frobenius:

Por anos, essas coleções [da Biblioteca Colonial] serviram como pretensos monumentos de experiências marginais ou semicivilizadas. *Gênese africana* (1937) de Frobenius, por exemplo, contribuiu para uma curiosidade científica ao transferir narrativas de seu contexto e linguagem originais para uma linguagem e quadro conceitual europeus. Elas então se tornaram fórmulas para uma tese difusionista. [...]. As narrativas eram sujeitadas a uma ordem teórica e em vez de explicar seu próprio ser e seu próprio significado, eram usadas principalmente como ferramentas para ilustrar grandes teorias sobre a evolução e transformações de gêneros literários (MUDIMBE, 2019, p. 299-300).

Neste ponto parece claro que a crítica tecida por Mudimbe sobre a compilação das narrativas feitas por Frobenius ter como aspecto basilar o seu próprio quadro conceitual. É questionável nesta coletânea dos mitos soninquê os termos que aparecem: bardo, alaúde, pecado, fama etc.; a forma bíblica como “A Redescoberta de Uagadu” é narrada, levando o leitor a visualizar a passagem de Esaú e Jacó (LEVTZION, 1980, p. 17; e GOMEZ, 2018, p. 75);⁷ e a própria ordem dos mitos que aparecem de forma escatológica. Enfim, há uma aparente “infestação ocidental” em a “Gênese africana”. Contudo, os mitos transcritos por Frobenius não perdem seus valores históricos, pois a cada fonte, um novo desafio é lançado ao historiador. Neste sentido, cabe ao historiador problematizar os limites e as vicissitudes de sua documentação. Acreditamos que há uma distorção estrutural dos mitos apresentados por Frobenius, mas em se tratando de fonte histórica, deve-se sempre entender os filtros de suas próprias construções.

⁷ A teoria difusionista de Frobenius estava tão arraigada no período, que Douglas C. Fox escreveu o seguinte: “Infelizmente, a influência culturalmente destrutiva do Islã e a tendência crescente de pensar mais na agricultura que na guerra tornaram difícil para o etnólogo descobrir mais sobre a *Dausi* original” (FROBENIUS, 2005, p. 30).

A associação entre os mitos, o papel dos griôs e a forma de coleta por Frobenius merecem uma discussão mais pormenorizada de nossa parte. Bâ diferenciou para a região do atual Mali dois grupos importantes: “tradicionalistas” e griô. Aqueles seriam formados por indivíduos que têm como objetivo usar da palavra para transmissão do conhecimento. Estes indivíduos, ainda, desempenhavam ofícios importantes para seu povo: ferreiro, tecelão, mestre cerimonial e outros. O segundo grupo está relacionado às pessoas que usam da palavra para celebrar e engrandecer determinados fatos dos ancestrais de uma linhagem, enaltecendo-a. Em suma, aqueles são obrigados a sempre transmitirem os fatos, conhecimentos etc. da forma como foi passado para eles, i.e., usando da verdade. Ao passo que estes têm maior autonomia com o uso da palavra. Podem exagerar em determinados elementos, alterar a ordem dos fatos e fomentar histórias que ressaltam determinado indivíduo ou seus ancestrais (BÂ, 2010, p.174-200).

No entanto, pelo que vimos com Hale, os soninquê tinham uma forma de classificação desses artistas memorialistas bem mais complexa do que a apresentada por Bâ, sendo hierarquicamente mais relevante a de *geseré*. Frobenius não explica de qual grupo buscou os mitos soninquê e nem tampouco Douglas Fox fez esta alusão, o que, portanto, ultrapassa os nossos limites se as narrativas míticas coletadas são fruto das compilações vindas dos *geseré*, *fade geseré*, *jaara* ou qualquer outro grupo e, até mesmo, de indivíduos de várias classificações. Contudo, como Frobenius era um adepto da análise de “blocos culturais” para investigar as diversas sociedades, o termo griô, usado de forma genérica, é o mais apropriado em seu caso.

Pode ser que os mitos soninquê coletados por Frobenius possam ter sofrido de algum tipo de adulteração pelo aspecto ligado à ideia de Bâ para griô no Mali, possivelmente, existente entre alguns dos grupos de “artistas memorialistas” desse próprio povo na tentativa de dar maior ênfase a este ou aquele fato. Assim, para além das questões difusionistas e de alteração da tradução feita para o alemão por Frobenius, os mitos soninquê podem ter problemas da base em que o antropólogo germânico compulsou.

Indiferente do grupo que Frobenius tenha coletado o mito, de suas bases teóricas e dos possíveis problemas de tradução, cabe destacar que sua obra foi fruto do contato com indivíduos que transmitiram a “oralidade das práticas e dos saberes” e isso deve ser destacado. De acordo com Vansina, a “oralidade das práticas e dos saberes” é uma construção social, baseada em uma cadeia de testemunhos, cujo reconhecimento é coletivo (VANSINA, 1965, p. 94-146). Desse modo, mesmo que tenha ocorrido ênfases na narrativa, acreditamos que seu núcleo (ou essência) foi conservado, pois ao realçar, dar relevância e enaltecer um ou outro ponto do mito, a estrutura, ainda assim, foi mantida.

Com isso, queremos dizer que os mitos soninquê narrados através do indivíduo que fez uso da “oralidade das práticas e dos saberes” se conectam aos interesses do próprio narrador, às

questões contemporâneas que os dão sentido, às vicissitudes da tradução e, provavelmente, ao eixo teórico-metodológico de quem coletou. Entretanto, sem perder a sua essência inicial. Ou seja, a “oralidade das práticas e dos saberes” pouco se difere em termos de problemas e limitações metodológicas apresentados das fontes manuscritas e arqueológicas.

O uso de instrumentos musicais nos mitos: uma breve introdução

Embora as análises sobre os usos dos mitos e a compilação de Frobenius tenham sido fomentadas, destacamos que no presente artigo teceremos nossas discussões de forma mais verticalizadas sobre os instrumentos musicais que aparecem nos mitos “O alaúde de Gassire” e “A Redescoberta de Uagadu”. Contudo, antes de passarmos para os mitos soninquê propriamente ditos, temos que verificar a relação entre mitos, música e instrumentos musicais. Lévi-Strauss fez uma analogia interessante entre mito e música sem, no entanto, adentrar nas análises das músicas e dos instrumentos musicais nas narrativas míticas. De acordo com este autor, o mito deveria ser manipulado como se fosse uma partitura musical, em que o leitor não deve desassociar as partes do todo (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 229). Ou seja, para Lévi-Strauss há duas relações entre mito e música: uma de similaridade e outra de contiguidade. Em se tratando da similaridade, os mitos não devem ser postos e analisados em uma sequência contínua e separados de outros que estão entre o seu povo. Assim como ocorre com a partitura musical, devemos nos debruçar por grupos de notas, não utilizando uma leitura escatológica. Com relação a característica da contiguidade, o mito aparece “musicalizado” no período Renascentista da Europa Ocidental do século XVIII em forma de ópera. Assim, se a ciência nascente colocava a veracidade do mito em questionamento, a arte o outorgava um lugar de destaque (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 42-43).

Em outra obra, escreveu o antropólogo francês:

Um mito propõe uma grelha, somente definível pelas suas regras de construção. Para os participantes numa cultura a que respeite o mito, esta grelha confere um sentido, não ao próprio mito, mas a todo o resto: ou seja, as imagens do Mundo, da sociedade e da sua história, das quais os membros do grupo têm mais ou menos claramente consciência, bem como das interrogações que lhes lançam esses diversos objectos. Em geral, esses dados esparsos falham ao unirem-se e, na maior parte das vezes, contrapõem-se. A matriz da inteligibilidade fornecida pelo mito permite articulá-los num todo coerente. Diga-se de passagem, que este papel atribuído ao mito vai ao encontro daquele que um Baudelaire poderia atribuir a música (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 210).

Kerényi associa a música e os instrumentos musicais aos seres míticos dos gregos antigos. No caso das sereias, estas seriam vislumbradas como “musas”, que utilizariam das liras e das flautas duplas como instrumentos de sedução (KERÉNYI, 2015, p. 39). A lira, ainda de

acordo com Kerényi, teria sido uma invenção de Hermes, que, usando de um cágado como material, criou o instrumento musical, transformando palavras em música (KERÉNYI, 2015, p. 103). O uso de instrumentos sagrados e do valor da música também estão presentes em outros povos espalhados pelo mundo. Piedade nos dá conta das “flautas sagradas” utilizadas em rituais na Nova Guiné e no noroeste amazônico brasileiro. Para este autor, as flautas seriam instrumentos musicais de cunho sexual, que abarcam desde a inversão de gênero das mulheres, até mesmo o caso de rituais de indivíduos do sexo masculino atingirem suas maioridades em suas respectivas comunidades (PIEADADE, 1999, p. 94-101). Explorando novamente a Grécia antiga, temos que em Homero a música e os instrumentos musicais são essenciais para o entendimento de seus poemas. Em a *Ilíada* e em a *Odisseia*, Gonçalves e Souza observam que “[...] muitos dos poemas gregos dos períodos Arcaico e Clássico que agora lemos foram escritos para serem cantados e, às vezes, também para serem dançados, numa exibição diante de outros, para acompanhamento musical de lira e flauta, ou ambos (embora dessa música e dessa dança quase nada seja atualmente conhecido)” (GONÇALVES e SOUZA, 2008, p. 17).

Entre o povo pima, que vive nos atuais EUA, havia no início apenas a escuridão e a água. O Criador surgiu através da escuridão congelada e seu nome nos é desconhecido. Andando sobre as águas, este ser tomou consciência de quem era e de seu dever de criador. Retirando de dentro de seu coração uma bengala, começou a andar sobre as águas e da ponta da bengala saiu uma resina, que ao ser misturada com as formigas e roladas com os seus pés, começou a tomar a forma de uma “grande bola”. Então, o Criador continuou a rolar e iniciou a cantar uma música até que fez uma bola perfeita e, assim, a Terra estava pronta. Ao finalizar o planeta Terra, o Criador continuou a cantar e a pegar elementos de dentro do próprio planeta recém-criado para formar o céu, a lua, o sol, as estrelas, enfim, o restante do universo (BIERLEIN, 1994, p. 66-67).

No mito de criação dos pima, chamou-nos atenção três fatos: a concepção do planeta Terra ser esférico em uma sociedade desprovida de instrumentos técnicos que permitissem essa observação; o universo e a Terra serem formados dos mesmos elementos; e os cânticos do Criador fazerem parte do mito. Essa última informação é importante, pois denota a conexão e a necessidade de haver música entre os pima no processo criativo. Betty Mindlin, ao pesquisar sobre o surgimento do fogo para diversos povos “nativos brasileiros”, apresenta um mito bem interessante. Entre os Yanomami, no início dos tempos, todos os animais eram seres humanos e o jacaré tinha o conhecimento do fogo. Certo dia, os animais tentaram roubar o fogo do jacaré, cada um à sua maneira, mas apenas o pássaro, provavelmente um “cambaxirra-de-peito-branco”, ao dançar faz com que o jacaré abra a boca e permitisse que o fogo fosse levado (MINDLIN, 2002, p. 161). Embora, o mito em si não revele a importância da música e dos instrumentos musicais, acaba por demonstrar a necessidade e a funcionalidade da dança, performance corporal

intimamente ligada à música, e, conseqüentemente, aos instrumentos musicais, como elemento importante para retirar o fogo.

Em um mito pigmeu, Campbell apresenta a narrativa em que uma criança encontra um pássaro na mata e pede ao pai que traga comida para salvar o animal. No entanto, o homem mata o pássaro de forma fria e cruel, e com a morte da ave, morreu a música e com a “morte da música” o próprio homem deixou de existir (CAMPBELL, 1990, p. 35). Para os dogon, o tocar do tambor simboliza bater nas mãos do Nommo. De acordo com Griaule, em sua entrevista com Ogotemmêli, a terceira palavra foi criada a partir do Nommo Sétimo que indicou como cada chefe deveria confeccionar cada tambor, sendo um tambor distinto para cada uma das oito famílias. Neste caso, cada família recebeu sua própria língua, explicando a existência de línguas diferentes entre os dogon (GRIAULE, 1975, p. 69-74).

Com os casos apresentados por Piedade, Gonçalves e Souza, e Campbell temos as descrições das importâncias da música e dos instrumentos musicais para os ritos, os poemas ou narrativas épicas e os mitos. Mais do que isso, para os pigmeus poderíamos afirmar que o ser humano sem música é um ser morto, talvez espiritualmente, ou que não existe em sua plenitude. No caso especial dos dogon, como narrado por Griaule, o instrumento musical, o tambor, seria um ensinamento vindo do próprio Nommo Sétimo, que criou, a partir dos sons produzidos pelo tambor, as diversas línguas dos dogon. É possível que por todos esses motivos, tenha-se em boa parte do continente africano o uso de instrumentos musicais, danças e cânticos nos ofícios dos *griôs* e de outros.⁸ De acordo com Silva, ao descrever as análises de Zumthor,

[...] a performance de um narrador oral africano é a projeção do movimento, do gesto, da roupa, dos instrumentos musicais, dos objetos, da voz cenográfica, dos meandros da narrativa. Esses elementos unidos compõem juntos — um código simbólico do espaço. É isso o que vai subsistir na memória do ouvinte depois que a palavra tiver sido suprimida; essa é a experiência estética que vai perdurar. A experiência narrativa, então, torna-se um espaço fantasma, porque passa a ocupar esse lugar imaginário. Quando Zumthor diz que do espaço da performance se engendra uma ação encantando o destino, pode-se dimensionar a força reverberativa da performance de uma narração oral. Para que ela possa interferir no destino, ela precisa ter apresentado uma eficaz realização (ZUMTHOR *apud* SILVA, 2011, p. 96).

⁸ Amadou Hampâté Bâ nos adverte sobre a diferença entre os *griots* e os “tradicionalistas”. Segundo este autor, “Não se deve confundir os tradicionalistas-*doma*, que sabem ensinar enquanto divertem e se colocam ao alcance da audiência, com os trovadores, contadores de história e animadores públicos, que em geral pertencem à casta dos *Dieli* (*griots*) ou dos *Woloso* (“cativos de casa”). Para estes, a disciplina da verdade não existe; e, como veremos adiante, a tradição lhes concede o direito de travesti-la ou de embelezar os fatos, mesmo que grosseiramente, contanto que consigam divertir ou interessar o público. “O *griot*”, como se diz, “pode ter duas línguas”” (BÂ, 2010, p. 178).

Ao narrar a festa pela circuncisão do irmão, Bâ nos apresenta os preparativos com instrumentos, danças e cantos que seriam executados pelos *griôs* e pelas *griotes* à noite:⁹

Enfim, a grande noite chegou. Após um verdadeiro banquete, os servos espalharam os tantãs de água (instrumentos que consistem em uma grande cabaça cheia de água sobre a qual se emborca outras menores para criar uma ressonância profunda) tocados por tamborileiros e tamborileiras para marcar o ritmo das danças e cantos. Os futuros circuncisos deviam dormir num quarto comum (walarou) e só juntar-se à assistência ao amanhecer (BÂ, 2013, p. 194).

Assim como ocorre nos mitos, acontece na arte e aparece na vida real. Os mitos devem ter música, instrumentos e canções. Esta tríade seria necessária para alcançar, como descreveu Silva, “um lugar na memória”, um algo a mais do que a mera história narrada, na verdade, com a utilização desse trio, procura-se um local específico e especial de armazenamento mnemônico.

Com essas observações, passaremos a analisar os instrumentos nos mitos soninquê, mais especificamente o alaúde empunhado por Gassire e o tambor de guerra *Tabele*, que foi objeto de procura e desafio de Lagarre. Ambos têm ligações com a cidade sagrada de Uagadu e com as histórias dos heróis soninquê, como também fazem referência aos instrumentos musicais deste povo.

De rei à *geseré*: “O alaúde de Gassire”

O mito de “O alaúde de Gassire” é o primeiro a ser disposto por Frobenius dentre as narrativas dos soninquê. É aquele que dá a gênese a toda saga desse povo. Ao total, o antropólogo alemão contou as aventuras de Gassire em nove páginas, o que, em um momento inicial possa parecer ser pouco para uma história tão genial, acabou por se tornar rico em detalhes dos soninquê. Gassire, filho do rei Nganamba Fasa, portanto príncipe da dinastia Fasa, estava em guerra com os Burdama.¹⁰ A derrota dos Fasa parecia ser eminente, pois o rei já era idoso e não tinha condições de ir ao combate. Como Gassire não poderia tomar as decisões da guerra enquanto seu pai ainda estivesse vivo, almejava que a morte do próprio pai viesse o mais rápido possível para poder empunhar o escudo e a espada, tornando-se assim o novo rei.

Cansado de esperar pela morte do pai, Gassire vai ao encontro de Kiekorro, um velho sábio e adivinho, para saber quando herdaria o trono. O ancião explica que ao contrário do que Gassire desejava, mesmo com a morte de Nganamba Fasa, não herdaria o escudo e a espada, mas

⁹ A partir desse ponto, iremos trocar a palavra griô pela *geseré* para identificar os mitos soninquê. Quando o termo griô aparecer, no entanto, o seu uso será dedicado a uma visão mais ocidentalizada e/ou generalizante.

¹⁰ Os Burdamas são os fulbes ou tuaregues (LYNCH and ROBERTS, 2010).

teria como ferramenta um alaúde. Gassire não acredita no oráculo e, por isso, é advertido: “você não acredita em mim. Mas o seu caminho o levará as perdizes do campo e você vai entender o que elas dirão. O que dirão será seu destino e o destino de Uagadu” (FROBENIUS, 2005, p.108). Na noite seguinte, após batalhar durante o dia contra os Burdamas, Gassire caminhava pelo campo quando ouviu as perdizes cantarem:

Todas as criaturas morrem, são enterradas e se decompõem. Reis e heróis morrem, são enterrados e se decompõem. Eu também vou morrer, vou ser enterrada e vou me decompor. Mas a Dausi, a canção de minhas batalhas, não morrerá. Será cantada muitas e muitas vezes e vai sobreviver aos reis e heróis. Ó, se eu pudesse realizar esses feitos. Ó, que eu possa cantar a Dausi! Uagadu vai desaparecer. Mas a Dausi vai perdurar e viver!
Ah! Dierra, Agada, Gana, Sila! Ah! Fasa! (FROBENIUS, 2005, p.108-109).

Pela manhã, Gassire retorna ao velho Kiekorro e narra o ocorrido na noite anterior, ao que o ancião diz: “[...], Gassire, agora que não pode mais ser o segundo dos primeiros (isto é, rei), deve ser o primeiro dos segundos. E Uagadu vai se arruinar por causa disso” (FROBENIUS, 2005, p.109). Neste momento, Gassire vai até um ferreiro e o incumbe de fabricar um alaúde:

- Faça-me um alaúde.
O ferreiro disse:
- Faça, mas o alaúde não vai cantar.
Gassire disse:
- Ferreiro, faça seu trabalho. O resto é problema meu. O ferreiro construiu o alaúde. O ferreiro levou o alaúde a Gassire. Gassire tocou o alaúde. O alaúde não cantava. Gassire disse:
- Olha aqui, o alaúde não canta.
O ferreiro disse:
- Foi exatamente o que eu lhe disse quando você o encomendou.
Gassire disse:
- Bem, ele vai cantar.
O ferreiro respondeu:
Não posso fazer mais nada. O resto é problema seu.
Gassire disse:
- O que fazer então?
O ferreiro respondeu:
- Esse objeto é um pedaço de madeira. Não vai cantar se não tiver coração. Você tem de lhe dar um coração. Carregue esse pedaço de madeira nas costas quando entrar em batalha. A madeira tem de retinir com os golpes de sua espada. A madeira tem de absorver o sangue derramado, sangue de seu sangue, alento de seu alento. A sua dor tem de ser a dor do alaúde, sua fama, a fama do alaúde. A madeira não será mais como a madeira de uma árvore, será penetrada pelo seu povo e fará parte dele. Ela não viverá apenas com você, mas com seus filhos. A música que vier de seu coração ecoará nos ouvidos de seu filho e continuará vivendo entre o povo, e o sangue da vida de seu filho, derramando-se de seu coração, correrá pelo seu corpo e continuará pelo seu corpo e continuará vivendo nesse pedaço de madeira. Mas Uagadu vai se arruinar por causa disso.
Gassire disse:
- Uagadu pode ir para o inferno!
Ah! Dierra, Agada, Gana, Sila! Ah! Fasa! (FROBENIUS, 2005, p.109-110).

Após essa conversa e com o alaúde preso às costas, Gassire chama os seus filhos para a batalha, pois “[...] os golpes de suas espadas não vão mais ecoar somente no Sael, vão ecoar até o fim dos tempos. Vocês e eu, meus filhos, vamos continuar vivendo e perdurando mais do que todos os outros heróis da *Dausi*” (FROBENIUS, 2005, p.110-111). No novo conflito contra os Burdamas, os filhos de Gassire, um a um, foram mortos e carregados pelo pai às costas, sujando o alaúde com o sangue de suas proles. Após ser expulso do campo de guerra, levando apenas seu filho mais novo e uma comitiva, ouviu uma voz que vinha do alaúde - era a *Dausi*:

Quando o alaúde cantou a *Dausi* pela primeira vez, o rei Nganamba morreu na cidade de Dierra; quando o alaúde cantou a *Dausi* pela primeira vez, a ira de Gassire desvaneceu-se; Gassire chorou. Quando o alaúde cantou a *Dausi* pela primeira vez, Uagadu desapareceu – pela primeira vez.
Ah! Dierra, Agada, Gana, Sila! Ah! Fasa! (FROBENIUS, 2005, p. 112).

As aventuras de Gassire são importantes para o entendimento do *corpus* mítico soninquê. Não apenas por inaugurarem toda a saga mítica desse povo, mas por informar o preço da fama, a vaidade enquanto pecado, a possibilidade da imortalidade aos seres humanos e a responsabilidade de um *geseré*. Hale resume o mito “O alaúde de Gassire” da seguinte forma:

É um épico sobre um jovem príncipe que é advertido a tornar-se um griô, porque seu velho pai não parecia pronto para deixar tão cedo seu posto de rei. Após ter seu instrumento de corda construído por um ferreiro, Gassire é incapaz de conseguir tirar qualquer som dele, até que o sangue de seus filhos fosse aspergido no novo instrumento. O que, de fato, acontece: depois de ter perdido cada um de seus filhos em uma guerra sem o menor sentido, e retirá-los do campo de batalha, cada um por sua vez, carregando-os nas costas, o instrumento foi, sem querer, manchado por sete vezes, com o sangue dos sete filhos. Uma noite, quando Gassire e sua família abandonam sua casa, finalmente descobrem o som do instrumento. Somente depois disso seu pai morre e Wagadou, a capital do império de Gana, desaparece a primeira vez das quatro vezes que isso irá acontecer (HALE *apud* SILVA, 2011, p. 40).

Na nossa opinião, o resumo de Hale acaba por não demonstrar de fato o que estaria como pano de fundo do mito de Gassire. Ao mesmo tempo em que informa que aquele que empunhasse o instrumento musical capaz de “cantar a *Dausi*” se tornaria um imortal, o *geseré* se transformaria em uma espécie de pária, incapaz de viver como os demais, abdicando de seu direito ao trono ou à sua própria nobreza. No caso de Gassire, ao se assumir como *geseré* e ser capaz de tocar a *Dausi*, aceita o fato de que Uagadu iria desaparecer. Portanto, há uma construção mais metafórica em “O alaúde de Gassire” que precisa ser apreendida. A fama aqui aparece como um elemento de imortalidade. O nome é imortalizado e isso só ocorre através da fama, tal qual Arendt explica para os gregos antigos (ARENDRT, 2007, p. 28). Contudo, a fama

de Gassire não decorre dos seus feitos heroicos,¹¹ mas de sua vaidade, de sua infelicidade e, ao mesmo tempo, de sua importância coletiva ao se assumir como o primeiro *geseré* soninquê.

Neste ponto, inverte-se toda a lógica da Grécia Antiga, conforme apresentada por Arendt. O personagem de Gassire não é bom e nem é ruim; não é odiado e nem é amado; não é inimigo e nem é amigo, mas é necessário. Gassire tornou-se um herói não por pagar o preço da fama, mas por trazer aos seres humanos a *Dausi*. Sua vaidade pode ser interpretada como uma ocorrência infeliz de todo defeito humano. Na verdade, é inerente ao ser humano. Assim, percebe, caro leitor, que Gassire é um herói, mas, antes disso, é um ser humano, com defeitos e com qualidades. Ao interpretarmos o mito dessa forma, somos favoráveis ao que escreveu Ford sobre os “mitos africanos”, embora tenhamos diferenças incontornáveis por sua visão “afrocêntrica”: não se pode ler um mito africano da mesma forma como a um grego (FORD, 1999, p. 49).

Do mesmo modo, não se deve fazer uma espécie de “etnomitologia”, aos moldes da “etnofilosofia” de Temples, que buscava uma compreensão epistemológica ocidentalizante na “Filosofia Bantu” (MUDIMBE, 2019, p. 256-267). Devemos, na verdade, superar a visão unívoca, generalizante e homogênea do herói, enquanto um paladino sem defeitos, e o entender na acepção própria do povo que o percebe como um personagem heroico. A partir desse ponto, ao se estimular esforços por este caminho, Gassire será realmente compreendido.

O alaúde, como apreendemos no mito, era uma extensão da própria essência de Gassire. Instrumento musical e herói estavam conectados pelo mesmo sangue. As mortes dos filhos de Gassire serviram não tão-somente para dar vida ao alaúde, mas o sangue aspergido funcionou como uma espécie de libação. Nesta passagem parece que Gassire ganha o status de *geseré*. Seu alaúde é seu bem mais precioso, pois tomou o lugar dos filhos. A *Dausi* só pôde ser tocada quando o alaúde foi transformado e alçado em importância para Gassire; deixando Gassire isolado, sem vínculos sociais; e no momento em que Gassire chorou sofrendo a dor da perda dos filhos, Uagadu desapareceu, Dierra deixou de existir e o *geseré* se tornou um ser errante. Na possibilidade de o nosso raciocínio estiver correto, o mito traz uma visão do que deve ser a vida de um *geseré*. Um personagem famoso, sem laços familiares ou estes serem secundários, sem uma moradia fixa, cujo instrumento musical se torna o seu bem mais precioso.

Aspecto importante a ser notado é que no mito fica claro que os burdama vencem a guerra contra os Fasa, Dierra sucumbiu e Uagadu foi perdida. Outro ponto relevante é que este mito pode também demonstrar o marco inicial da introdução dos muçulmanos ou do islamismo na região. Assim, se o termo burdama identifica os fulbes e os tuaregues de fato, achamos

¹¹ Para uma análise dos heróis dentro dos mitos em geral, sugerimos: CAMPBELL, 1990; 2018; para discussões sobre os heróis na Grécia Antiga, ver: OTTO, 2005; para uma apresentação “afrocêntrica”, ver: FORD, 1999; e no plano da psicanálise, torna-se interessante o trabalho clássico de RANK, 1914.

provável que as lutas narradas no conto mítico de Gassire surgem em um momento bem posterior ao enredo da guerra, pois parece reafirmar uma visão ainda de certa resistência cultural ou a tentativa de provar, através do mito, que o povo soninquê não é igual ao burdama, mesmo que a religião muçulmana seja um ponto de conexão; e, segundo, parece uma busca por uma identidade soninquê, que, no momento em que Frobenius coletou os mitos, estava em franca dissensão com aquilo que Ag Adnane chamou atenção para o atual país do Mali: “o islã nos arabizou”.

Neste sentido, como afirma Ag Adnane: “Cabe lembrar que, diversamente do norte do continente africano, as regiões muçulmanas, numerosas em vários continentes, continuaram com suas línguas e mantêm presença em narrativas históricas como muçulmanas, mas não árabes” (AG ADNANE, 2019, p. 77). Assim, retornando ao caso dos soninquê, não foram eles que se arabizaram, mas o islamismo que se apresenta nos mitos sob o filtro soninquê e isto parece mais forte ainda no mito “A Redescoberta de Uagadu”, que passamos a analisar de agora em diante.

De rei à feiticeiro: “A Redescoberta de Uagadu”

A história do mito “A Redescoberta de Uagadu” começa com a cidade desaparecida e com o rei Mama Dinga no trono. Este soberano já estava velho e cego, e certo dia disse que Uagadu seria encontrada quando o tambor de guerra, *Tabele*, soasse novamente. No entanto, *Tabele* havia sido roubado pelos *djinnns*¹² e estava amarrado firmemente no céu (FROBENIUS, 2005, p. 115). O mito nos dá conta que:

Mama Dinga tinha um velho escravo com quem tinha sido criado. Mama Dinga tinha sete filhos. Os seis mais velhos tratavam o escravo muito mal. Este pai, cego por causa da idade, não conseguia enxergar nada. Quando o escravo chamava o filho mais velho para tomar uma refeição com o pai, o jovem dava um pontapé no escravo ao entrar na sala de refeições, e o mesmo faziam os outros cinco filhos. Só o caçula dava bom dia ao velho escravo. Quando saíam da sala, o filho mais velho enchia a boca de água, que depois cuspiam no velho. O segundo filho jogava no escravo a água com que tinha lavado as mãos, e só o caçula é que dava ao velho um pouco de comida. Mama Dinga não via nada dessas coisas (FROBENIUS, 2005, p.115).

Para reconhecer o filho mais velho, o soberano apalpava o seu braço, que era peludo e sempre havia um bracelete de ferro; depois cheirava sua roupa, para não haver dúvidas. Em uma

¹² *Djinn* é uma palavra árabe encontrada no Saara Ocidental, cuja grafia é *Jinn*, sendo o singular *jinni*. Essa palavra, de acordo com a demonologia muçulmana, é empregada a significar espíritos que habitam a Terra e tomam várias formas, tendo poderes sobrenaturais. Os *djinnns* seriam os famosos gênios. “Os heróis dos épicos árabes freqüentemente lutavam contra gênios a fim de alcançar seus objetivos. Em uma seção da *dausi*, o épico do povo

dada noite, pressentindo a chegada da própria morte, Mama Dinga chamou o escravo e o mandou dar um recado ao seu primogênito para que viesse a ele, pois não tardaria a morrer. Contudo, quando o cativo tentou transmitir o recado foi açoitado e não conseguiu sequer falar. Percebendo que a primeira prole de Dinga seria um péssimo rei, o mancipio procura por Lagarre, o filho mais novo do rei, e o conta como deveria fazer para se passar pelo irmão mais velho e o pai lhe dar a herança. Lagarre sai em partida imediatamente. Mata um bode e tira o seu couro. Logo após isso, vai em direção à casa do irmão mais velho e pega emprestado uma indumentária e o bracelete de ferro com a desculpa de cobrar uma dívida. Assim, com as roupas, a joia e os braços cobertos pelo couro do bode, o caçula encontra o pai e se passa pelo primogênito, recebendo do pai o ritual para encontrar o *Tabele*:

Na margem esquerda do rio ficam quatro grandes árvores Djalla. Ao pé dessas quatro árvores ficam nove potes. Se você se banhar nesses nove potes e rolar pelo pó das margens do rio, sempre vai ter muitos seguidores. Lave-se primeiro nos oito primeiros potes. E depois no nono. Primeiro ignore o nono. Mas depois de ter-se lavado finalmente nesse nono pote, você vai conseguir compreender a língua dos djinns. E vai entender a linguagem de todos os animais e também dos pássaros, e vai conseguir conversar com eles. E depois que você conseguir conversar com os djinns, pergunte-lhes sobre o grande Tabele, o grande tambor de guerra. O djinn mais velho de todos lhe dirá, e, quando você tiver o grande Tabele, vai conseguir encontrar Uagadu novamente (FROBENIUS, 2005, p.118).

Esta parte do mito é consensual entre os pesquisadores que afirmam ser uma corruptela da passagem bíblica de Esaú e Jacó. Douglas C. Fox afirma que este mito:

[...], não tem a dimensão épica de *O alaúde de Gassire*, e sim um sabor semita que nos lembra muito claramente da história de Esaú e Jacó. As características do cenário são as mesmas e a derivação de grande parte dele é óbvia, mas a versão africana da história, mais amena, dá à situação uma propriedade e uma dignidade que não existem na falcatura pura e simples sobre a qual lemos no *Gênesis* (FROBENIUS, 2005, p. 31-32).

Aqui cabe um parêntese. A maioria dos pesquisadores acaba por fincar as análises nas semelhanças deste mito com a história de Esaú e de Jacó, mas se esquecem das particularidades do mito soninquê, que, digamos de passagem, continua em um tom nem um pouco “semita”, como escreveu Fox.

Lagarre, ao praticar o ritual que o pai o havia confiado, passou a compreender as linguagens dos *djinns*, dos animais e dos pássaros. Mama Dinga, durante o desjejum da manhã

soninquê, *jinn* tinha roubado o grande tambor de guerra do povo. Foi recuperado quando o herói Lagarre aprendeu a falar e entender as línguas dos gênios, dos animais e dos pássaros” (LYNCH and ROBERTS, 2010, p. 61).

seguinte, aproxima-se do seu primeiro rebento e questiona se já havia feito o ritual, mas este não sabia do que o pai falava. Neste momento, o escravo intercedeu e contou a Mama Dinga sobre seu plano e sua aliança com Lagarre. Automaticamente, o soberano fala com seu filho mais velho: “- Meu filho, você não vai ser rei, pois acabei de dar tudo a seu irmão caçula. Portanto, torna-se feiticeiro e aprenda a pedir chuva a nosso deus. Quando você conseguir fazer chover, as pessoas vão procurá-lo e você vai ter influência” (FROBENIUS, 2005, p. 119).

No mesmo momento em que o escravo confessava o ocorrido e Dinga aconselhava o filho mais velho a se tornar feiticeiro, já que não poderia ser mais um soberano, Lagarre tenta a toda sorte encontrar o *djinn* mais velho. Primeiro conversa com o *djinn* de nome Cuto, depois com o denominado de Turume e só então encontrou com Colico, o *djinn* mais antigo de todos. Ao encontrar com Colico, Lagarre pede o tambor *Tabele*, que havia sido roubado de seu pai. O velho *djinn* responde:

Como pode ver, minhas penas caíram por causa da idade e não consigo nem voar desse galho onde estou empoleirado.

Lagarre perguntou-lhe:

- O que devo fazer?

Colico respondeu:

- Deve tomar as providências necessárias para que eu volte a ser forte. Tem de me trazer um monte de coisas. Fique aqui comigo durante sete dias. Mande matar um cavalo e um burro, ambos jovens, todas as manhãs, e dê-me o coração e o fígado de ambos. À noite e de manhã você tem que me alimentar com eles. Se você satisfizer essas condições durante sete dias, voltarei a ser forte e a ter penas, e poderei trazer-lhe o *Tabele* de seu bisavô (FROBENIUS, 2005, p.121).

Ao trazer o *Tabele* para Lagarre, Colico o adverte e pede para esperar por três dias antes de tocar. Transcorrido o período de espera, Lagarre faz o *Tabele* soar e “[...] viu Uagadu diante de seus olhos. Os *djinns* tinham mantido a cidade escondida todo aquele tempo” (FROBENIUS, 2005, p.122). É público e notório a influência islâmica e, por extensão, árabe no mito “A Redescoberta de Uagadu”. Não apenas pela passagem de Lagarre e seu irmão mais velho que se assemelha com a de Esaú e Jacó, mas também por outras interferências, como os termos *djinn*, cavalo e burro. Estes animais não eram originários do Sael e chegaram com o comércio transaariano controlado, sobretudo, pelos povos muçulmanos.

Contudo, não há como afirmarmos que os soninquê, através desse mito, fossem muçulmanos. O processo de conversão ao islamismo soninquê não é consensual entre os autores. Há quem afirme que os soninquê adotaram a religião de Maomé com a expansão almorávida no Sael (SILVA, 1996, p. 286). Outra corrente informa que os soninquê de fato adotaram o islamismo em 1874, com a derrota de Fodé Silla, para Mansa Siise Bojan da Brikama, em uma associação de povos muçulmanos em torno de uma *Jihad* para acabar com o paganismo em todo o Sael no Oitocentos (BARRY, 2002, p. 245). Por último, existe uma hipótese de que, na

verdade, os mitos soninquê sejam metáforas da existência em Gana de muçulmanos e “pagãos”, sendo o próprio rei considerado, ao mesmo tempo, um ser divinizado e um muçulmano (LEVTZION, 1980, p. 183).

De nossa parte, acreditamos que essas hipóteses estão de acordo com o crescimento do islamismo no Sael e, em se tratando disso, não se excluem. Há um processo de aumento de muçulmanos na região no decorrer do tempo, que fomentou a coexistência de islamismo e outras religiões no seio da sociedade de Gana. Os contos míticos dos soninquê parecerem ser, neste sentido, sintomáticos disso. Ou seja, há elementos de várias origens. Com isso, seria difícil apresentarmos a história de Lagarre e de seu irmão apenas como a extensão de uma passagem bíblica, pois há elementos mestiçados, na acepção de Gruzinski, em que dessas convivências surgiram novos cenários, que são perceptíveis nos mitos dos povos analisados, através de apropriações e de continuidades (GRUZINSKI, 2004).

Além disso, todo o enredo é passível de outras interpretações. Algumas dessas novas explanações, mais metafóricas digamos, conduze-nos a perceber, por exemplo, o tambor *Tabele* como sinônimo de símbolo da realeza e, ao mesmo tempo, podendo ser entendido como um exército, ou uma marca militar, ou, como a guerra propriamente dita. Os *djinns* podem representar uma série de povos com que Lagarre tentou fazer alianças, sendo dois deles simbolizados por um animal: Turume, tendo como emblema um chacal; e Colico, que ostentaria um gavião. Por serem denominados de *djinns*, estes povos aparecem com uma ligação com a religião muçulmana ou com a cultura árabe. Do mesmo modo, a existência de cavalos e de burros, e o fato deles terem sido utilizados para alimentar o velho gavião, implicar o crescimento da cavalaria do aliado de Lagarre. Assim, o *Tabele* teria outros significados bem diferentes do que um simples instrumento musical, assim como o alaúde de Gassire. Ainda com relação ao uso de tambores em Gana, em uma época após a morte de Mama Dinga, escreveu Gomez sobre as seções de justiça que o soberano participava:

Ao se aproximar do palácio seus comandantes [do régulo] teria precedido ele, soando seus tambores, uma prática que, como a ablução de barro, sobreviveria ao estado ganês. Embora não como uma *shari'a*, esta forma de justiça, no entanto, dá sinais em direção a algo mais “islamizado”, uma significativa evolução de processos judiciais conduzidos em bosques secretos intimamente associada à morte (GOMEZ, 2018, p. 39).

O uso do tambor, neste sentido, sugere uma diferença em relação ao do alaúde. Este estaria ligado a festas, a encontros, a arte, a resistência, a confraternizações etc. Aquele, por sua vez, teria uma conotação voltada mais para questões da guerra, da justiça e de rituais. Neste sentido, é possível que ambos os mitos também demonstrem exatamente isso: os usos de tais

instrumentos musicais em determinadas circunstâncias, o que passamos a tentar desvendar nas linhas que se seguem.

Cordas e percussões: os possíveis usos do alaúde e do tambor entre os soninquê

Eu não ensino a ninguém lembrando aqui que os pigmeus, caçadores - caçadores da grande floresta equatorial da África, são conhecidos por serem pessoas que cantam e dançam - em uma palavra, que musicalizam - muito. Sua música, principalmente vocal e polifônica, tem sido extensivamente gravada e reproduzida em disco; sua descrição e análise musical se tornaram assunto de inúmeras publicações. Todos concordam que uma parte muito importante do repertório musical do pigmeu está intimamente relacionada com a caça [...] (ROUGET, 2004, p. 27).

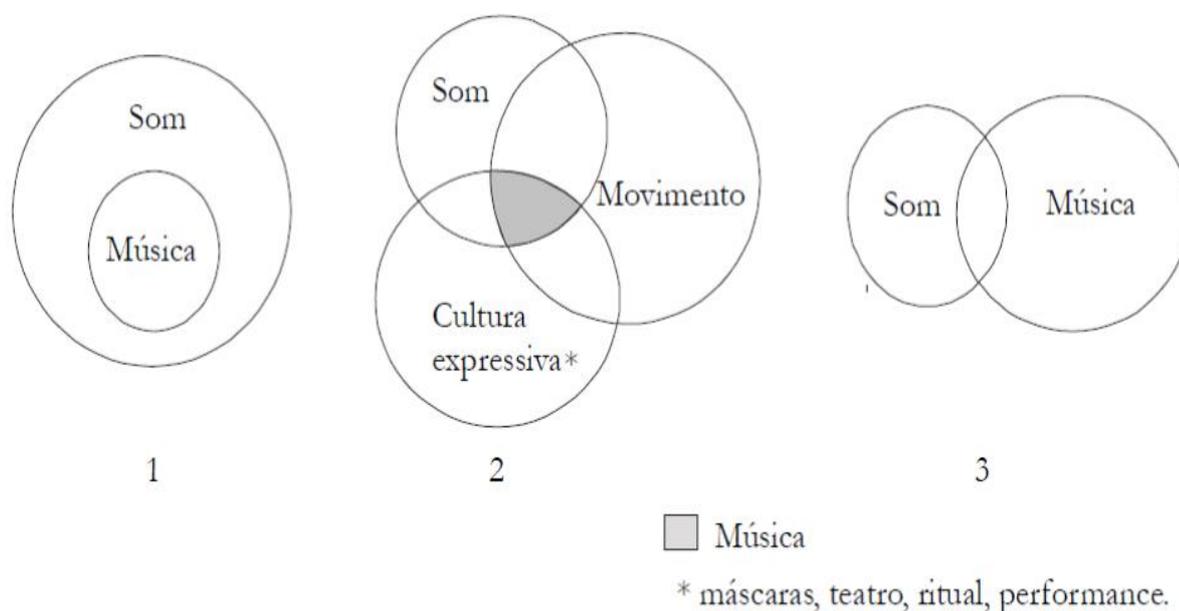
Os estudos de Gilbert Rouget sobre a relação entre a atividade principal dos pigmeus, a caça, e a música sugerem que em determinadas sociedades as musicalizações dos atos e das práticas sociais estão conectadas com a própria existência do povo. O cantar e, até mesmo, o fazer sons com batidas no próprio corpo servem para que o grupo de caçadores entrem em contato com as divindades e/ou espíritos das florestas que vão em auxílio no momento da caça (ROUGET, 2004, p. 31-34). A circunstância em que a música ganha relevância para determinadas culturas é importante para o entendimento das mesmas. Para além disso, o tipo de sons e a musicalização deles também são essenciais para as análises deste tipo de relação. Segundo Tiago Pinto, a etnomusicologia, área do conhecimento que estuda o som e a música, distingue ambos da seguinte forma: “o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais, e, do outro lado, a música propriamente dita, isto é, o som “culturalmente organizado” pelo homem” (PINTO, 2001, p. 223-224).

Assim, a música seria o ato de introduzir uma determinada identidade ao som. Dar ao mesmo uma cultura. Mas o que seria música? Para Merriam, “Música é definida [...] como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo” (PINTO, 2001, p. 224). Jean-Jacques Nattiez, complementando o que foi escrito por Pinto, explica que a música tem um papel ritualístico e religioso. É a música que auxilia o indivíduo a entrar em transe, havendo uma clara associação entre uma dada música com uma divindade, que, por sua vez, é tecida por uma convenção cultural. Do mesmo modo, a música pode representar uma ideologia política, uma relação identitária e, até mesmo, transformações sociais ocorridas dentro de uma dada comunidade (NATTIEZ, 2004, p. 93-98). Em suma, música é um conceito que atravessa estereótipos e cria um vínculo entre sociedade e sonoridade

produzida de forma artística. Contudo, sua relação com aquele grupo não está estagnada no tempo. Assim como o mito muda de significado, a música também se altera para seus ouvintes. Há ressignificações musicais, poderíamos dizer. Esta relação se encontra representada na Figura 1.

Pela Figura 1 percebemos a relação entre cultura, música e contexto. No contexto 1, fica claro que, para algumas sociedades, nem todo tipo de som é entendido como música propriamente dita. O reconhecimento de que o som é música depende de uma série de questões. Por sua vez, no segundo contexto, a interseção entre Som, Movimento e Cultura expressiva produz a música. Ou seja, em determinadas comunidades a música é tributária dessa interseção. Sua existência e seu reconhecimento dependem dessa relação. No último contexto, aparece claro que há um ponto em que som e música coincidem, se autotransformam em uma coisa única, mas ainda assim, mantém diferenças. O contexto de número três (3) pode estar representado, por exemplo, pela casta de cantores *mawaka*, pertencente ao povo hauça, que habita o atual norte nigeriano. Para os *mawaka*, a palavra cantada evoca o poder dos espíritos, que cuidam da limpeza e resolvem entraves e revezes de ordens financeira, doenças e outros. Neste ritual, o “[...] tambor em forma de cálice - provavelmente vindo do Oriente Médio - é o instrumento principal que dialoga com a voz, fazendo as vezes de um “tambor falante” que conduz o processo musical” (PIEDADE, 1997, p. 3-4).

Figura 1 – Diversos modelos de relação entre cultura, música e contexto geral



Fonte: PINTO, 2001, p. 227

Mas, qual seria a diferenciação das concepções de músicas para o continente africano e alhures? Em 1952, o musicólogo estadunidense Richard Waterman tentou responder a essa pergunta, fazendo um resumo das partes essenciais das “culturas musicais africanas” e de suas heranças na “cultura musical afro-americana”. Dentre os cinco critérios elencados, o último parece suscitar alguma discussão de nossa parte: “(5) predominância dos instrumentos de percussão (idiofones e membranofones)”. Embora pareça ponto pacífico a importância dos instrumentos de percussão para os povos do continente africano, seria difícil mensurar a sua predominância. Tiago Pinto, do mesmo modo, questionou a imagem fomentada por Waterman sobre as “culturas musicais africanas”, pois transparece uma imagem de generalização das músicas na África. Malgrado o elemento percussivo tenha uma inquestionável importância, seria difícil perceber como menos importantes os elementos polifônicos, os de sopros e de cordas (PINTO, 2001, p. 237-238).

Em estudo que destaca os instrumentos *cordófonos*, Ag Adnane demonstrou como na década de 1980, entre o povo Kel Tamacheque (tuaregues), surgiu grupos preocupados com a luta política e manutenção de seus valores culturais, fazendo da guitarra o seu maior símbolo.

Como espaço de expressão artística, surgiu do encontro da poética tamacheque, da difícil experiência de migrações pós-coloniais e das lutas políticas que daí emergiram. O *rock do tenere* (deserto) é a música dos jovens da geração dos anos 1980, que fizeram da guitarra o símbolo fundamental de formas de ação e arma política. Sua música era destinada a uma comunicação tanto interna (buscando a tomada de consciência da opressão vivida e adesões à luta), como externa (visando sensibilizar e tornar conhecidas além-fronteiras, lutas pelo direito de narrar sua história, de defender seus territórios e modos de vida) (AG ADNANE, 2019, p. 52).

O que podemos retirar dos posicionamentos de Pinto e de Ag Adnane é que a predominância deste ou daquele instrumento musical dependerá de uma série de circunstâncias, dentre estas, destacamos o fim ou o contexto posto. Retornando aos mitos soninquê, temos o alaúde e o grande tambor de guerra *Tabele*, que, como já frisamos, parecem ser próprios para dadas circunstâncias. Em relação aos instrumentos musicais, destacamos que são classificados a partir do som produzido. Assim, dentro dos mitos analisados, o alaúde, por ser um instrumento de corda, pertenceria aos *cordófonos*, cujos sons são feitos pelas cordas, ao passo que um tambor, como o *Tabele*, seria um representante dos instrumentos *membranófonos*, já que o som é produzido por sua membrana (couro) ao ser batido com as mãos ou por outros objetos (PINTO, 2001, p. 271-274).

As escolhas dos instrumentos, suas atitudes de destaques (ou não) na música, as formas como auxiliam o canto etc. dependem das circunstâncias em si. Como afirma Silva, se o mito de

Gassire está ligado ao nascimento do *geseré* ou do tradicionalista, entre os soninquê (SILVA, 2011), a passagem em que ele, com o alaúde banhado pelo sangue dos próprios filhos e já distante do campo de batalha, caiu no sono, demonstra algumas questões pertinentes na presente discussão: “De repente, levantou-se de um salto. Gassire ouviu. Gassire ouviu uma voz bem perto de si. Dava a impressão de que saía de dentro dele mesmo. Gassire começou a tremer. Ouviu o alaúde tocando. O alaúde cantava a *Dausi*” (FROBENIUS, 2005, p.112).

Há duas possibilidades interpretativas aqui. A primeira tem relação com a impossibilidade de um instrumento de cordas fazer parte da guerra ou de uma batalha. Gassire só consegue ouvir a *Dausi* tocada pelo alaúde em um momento em que já está distante. Isso reafirma o nosso posicionamento de que as circunstâncias promovem as escolhas dos instrumentos a serem utilizados. A segunda é a implicação de que o alaúde cantava a *Dausi*. Para vários povos espalhados pelo mundo, há a ideia de que os instrumentos cantam. Meyer e Moore, ao estudarem o povo Gavião do atual estado de Rondônia, escreveram: “Na verdade, essas melodias instrumentais são, por grande parte, baseadas na estrutura da linguagem, e a percepção dos Gavião é a de que os instrumentos estão falando ou, mais exatamente, que estão expressando a forma cantada da fala. Daí vem a ideia de instrumentos ‘cantantes’” (MEYER e MOORE, 2013, p. 308). Assim, o alaúde não é tocado, mas ele canta por si mesmo.

Diferentemente, em “A Redescoberta de Uagadu”, *Tabele* deve ser tocado: “Lagarre partiu. Durante dois dias viajou rumo a seu lar. Depois tocou o Tabele e viu Uagadu diante de seus olhos” (FROBENIUS, 2005, p. 122). Caso a nossa hipótese estiver correta, o alaúde como símbolo de instrumento musical próprio dos *geseré* dialoga com eles em seus cantos, ao passo que o tambor, representante de uma possível motivação beligerante e/ou ritualística, deve ser “provocado” para emitir sons e, conseqüentemente, fazer música. Em ambos os casos, a música se revela importante para os soninquê, pois fazem parte de momentos necessários à esta sociedade. Do mesmo modo, os instrumentos - o alaúde e o tambor - se referem às circunstâncias diferenciadas, mas que são determinantes. Neste sentido, como afirma Nattiez, há uma relação psicossocial entre música e comportamento humano: “As significações expressivas e emotivas nascem em resposta à música e suas existências são referências ao mundo extramusical dos conceitos, das ações e dos estados emotivos humanos” (NATTIEZ, 2004, p. 80). Poderíamos resumir que é a música que provoca o transe, o êxtase e que faz com que o momento fique marcado na memória daqueles que estão presentes. Em um mito assemelhado ao caso e da proposta que aventamos, Campbell nos relata que:

Uma jovem esposa que costumava ir todos os dias à montanha com seu bebê em busca de raízes de lírio e outras plantas comestíveis; e quando colhia suprimentos suficientes, ia ao riacho lavar as raízes, retirando o bebê das costas

e deixando-o enrolado em suas roupas, à margem, enquanto se banhava nua na água. Certo dia, no riacho, ela começou a entoar uma bela canção, e quando se arrastou até à margem, ainda cantando, começou a dançar ao som da melodia, totalmente encantada com sua própria dança e com sua canção e sem perceber nada ao seu redor até que, de repente, ouviu um som assustador; quando olhou, viu o deus-urso se aproximando. Aterrorizada, fugiu assim como estava, e quando o deus-urso viu a criança abandonada junto ao riacho pensou: Eu vim atraído por essa bela canção, pisando suavemente para não ser ouvido. Mas, ai! Sua música era tão linda que me levou ao êxtase e inadvertidamente eu fiz barulho (CAMPBELL, 1984, p. 29).

O mito narrado por Campbell nos demonstra como a relação entre cantar e dançar constituiriam a música de transe entre os Kushiro, da costa sudoeste de Hokkaido, no Japão. A personagem de nome Ainu se envolve em uma atividade corriqueira, mas a música se fez necessária para o momento. Sobre o motivo disso, o próprio Campbell escreveu mais adiante: “E assim é que em todo o mundo oriental, na Índia, bem como na China e no Japão, o ideal da arte nunca foi - como tem sido em grande parte conosco nos últimos anos - de uma atividade separada da vida, confinada a estúdios de escultura, pintura, dança, música ou atuação. A arte no Antigo Oriente era a arte da vida” (CAMPBELL, 1984, p. 100).

Ao retornarmos e cotejarmos as atividades musicais demonstradas no presente artigo sobre os pigmeus no momento da caça, a dos *mawaka* em suas limpezas espirituais, a de Ainu, em suas tarefas diárias, e as dos soninquê para os *geseré* e para a guerra, perceberemos que há uma íntima relação dessas sociedades com a música. Mais do que isso. Existe uma escolha sobre quais instrumentos devem ser utilizados nos contextos em que estes povos estão. Dessa maneira, os mitos dos soninquê parecem nos ensinar sobre isso: o alaúde ou os instrumentos de cordas para as situações em que há um ritual da memória ou um contexto de festa e reunião, e o tambor e os “seus parentes membranófonos” para rituais de ordem beligerantes e/ou belicosas.

Neste sentido, Tiago Pinto está correto ao afirmar que: “Não apenas questões voltadas à natureza do som e das respectivas realizações sonoras pertencem às noções nativas, mas lhe dizem respeito também indagações sobre causas, efeitos, funções e processos mentais da criação musical”. Em outro momento, complementa Pinto ao citar o estudo de Hugo Zemp sobre a música na sociedade Dan, da Costa do Marfim: “Além dos instrumentos, a sua utilização, simbologia e mitologia, Zemp (1971) retrata a concepção musical dos Dan através do vocabulário específico, das funções da música e dos que fazem música, da música no ciclo anual de vida, suas diferenciações entre mulheres e homens etc.” (PINTO, 2001, p. 244).

Ou seja, o contexto faz a música e esta auxilia na imortalização do momento. Para tanto, os instrumentos a serem utilizados ganham ou perdem em importância de acordo com a circunstância, o que parece ser palpável nos mitos soninquê, em que aparecem o alaúde e o tambor. Cada qual é mais relevante que o outro em uma dada situação. Não necessariamente

desaparecem com o crescimento em importância do outro, malgrado o alaúde só pôde “cantar” quando foi retirado das proximidades da batalha, mas seus usos se transformam. Dito isso, parece-nos que a música e a escolhas dos instrumentos musicais fazem parte de estratégias tecidas pelas convenções culturais das sociedades analisadas. Os usos dos instrumentos não se dão a ermo ou são desmotivados, em termos estratégicos. Há um resultado que deve ser alcançado. Neste sentido, “O alaúde de Gassire” e “A Redescoberta de Uagadu” são bons exemplos dessa hipótese.

Considerações finais

A partir das questões tecidas no presente artigo, percebemos como as análises mitológicas são de extrema importância para o entendimento dos povos que fomentaram suas histórias míticas. No caso, tanto “O alaúde de Gassire”, quanto “A Redescoberta de Uagadu” se mostraram histórias complexas em que várias informações podem ser retiradas. Neste sentido, ao trabalharmos em conjunto com as ciências da mitologia e da etnomusicologia foi possível entender alguns dos usos dos instrumentos *cordófonos* e dos *membranófonos* pelos soninquê. Enquanto o alaúde é um instrumento que “canta” e, por isso, necessita de uma vocalização para se fazer presente, sendo o seu uso mais recorrente entre os *geseré*, o tambor é tocado e não necessariamente precisa da voz, e se faz necessários no uso das nobrezas para fins rituais e belicosos.

Além disso, os mitos são fontes históricas que se apresentam como importantes de fato para o entendimento das histórias dos povos do continente africano. Através dos contos míticos o pesquisador pode fazer análises da sociedade, das transformações daquele grupo em contato com outros povos, dos usos de seus instrumentos musicais, de suas religiões, de seus rituais etc. Em suma, os mitos fazem parte de alguns povos do continente africano e estão presentes em suas “oralidades das práticas e dos saberes”, sendo, assim, fontes importantes para o entendimento dessas sociedades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADÉKÒYÁ, Olùmúyiwá Anthony. **Yorùbá: Tradição Oral e História**. São Paulo: Editora Terceira Margem, 1999.

AG DNANE, Mahfouz. **Movências tamacheques além-fronteiras: conexões, performances em narrativas insurgentes em festivais culturais saarianos (2001-2017)**. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História – PUC-SP, São Paulo, 2019.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

- BÂ, Amadou Hampaté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.
- BÂ, Amadou Hampaté. **Amkoullel, o menino fula**. São Paulo: Palas Athena, 2013.
- BARROS, Denise Dias. **Itinerários da loucura em territórios dogon**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.
- BARRY, Boubacar. **Senegambia and the Atlantic Slave Trade**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BIERLEIN, J. F. **Parallel Myths**. New York, Ballantine Books, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. **As transformações do mito através do tempo**. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. **Myths to live by: how we re-create ancient legends in our daily lives to release human potential**. New York: Bantam edition, 1984.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.
- GINZBURG, Carlo. **História Noturna: Decifrando o sabá**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- GONÇALVES, Ana Teresa Marques e SOUZA, Marcelo Miguel de. Música e poesia na obra de Homero: novas perspectivas na análise da Ilíada e da Odisséia. **História: Questões & Debates**. Curitiba: UFPR. N. 48/49, p. 15-35, 2008.
- GOMEZ, Michael. **African Domination: a New History of Empire in Early and Medieval West Africa**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2018.
- GRIAULE, Marcel. **Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemmêli**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1975. (1ª Edição de 1948).
- GRUZINSKI, Serge. **Les Quatre Parties du monde: Histoire d'une mondialisation**. Paris: Éditions de La Martinière, 2004.
- HALE, Thomas A. From the Griot of Roots to the Roots of Griot: A New Look at the Origins of a Controversial African Term for Bard. **Oral Tradition**, 12/2, 249-278, 1997.
- HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- KERÉNYI, Karl. **A Mitologia dos Gregos: a história dos deuses e dos homens**. Petrópolis: Vozes, 2015. V.1.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O olhar distanciado**. Lisboa: Edições 70, 2010.

LEVTZION, Nehemia. **Ancient Ghana and Mali**. Londres: Methuen, 1980.

LYNCH, Patricia Ann and ROBERTS, Jeremy. **African Mythology: A to Z**. 2 ed. New York: Chelsea House, 2010.

MEYER, Julien e MOORE, Denny. Arte verbal e música na língua Gavião de Rondônia: metodologia para estudar e documentar a fala tocada com instrumentos musicais. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 8, n. 2, p. 307-324, maio-ago. 2013.

MINDLIN, Betty. O fogo e as chamas dos mitos. **Estudos Avançados**. São Paulo: USP. 16 (44), p.149-169, 2002.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção de África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Petrópolis: Vozes, 2019.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Ethnomusicologie et significations musicales. **L'Homme: Revue française d'anthropologie**, Paris, L'EHESS, N° 171-172, juillet/décember. p. 78-113, 2004.

NGOENHA, Severino Elias. **Filosofias africanas: das independências às liberdades**. Maputo: Edições Paulistas - África, 1993.

OTTO, Walter Friedrich. **Os deuses da Grécia: a imagem do divino na visão do espírito grego**. São Paulo: Odisseus Editora, 2005.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. Flautas e trompetes sagrados do noroeste amazônico: sobre gênero e música do Jurupari. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRS. Ano 5, n. 11, p. 93-118, 1999.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Ye'pã-Massa: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro**. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC, Florianópolis, 1997.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista De Antropologia**, São Paulo, USP, 2001, V. 44 n° 1. p. 221-286.

RANK, Otto. **The myth of the birth of the hero: a psychological interpretation of mythology**. New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company Series N°18, 1914.

REZENDE, Rodrigo Castro. Mito e crioulização: o caso da expansão islâmica entre os Soninquê. **Cadernos de África Contemporânea**, Vol. 2, N° 4, p.8-32., 2019.

ROUGET, Gilbert. L'efficacité musicale: musiquer pour survivre. **L'Homme: Revue française d'anthropologie**, Paris, L'EHESS, N° 171-172, juillet/décember. p. 27-52, 2004.

SILVA, Alberto da Costa. **A enxada e a lança: a África antes dos portugueses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVA, Celso Sisto. **Bô sukuta! Kada kin ku su manera: as *junbai* tradicionais africanas recriadas na literatura infantojuvenil brasileira, *eué!*** Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras – PUC-RS, Porto Alegre, 2011.

VANSINA, Jan. **Oral tradition as history.** Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1965.

VEYNE, Paul. **Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Juarez Tadeu de Paula. **Teorias Antropológicas.** Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

Fontes

FROBENIUS, Leo. **A gênese africana – contos, mitos e lendas da África.** São Paulo: Landy Editora, 2005.

Recebido em: 03/12/2020

Aprovado em: 04/01/2021