



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Instrumentos musicais nas línguas bantu e a herança no português do Brasil

Mendes Martins de Menezes, A.

Citation

Mendes Martins de Menezes, A. (2024, September 25). *Instrumentos musicais nas línguas bantu e a herança no português do Brasil*. LOT dissertation series. LOT, Amsterdam.
Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4093421>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4093421>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

CAPÍTULO I

Os instrumentos musicais no universo bantufone

1.1 Generalidades antropológicas

O homem é o único ser que carrega em si a característica ímpar de possuir cultura. O termo cultura, empregado pela primeira vez por Edward Tylor, vem do latim *culturae* “ação de tratar, venerar (no sentido físico e moral)” (Houaiss 2001). O mesmo define cultura sendo todo o comportamento que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes, e qualquer outro hábito e capacidade adquiridos pelo homem.

A comunicação, uma das primeiras necessidades da espécie humana, é um instrumento de integração e permeia a história da própria humanidade e do processo evolutivo do homem. Antes mesmo da aquisição da fala, nossos ancestrais mais primitivos, já desenvolviam habilidades por meio da linguagem rudimentar como: gestos, expressões e gritos (Darwin 1897). Para Dauvois (2005), os arquétipos sonoros e rítmicos do homem são todos encontrados na natureza e muitas das manifestações exteriores e interiores têm expressão acústica. O autor ainda notabiliza que uma das formas de reconhecimento entre espécies animais é o surgimento de um sinal sonoro mais ou menos elaborado; logo, padrões sonoros e rítmicos (arquétipos) foram reproduzidos e aperfeiçoados pelo homem. Nessa concepção, surgem, então, as primeiras ideias musicais obtidas a partir de experimentos, na tentativa de imitar os sons da natureza. Essas habilidades de produção de som, utilizando o corpo humano através de estímulos, obtêm-se com a boca e garganta (através de gritos e assobios), com as mãos (através das palmas), com os dedos (através de estalos), com as pernas e pés (através de batidas no solo) (Ohidi 2011).

Laurenty (1974) considera a voz humana como um fenômeno sonoro. Carrington (1949 *apud* Laurenty 1974) explica que a mesma pode ser empregada para transmitir a linguagem de percussão, onde as mudanças de tons constituem características importantes na determinação do significado. Mahillon (1874) também menciona a voz humana como um tipo de instrumento musical.

Para Schaeffner (1936), autor da obra “Origine des instruments de musique”, as primeiras músicas instrumentais, que sem dúvida existiram, foram os ritmos produzidos pelo próprio corpo; estes revelam ter uma essência muito diferente da do canto; ex. o homem bate no chão com os pés ou com as mãos. A partir daí, criam-se os primeiros meios naturais sonoros, próprios do comportamento humano, identitários, centrados na linguagem e comunicação. Hoje, essa herança cultural é universal, com códigos próprios, e está presente em diversas manifestações sociais pelo mundo. Por exemplo, em cerimônias formais, costuma-se saudar personalidades famosas, seja na política ou no meio artístico, com uma salva de palmas; no final de espetáculos e apresentações, as palmas também podem indicar aprovação e/ou apreciação.

A ideia da invenção e utilização de instrumentos musicais está ligada à dança, ao drama, ao jogo, ao trabalho, à religião e às práticas mágicas (Schaeffner 1936); e a filiação dos mesmos pode ser considerada a partir de dois ângulos extremos: partindo do ressonador ou do corpo, que vibra primeiro. A teoria do autor é pertinente. É lógico que, a cada atividade executada, percebe-se e descobre-se diversas maneiras de produção sonora. Segundo Russolo (2013), toda manifestação da nossa vida é acompanhada de ruído; o barulho é familiar para nós; o ruído tem o poder de nos trazer de volta à vida.

Os instrumentos musicais estão divididos em grandes grupos, os quais se subdividem em grupos menores formados por famílias distintas, ligadas entre si por questões características originais e, ainda, subdivididas segundo características secundárias (Brancour 1921). As primeiras classificações

agrupavam os instrumentos de acordo com a matéria que os constitui. Hoje, depois de estudos mais aprofundados, existe uma classificação mais refinada que leva em conta outros aspectos importantes, como a forma de produção do som. Dessa forma, um instrumento pode pertencer a mais de uma família, dependendo da sua complexidade. Tais aspectos são estudados pela Organologia⁴, disciplina da Musicologia que trata do estudo e classificação dos instrumentos musicais.

O universo dos instrumentos musicais abrange diferentes espécies, desde as mais simples com funções limitadas até as mais complexas e sofisticadas. Porém, todos possuem uma característica em comum, quando tocados (soprados, dedilhados, sacudidos, friccionados, batidos, golpeados etc.) produzem uma harmoniosa melodia que pode levar o homem a experimentar diferentes sensações.

O apito é um pequeno instrumento que emite som agudo e contínuo quando soprado e, antes de tudo, era destinado à caça, à guerra etc. A maioria é tocado utilizando apenas uma mão, sem orifícios para os dedos e soa apenas um tom. Além da matéria, madeira e marfim, existem apitos feitos de ossos, argila e mais recentemente em metais, como o bronze. Laurenty (1974) comenta que muitos autores concordam que o apito seria o princípio da flauta, porém, existem distinções particulares entre ambos.

Atualmente, esse tipo de instrumento desempenha importantes funções no meio social; é usado principalmente na sinalização, embora possa ser ouvido em conjuntos folclóricos e na música contemporânea. Por ser portador de um grande volume sonoro, sua função sinalizadora é bem produtiva nos meios de trânsito, para controlar o tráfego, sendo usado em rodovias, ferrovias e navios; em modalidades esportivas é usado para marcar o início, as falhas e o término de cada jogo. Outra utilidade essencial está ligada às situações de emergências como a utilização em coletes salva-vidas de embarcações

⁴ Ver Tranchefort (1980 vol. I).

náuticas. Na música, é ouvido principalmente no samba, utilizado pelo mestre de bateria que é o responsável pelos sinais que anunciam uma nova seção, o começo ou final de uma música.

Segundo Gansemans (2008), existem 1.465 espécies de apitos no MRAC – Tervuren, Bélgica; nas quais, se destacam as espécies de chokwe pelas formas decoradas artisticamente. Nesse contexto, Remondino (2003) classifica os apitos chokwe em duas principais categorias: instrumentos puramente utilitários, por vezes, muito bonitos formalmente; por outro lado, certos apitos são semelhantes a objetos de prestígio.

Em 1921 já existiam descobertas a respeito das primeiras flautas feitas a partir de ossos de pássaros. Buisson (1990) relata que em 1921, E. Passemard descobriu uma ulna de um grande pássaro, serrada na extremidade e quebrada no outro, perfurado com três orifícios. A ulna refere-se ao osso cúbito que é parte da asa de uma ave que corresponde a um dos outros ossos do antebraço. Nesse contexto, Laurenty (1974) explica que o apito, instrumento menor que com o tempo foi evoluindo e tomando diferentes formatos, é o princípio da flauta. Acredita-se que esses possam tratar-se dos primeiros instrumentos da cultura humana.

Hoje, a flauta é constituída por um tubo mais ou menos longo, oco, munido com pelo menos dois orifícios de modulação, para controle sonoro, feitos em uma linha reta. Esse tipo de instrumento musical acompanha as danças e outras manifestações musicais e não é pendurado no pescoço, como a maioria dos apitos. As flautas são instrumentos musicais melódicos e para serem tocadas, geralmente, utilizam-se as duas mãos (Laurenty 1974).

Existem diferentes tipos de flautas que vão desde as mais simples, retas ou atravessadas, formadas por um tubo cilíndrico fino com certo número de orifícios na parte de cima, que podem ser abertos ou fechados, pelos dedos do tocador, a fim de produzir diferentes notas. Outras são compostas por vários tubos, de diferentes tamanhos, fechados numa extremidade, ligados

uns aos outros em feixe, lado a lado, cada um produzindo uma única nota, é o caso da flauta de pão ou pan⁵. Sobre essa espécie, Mahillon (1874) comenta que a origem deste instrumento se perde nas brumas do tempo e era conhecido por todos os povos da antiguidade.

Outro tipo de flauta chama a atenção pela característica particular, uma espécie em formato globular com bocal chamada “ocarina”. Sua criação se deu a partir das ideias do italiano Giuseppe Donati em 1853, o qual trabalhava com a fabricação de tijolos. Esse instrumento, antigo, trata-se de uma flauta fabricada a partir de argila que com o tempo foi mudando de forma, tamanho e popularidade. Redinha (1984: 91) menciona a espécie *catou* (*katou*) encontrada em Angola e a descreve: “instrumento musical dos Lundas, espécie de ocarina, feita de endocarpo duro dum fruto a que fazem um orifício para bocal, abrindo na parte oposta três a cinco furos que dedilham para a modulação de sons”. Na região do Congo, a ocarina é encontrada numa forma extremamente simples: a de uma concha esférica com aproximadamente 6 cm de diâmetro, na qual foram feitos um bocal e outros 1 a 4 furos para os dedos (Maquet 1956).

Com o mesmo modo de toque, há diversos tipos de trompas que são constituídas a partir de chifres, marfim, cabaça, madeira, dentes, ossos, casca, raízes ocas, tronco, etc. A utilização das trompas é destinada, primeiramente, à caça com a função de comunicação, transmitindo mensagens (antes, durante e depois da atividade), assim como os apitos. Esse instrumento musical também é usado em rituais africanos com o objetivo de invocar os espíritos protetores e agradecerê-los (Ganseman 2008).

O uso de chifres na confecção de instrumentos musicais é popular na África. Eles têm a função de sinalização e também acompanham as danças. Rivière

⁵ Ver Jules Mouquet (s.d.).

(1999) menciona a espécie *toŋ*, um chifre musical tradicional do povo *Ntumu*⁶, feito do chifre de *sitatunga*⁷.

Em Ruanda⁸, é encontrado outro instrumento fabricado a partir de chifres de diferentes antílopes, o *iheémbe*. A trompa, em formato de espiral, é fabricada com chifres de várias espécies de antílopes típicos da região. A *iheémbe* é tocada para convocar os caçadores para uma caça. Além desta função, a trompa serve também como sinalizador para chamar as pessoas ao trabalho, a uma reunião, para avisar sobre o traslado de um doente ao hospital e para acompanhar a música nas danças (Ganseman 1988).

Outro instrumento de sopro, feito de chifre, é o berrante muito usado no Brasil, principalmente na atividade pecuária para orientar o gado. Essa trompa é grande em formato espiral e é famosa também por ser usada em festas de rodeio.

Nesse universo musical, há os instrumentos musicais que tem como principal matéria a corda. Laurenty (1997) descreve um tipo de instrumento chamada “arco-na-terra”; a mesma é constituída por uma caixa de ressonância, representada por uma escavação⁹, coberta e selada com um pedaço de casca de árvore. Esse pedaço de casca é firmemente fixado ao chão e, é perfurado no seu centro para dar passagem a uma corda ligada a uma vara colocada debaixo da casca. Essa corda é fixada na outra extremidade da vara flexível, longa e bem presa no chão de modo que a corda fique bem esticada. Segundo Costermans (1947 *apud* Laurenty 1997), esse instrumento é usado pelo povo

⁶ População que vive no extremo sul de Camarões, na Guiné Equatorial e na região noroeste do Gabão.

⁷ Espécies de antílopes que possuem chifres de espessura grossa. Ver Santiago (2020).

⁸ País situado entre a África central e a África oriental que faz parte da região Interlacustre (Zaire).

⁹ Pequeno buraco feito na terra.

*Mamvu*¹⁰ e é conhecido pelo nome de *babakungbu*. Os mesmos o utilizam exclusivamente para a caça.

Outros arcos simples, *lusuba* e *lukungu*, são encontrados na região do Equador (RDC) (Hulstaert 1935). O arco musical de boca, sem corda intermediária, feito com um arco e cipó fino e liso é usado pelo povo *Nkundu*¹¹ como instrumento musical e como instrumento de caça.

Nesse mesmo grupo, há os arcos musicais compostos por uma meia cabaça, servindo de caixa de ressonância. Gansemans (1974 *apud* Laurenty 1997) menciona o *rukung*, um arco musical no qual é fixada uma meia cabaça que serve como caixa de ressonância. O referido instrumento é reservado às mulheres, que o tocam de um jeito particular encostando a cabaça em seu peito esquerdo. Redinha (1984: 105) registra: “*lucungo (lukungu)*: arco sonoro ou monocórdio, com corda vegetal e caixa de ressonância de cabaça”.

O *rukung/lucungo (lukungu)* foi introduzido no Brasil na época da escravidão (século XVI) e, é conhecido pelos nomes: *macungu*, *urucungu*, *orucungu*, *urucongo*, *urucango*, *aricungu*, *aricungo* (Angenot, Angenot V. & Maniacky 2013). Hoje, é conhecido e famoso pelo nome de “berimbau” e é um instrumento musical essencial no jogo da capoeira. Ainda não se sabe ao certo a origem desse nome que denominou o instrumento oriundo da África. Há fontes que indicam ser de origem africana, vindo de *marimbau*, como se fosse uma contaminação de *marimba*. Fryer (2000) em sua obra “Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil” comenta que, antigamente, o “berimbau” era usado não para a capoeira, mas para acompanhar a dança do carimbó, no norte do Brasil, onde o mesmo era chamado pelo nome local

¹⁰ População da África central e oriental que vive principalmente na República Democrática do Congo (RDC). Ver Geluwe (1957).

¹¹ Os Nkundu ou Bankundu pertencem a um grupo étnico da República Democrática do Congo (RDC) localizado na região do Kasai. Esse nome, na língua, significa “inimigo” e tem a ver com uma lenda.

marimba. Todavia, a presente pesquisa, não encontrou evidências dessa hipótese. Concernente a esse instrumento, arco musical com cabaça, será atestado, aqui, outros nomes em bantu como: *lungungu*, *mongongo* e *egobore*.

O nome “berimbau” já existia na Europa desde o século XVI. Há registros desse termo em alguns dicionários etimológicos portugueses e espanhóis, que o descrevem sendo um pequeno instrumento musical de ferro com uma lingueta no centro que se toca na boca, através da fricção, com auxílio de um dedo. Seu som é semelhante ao som do principal instrumento usado na capoeira (berimbau). Algumas fontes etimológicas indicam origem onomatopaica¹² para o vocábulo. Dessa forma, acredita-se que a teoria de Shaffer (1977) seja a mais plausível na busca de explicações quanto à proveniência do nome “berimbau”:

Este instrumento se chama guimbarde, em francês; maultrommel, em alemão; jew’s-harp ou trump, em inglês. Há várias referências a este instrumento no Brasil. Para detalhes, veja-se Curt Sachs (1940) e Albano de Oliveira (1958). Aqui, basta dizer que o instrumento, trazido da Europa, foi vendido no Brasil, e até recentemente ainda havia algumas pessoas que o tocavam. Provavelmente, o berimbau-de-barriga tomou o seu nome do nome deste instrumento da Europa (Shaffer 1997: 12-13).

¹² **Birimbao**. Masculino. Instrumento músico de hierro en forma de triángulo, abierto por una de sus puntas para dar paso à una lengüera de acero, la cual se hiere con un dedo, estando el instrumento apoyado contra los dientes, un poco separados. Etimologia. ¿Voz imitativa del sonido de este instrumento? (Echegaray 1887: 686). **Birimbao** ‘instrumento’: voz onomatopéyica (García de Diego 1954: 127).

O instrumento *guimbarde* (em francês), que corresponde a “berimbau/birimbao” em português e espanhol, respectivamente, foi também introduzido no Brasil em séculos passados e, hoje, é conhecido pelo nome composto “berimbau-de-boca”. O que Shaffer (1997) coloca em evidência é a possibilidade de um pequeno instrumento musical europeu, com características sonoras semelhantes às de um instrumento africano, que se tornou símbolo de cultura no Brasil, ter motivado sua denominação. Kubik (2014) explica que o nome “berimbau” não estava originalmente associado aos arcos musicais africanos no Brasil, e essa palavra foi projetada nos arcos africanos que foram conhecidos, pela primeira vez, por nomes angolanos. Segundo o autor, os brasileiros (brancos) perceberam semelhanças melódicas entre o guimbarde de suas próprias culturas e os arcos musicais africanos.

Além dos monocórdios, há também instrumentos derivados chamados pluriarcos. Os mais simples possuem, na parte inferior, uma caixa de ressonância em forma de um paralelepípedo, feito por um pedaço de tronco de árvore oca, em que a face e a parte inferior ficam abertas. Os arcos são cinco ramos (cipós) de árvores, lisos e flexíveis, dentre eles, existe um mais longo que os outros (Laurenty 1997). Nessa família, destaca-se a espécie *sambi*, mencionada por Redinha (1984), descrita como um instrumento musical encontrado no Noroeste angolano.

Outro instrumento que certamente originou-se a partir dos monocórdios foi a cítara, esta é composta por mais de uma ou várias cordas esticadas sobre uma matéria que serve de caixa de ressonância; em geral são fabricadas a partir de cabaça e madeira. Em partes da África, é comum encontrar esse instrumento. Laurenty (1997) descreve um tipo de cítara, a cítara-na-terra, encontrada na região do Zaire, constituída por um buraco feito no solo, medindo cerca de 70 cm, e este fica coberto por uma placa de madeira ou alumínio. Uma corda de ráfia é fixada no solo com o auxílio de uma vareta que mede mais ou menos 30 cm de altura, colocada no meio da placa. A corda produz dois tons diferentes e é golpeada com duas pequenas varetas.

Gansemans (1988) registra e descreve outro tipo de cítara bem particular na região de Ruanda, um tipo de instrumento composto por uma peça em madeira leve (base) em forma de escudo, que serve como caixa de ressonância. Nesta base, são esticadas algumas cordas que variam de 6 a 12. Na verdade, o artesão utiliza uma única corda grande que passa e repassa entre pequenos entalhos nas duas extremidades do escudo. As cordas usadas na confecção deste instrumento são feitas de fibras vegetais trançadas, tendões ou nervos de bois (Gansemans 1988). A cítara em forma de escudo é conhecida, como *inanga* em províncias¹³ interlacustres e é tocada de preferência por um instrumentista cantor para acompanhar suas próprias canções. Fora da África, a cítara é mais comum em países da Europa.

Dos monocórdios, também vieram as harpas, instrumentos musicais com formato triangular, constituídos por uma caixa de ressonância, um cabo fino (pescoço) e as cordas, que podem variar de número. Algumas possuem pedais.

Na África central, as harpas são instrumentos que têm bastante destaque, podendo variar de acordo com o formato da caixa de ressonância. As mesmas podem ser ovais ou retangulares e recobertas por pele de animais, com a finalidade de melhorar a qualidade da acústica. A parte do cabo é esculpida em forma de cabeça humana. Para tocar a harpa, o harpista, sentado, deixa a caixa de som apoiada em seus joelhos de modo que as cordas fiquem em sua direção em um ângulo oblíquo, então começa a pincelar as cordas com os dedos das duas mãos (Gansemans 2008).

¹³ As províncias compreendem os territórios de Uganda, Acoli, Uganda meridional, Ruanda, Burundi e regiões fronteiras da Tanzânia e do Zaire (kivu) (Gansemans 1988).

Uma espécie de harpa arqueada, chamada *ngɔmbi*, encontrada na região do Gabão¹⁴, é bem popular e considerada sagrada na cultura tsɔɔ¹⁵. Segundo Jadinon (2017), a harpa *ngɔmbi* é um objeto metonímico de rituais de iniciação e culturas musicais tradicionais, e vai além de um simples objeto musical, sendo um símbolo e a peça central dos cultos iniciativos.

No grupo de instrumentos percussivos encontram-se os tambores que, de acordo com sua composição e características, podem ser agrupados em duas famílias: instrumentos idiofônicos (aqueles que possuem corpo sólido, o qual entra vibração) e instrumentos membranofônicos (aqueles dotados de uma ou mais membranas).

O Museu Real da África Central (MRAC - Tervuren, Bélgica), possui uma das mais importantes coleções etnográficas de tambores da África (divididos em membranofônicos e idiofônicos). São 421 tambores de fenda conservados, dentre os quais, a maioria é proveniente do Congo (Ganseman 2008).

O tambor está presente em quase todas as culturas do mundo. Na África, ele é parte integrante da vida social e religiosa e é encontrado em várias espécies. Há aqueles feitos em madeira, a partir de um tronco seco de árvore, chamados “tambores de fenda” que se toca, geralmente, com uma ou duas baquetas; e outros, além da madeira, são compostos por uma ou mais membranas, tocados com as mãos e/ou com baquetas. Esses instrumentos são encontrados em tamanhos pequeno, médio e grande; geralmente em formatos cilíndricos, cônicos, em forma de taça, etc. Os que são feitos em madeira, sem membrana,

¹⁴ País situado na costa atlântica da África central. À norte, faz fronteira com Guiné Equatorial e Camarões, à leste e sul, com a República Democrática do Congo (RDC).

¹⁵ Nas sociedades Mitsɔɔ há múltiplas funções que atendem a objetivos educacionais, políticos ou mesmo terapêuticos. Nesses meios, o conhecimento é transmitido através de uma hierarquia e de um processo estruturado de aprendizagem que garante a continuidade da prática do conhecimento da comunidade (Jadinon 2017).

são classificados como idiofones. Esses tambores são característicos por transmitirem mensagens à longas distâncias.

Na África central, uma espécie de tambor de fenda, de formato cilíndrico, conhecida por *kyôndò*, destaca-se por ter como principal função a comunicação entre o povo *Baluba*¹⁶. Esse instrumento é também conhecido por “tambor telefone” porque permite estabelecer comunicação à distância e enviar mensagens (Ganseman 1980). Essa espécie produz dois tons, o alto (som agudo) e o baixo (som grave) e se toca com o auxílio de duas fortes baquetas, recobertas ou não por um tipo de borracha, que podem atingi-lo por dentro ou por fora. Há tipos de tambores idiofônicos que são decorados e esculpidos em formas antropomorfos e zoomorfos de acordo com os costumes e tradições de cada comunidade (Ganseman 2008).

Os membranofones podem ser constituídos por uma ou duas membranas. Segundo Ganseman (2008), os tambores de pele representam, de certo modo, o “coração” de um conjunto musical marcando o ritmo da música ou da dança. Segundo o autor, existem características de distinção que permitem distinguir os tambores de pele, ex. a forma como a pele é esticada sobre a caixa de ressonância. Cada tambor tem suas particularidades estéticas até mesmo os considerados mais simples. A forma como é esticada a pele, ou as peles, implica na sonoridade do instrumento. Por isso, um tambor nunca é tocado simplesmente por ser tocado, antes de tudo, ele representa cultura, religião e identidade. No Brasil, por exemplo, o tambor é considerado símbolo cultural e religioso, sendo destinado à invocação de orixás em religiões de matriz africana; no carnaval carioca, é o principal instrumento nas baterias de escolas de samba; na capoeira, faz parte dos instrumentos que dão ritmos ao jogo; em bandas militares, não só no Brasil, sua presença também é notória até os dias de hoje.

¹⁶ Os Baluba vivem na África central, principalmente, na República Democrática do Congo (Kasai e Katanga).

Um tipo de tambor característico, tradicionalmente, utilizado nas escolas de samba do Brasil, é o tambor de fricção conhecido em alguns lugares como *cuíca* e em outros como *puíta*. Diferente dos outros tambores, esse tipo não é tocado batendo contra a membrana. Seu modo de toque o diferencia dos demais, o qual é particularmente tocado por fricção. Esse instrumento contém uma vareta de madeira, fixada ao meio da membrana, no lado interno; assim, o som é obtido através dos movimentos de vai e vem, ou seja, esfregando a vareta, com os dedos molhados. O modo de toque é complementado com a pressão feita na parte externa da *cuíca* ou *puíta* com os dedos da outra mão, produzindo um som de ronco; logo, quem toca o instrumento *cuíca* é chamado de cuiqueiro. Kubik (2014) comenta as origens angolana e congolesa dos tambores de fricção brasileiros, *cuíca* e *puíta*, os quais se concentram principalmente na região sul da África central (Angola, Sul do Congo, Zâmbia ocidental e norte de Botswana), e são conhecidos como *puíta* no estado de São Paulo e *cuíca* na Bahia.

Na família percussiva, destacam-se outros instrumentos musicais que foram introduzidos no Brasil, com características semelhantes, os lamelofones e os xilofones. Os lamelofones são instrumentos musicais constituídos por lamelas, em diferentes números, fixadas numa pequena peça de madeira (prancheta, decorada geometricamente) embutida, ou não, a um ressonador (cabaça, caixa de madeira ou carapaça) que faz repercutir o som, e são tocados a beliscos com os dois dedos polegares. Na África, além da função musical, alguns tipos de lamelofones são característicos por possuírem finalidades específicas dentro de uma dada comunidade. Segundo Matiure (2013), a espécie *mbira* representa a cultura do povo *shona*, e é um instrumento utilizado em cerimônias espirituais servindo de comunicação entre os vivos e os mortos. O lamelofone é frequentemente concebido como um parente do xilofone pelos músicos bantu, é como um “pequeno xilofone portátil” (Kubik 2014).

Os xilofones são encontrados em diversos tipos, desde pequenos, médios e grandes. Alguns têm o formato reto, outros são curvados e podem ser tocados

por mais de um músico. São compostos, geralmente, por uma ou até dezesseis lamelas, e são distinguidos também segundo o número de ressonadores (cabaça ou caixas em madeira) adicionados. Na África, precisamente na área bantu, os xilofones são conhecidos pelos nomes: *marimba* (*didimba*), *manza* e *timbila*. Gansemans (1980) descreve a espécie *didimbàdimbà*, composta por uma única lamela e uma cabaça de tamanho mais ou menos mediano, que é golpeado por uma baqueta com a ponta arredondada, reforçada e recoberta por borracha virgem. Esse tipo é reservado aos caçadores de comunidades *luba* que o tocam em cerimônias de caça, com o intuito de pedir proteção e agradecer pelo sucesso obtido.

Algumas versões, encontradas em países da América, distinguem dos modelos mais simples e podem conter teclado duplo, formado por várias placas (lamelas grandes e pequenas) dispostas de forma decrescente, as quais são golpeadas com duas baquetas por um ou mais músicos, dependendo da extensão do instrumento. Lopéz (1999) menciona a Marimba de Guatemala, um instrumento que evoluiu e, hoje, é símbolo pátrio, desde 1955. O autor explica que marimba tem como antecessor o xilofone africano e os escravos negros construíram-na em solo americano com materiais fornecidos pelo meio ambiente, mas preservando os princípios organológicos. O uso do xilofone foi documentado em vários países americanos, mas foi em Guatemala que sofreu importantes modificações e adotou identidade, a ponto de ser considerado um instrumento nacional.

Ainda na família percussiva, encontram-se os sinos simples ou duplos, feitos em geral de metal, em formato de um cone oco, com ou sem um badalo na parte interna que ressoa ao ser golpeado. Em alguns lugares é possível encontrá-los em madeira. Ainda hoje, os sinos representam uma peça sagrada nas igrejas católicas, pois, quando tocados, chamam as pessoas para a missa. Antigamente, eram usados também nos estabelecimentos de ensino para sinalizar a entrada, intervalo e saída dos alunos. Segundo tradições africanas, além da função sagrada, os sinos também avisam sobre um evento triste ou

alegre, transmitindo mensagens. De acordo com Gansemans (2008) também eram usados para afastar as forças do mal.

Os sinos duplos podem assumir um importante papel em algumas comunidades africanas como, por exemplo, ser um símbolo de poder sagrado de um grande chefe. O sino duplo em madeira pode ser um instrumento mágico dos curandeiros, dando-lhe o poder de falar com os espíritos e impor suas vontades. Os sinos mais simples em madeira, de tamanho pequeno, podem possuir dois badalos internos e são pendurados no pescoço dos cães caçadores com a intenção de comunicar (avisar onde se encontram). Os tamanhos maiores são geralmente decorados em formatos geométricos e antropomorfos (Gansemans 2008).

Os chocalhos são espécies de instrumentos musicais em que o som é produzido por meio da agitação. São constituídos por uma base fechada e oca, onde contém pequenos objetos no seu interior, como: pedras, conchinhas, missangas, sementes, grãos etc. São percutidos indiretamente por sacudidas e podem ser usados por músicos, dançarinos, curandeiros e feiticeiros. Alguns chocalhos servem para o divertimento de pequenas e grandes crianças, e outros são fixados no pescoço de animais, servindo de alerta para ajudar na condução dos mesmos.

No Brasil, é comum o uso de um tipo de chocalho, chamado *caxixi*, para acompanhar a execução de toques do berimbau, durante o jogo da capoeira, complementando e/ou enfeitando as batidas musicais. Essa prática foi discutida por Kubik (2014), o qual identifica esse instrumento também com origem africana.

Existem diversos tipos de chocalhos, desde os mais simples até os duplos e compostos, feitos em metal. Nas baterias de escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo, esse instrumento é essencial e compõe o conjunto musical.

O universo dos instrumentos musicais segue, hoje, um sistema de classificação que foi baseado em modelos antigos que serviram de base para a organização das quatro famílias propostas por Hornbostel e Sachs, os quais, até hoje, servem de referência.

Classificação geral segundo Hornbostel & Sachs (1914)

Com a evolução histórica, os instrumentos musicais passaram a desempenhar diversas funções nas sociedades organizadas. *Mutatis mutandis*, surgia, então, a necessidade de se reagrupá-los de forma classificatória e categórica. Por volta do século III a. C., na China, foi elaborada uma primeira organização dos instrumentos, baseada num sistema que adotava a matéria constitutiva como princípio de divisão, exemplos: pedras, madeiras, metais, bambu, cabaças, peles etc.

Após outros trabalhos voltados à organização dos instrumentos musicais, os quais também consideram, além da matéria constitutiva, o modo de toque, Victor Mahillon¹⁷, em 1874, estabeleceu um critério que classifica e divide os instrumentos em quatro grupos, baseados em sistemas anteriores: autôfones ou idiofones (instrumentos que produzem o som pela vibração do seu próprio corpo) exemplo: os sinos; Instrumentos de Membrana (onde o som é produzido pela contração e descontração de uma membrana) exemplo: tambores; Instrumentos de Cordas (os que produzem o som através das cordas) exemplo: harpa; e Instrumentos de Ar (aqueles em que uma coluna de ar vibra, produzindo o som) ex. flautas e trompas (Mahillon 1874).

Em 1914, surgiu o Sistema Hornbostel & Sachs, pensado e elaborado por Erich M. von Hornbostel e Curt Sachs, que uniu princípios e critérios das classificações anteriores, estabelecendo uma divisão mais geral, hierárquica e

¹⁷ Victor Charles Mahillon (1841-1924) era musicólogo belga e foi curador da coleção de instrumentos no Conservatório Real de Música de Bruxelas, hoje, Museu dos Instrumentos Musicais (MIM).

centrada no modo de produção do som dos instrumentos. Os autores também se basearam na lógica de Mahillon, o qual agrupou os instrumentos de acordo com características vibratórias similares. Sobre esse critério, Hornbostel e Sachs comentam: “Mahillons Vierklassen-System verdient die höchste Anerkennung, weil es nicht nur den Anforderungen der Logik voll entspricht, sondern auch jedem Benutzer ein einfaches und subjektiver Willkür entzogenes [...]” (Hornbostel & Sachs 1914: 555). Seguindo essa lógica, estabeleceram a divisão dos instrumentos musicais em quatro grandes famílias: Idiofones, Membranofones, Cordofones e Aerofones.

Os idiofones são instrumentos compostos por matéria rígida, que produz o som através da vibração do seu próprio corpo. Nessa família estão classificados alguns instrumentos como: sinos e sinetas (sacudidos e/ou golpeados), chocalhos (sacudidos), lamelofones (beliscados), xilofones (golpeados), tambores de fenda (batidos e/ou golpeados) etc.

Os membranofones são instrumentos percussivos que possuem uma membrana esticada, nos quais o som é produzido pela contração e descontração da membrana esticada. Nessa família destacam-se os tambores (batidos).

Os cordofones são instrumentos compostos por uma ou mais cordas, portando ou não uma caixa de ressonância em que o som é obtido pela vibração das mesmas. Nessa família estão agrupados alguns instrumentos como: arcos musicais, cítaras, harpas, violão (golpeados e/ou dedilhados) etc.

Os aerofones são instrumentos constituídos por um tubo com orifício(s) por onde passa o ar que vibra produzindo o som. Nessa família estão classificados alguns instrumentos como: apitos, flautas e trompas (soprados) etc.

Hoje, o sistema de classificação Hornbostel & Sachs é seguido e bastante utilizado em museus e bibliotecas de música no mundo todo. Sabe-se que, se tratando de cultura, nenhuma classificação é perfeita e acabada, mas será sempre aprimorada e melhorada de acordo com os processos evolutivos dos

mesmos. Sachs (1968) já considerava o Sistema de Classificação dos instrumentos musicais imperfeito, pois tratam-se de espécies não naturais.

1.2 Função social dos instrumentos musicais

Segundo Fűrniiss (1993), os instrumentos musicais da África central desempenham funções que abrangem desde o simples entretenimento aos ritos mais secretos, de acordo com o tipo e a cultura a que pertencem. Em comunidades tetela são multifuncionais e estão inseridos em vários eixos, ex. nas dimensões linguística, literária, artística, social, econômica, cultural etc. Linguisticamente, desempenham função comunicativa (transmissão de mensagens), função expressiva (despertando expressões diversas: emoções e sentimentos), função conativa (inspirando reação ao outro através da alegria, tristeza, lembranças, nostalgia, raiva, coragem) (Ohidi 2011).

Söderberg (1956) fala da estreita ligação dos instrumentos musicais africanos com a arte e explica que muitos são decorados por questões estéticas com profundas explicações de caráter simbólico, e que devem ser consideradas as razões mágico-religiosas. Nesse sentido, é comum encontrar na África central, espécies esculpidas em formatos zoomorfos e antropomorfos; em muitos casos, essas práticas culturais são voltadas à correlação com os cultos onde os antepassados se manifestam.

Laurenty (1995) enfatiza a importância dos instrumentos musicais em cerimônias tradicionais africanas e mostra algumas ilustrações intituladas: “Fazedores de chuva usando chocalhos de cabaça e chifre de antílope”, “Sacrifício humano ocorrendo ao acompanhamento do rufar de um tambor” e “Instrumentos de sinalização usados durante o combate” (p. 54-55). Nesse contexto, existem instrumentos que se destacam em mais de uma função social, às vezes, um instrumento pode ser empregado tanto num ritual como pode representar um símbolo de poder, ser classificado como um instrumento de comunicação e/ou também acompanhar os conjuntos musicais e danças.

1.2.1 Em ritos de iniciação e de passagem

1.2.1.1 Tambores *dítumbà*, *kínkúmvi* e *kyôndò* (kiluba)

Múkándá (kiluba)

Segundo informantes de Gansemans, o *múkándá* “circuncisão de meninos” é uma prática realizada em crianças com idade de oito anos ou mais. A cerimônia ritualística pode acontecer num lugar isolado, longe da cidade, com duração, mais ou menos, de dois meses (julho e agosto). Nesse rito, três instrumentos musicais percussivos desempenham um importante papel no acompanhamento das canções e danças da circuncisão, o tambor membranofone *dítumbà* e os tambores de fenda *kyôndò* e *kínkúmvi* (Gansemans 1978).

1.2.1.2 Lamelofone *mbira* (shona)

Kurova guva (shona)

Segundo Matiure (2013), a maioria do povo *shona* sempre conduz seus rituais e cerimônias sagradas, nos quais, o lamelofone *mbira* desempenha um papel fundamental desde muito tempo. A cerimônia *Kurova guva* é um ritual sagrado comum, caracterizado pelo acompanhamento da crença de que quando uma pessoa idosa morre, seu espírito permanece impuro até que a prática seja realizada para limpar o espírito, um ano após o enterro. Nesse ritual, conduzido por comunidades *shona*, a *mbira* representa um objeto de poder. Matiure (2013) apresenta duas razões características que implicam no uso do referido instrumento musical, ex. a razão para a realização do ritual é convidar o espírito do falecido de volta à aldeia para estar entre o seu povo. O outro motivo é criar um canal para que o espírito do falecido entre no mundo espiritual e esteja junto com outros espíritos ancestrais.

1.2.1.3 Harpa *ngombi* (tsogo)

Bwete e *Ombudi* (tsogo)

De acordo com Jadinon (2017) a harpa *ngombi* é mais que um simples instrumento musical, ela simboliza o ritual (masculino) *bwete*, relacionado à iniciação gabonesa, de tradição tsogo, à cultuação aos ancestrais e à divindade suprema, bem como é igualmente usada no ritual (feminino) *ombudi*. Esse instrumento é quase exclusivamente tocado no cenário ritual para acompanhar a visão dos jovens neófitos, criar momentos de coesão entre os estágios litúrgicos das cerimônias masculinas e apoiar as danças de cura das vigílias femininas.

1.2.1.4 Chocalho *yogera* (rwanda)

Ryangombe (rwanda)

O instrumento musical *yogera* desempenha a função de objeto que acompanha cantos específicos no culto *Ryangombe* na região de Ruanda. Essa espécie de chocalho está ligada ao simbolismo e é conhecida por ser usada em rituais de adivinhação, iniciação e proteção, acompanhando canções culturais.

Ryangombe quer dizer “nome do espírito mais importante entre os *imandwa*” e *imandwa* designa “certo número de espíritos”. Gansemans explica que, assim como no ritual de iniciação do culto de *Ryangombe*, o ato de abrir um sino é feito na cerimônia de suspensão do luto na corte (1988: 34).

1.2.1.5 Chocalhos *iyugi* e *lunyege* (rwanda)

Imandwa (rwanda)

O *iyugi* é um chocalho utilizado no culto dos *imandwa* na região de Ruanda (Gansemans 1988: 34). Segundo Coupez *et al.*, *Maándwa. Ryangombe*, quer dizer um membro de sua família ou um de seus servos, homenageado no culto conhecido como *-baandw* (2005: 1467).

O *lunyege* tem função mágica e adivinhatória sendo um instrumento utilizado no culto de *Burundi*, principalmente por adivinhos durante cerimônia em homenagem a espíritos (*imandwa*) (Gansemans 1988).

1.2.1.6 Xilofone *dídímbádímbá* (kiluba)

Buyanga (kiluba)

O *dídímbádímbá* é um instrumento reservado aos caçadores do *buyanga*, uma cerimônia realizada antes e depois da caça com o objetivo de invocar seu espírito protetor para obter sucesso na busca e, no final, agradecer-los (Gansemans 1980: 39). Nessa cerimônia, o xilofone não é tocado sozinho, mas ocupa um lugar importante num conjunto que acompanha o rito da caça.

Mukash Kalel (2012: 67, 68) explica o sentido literal do termo *buyang* (variação) na condição de um remédio supersticioso para a caça. O autor explica que o detentor deste remédio apanha a caça à vontade. Para um melhor desempenho, ele sacrifica seres humanos. Segundo a crença popular, a carne pescada nessas condições é insípida, não tem gosto bom na boca.

1.2.1.7 Pluriarco *saambi* (vili)

Libok' (vili)

Esse instrumento é usado em danças de adivinhação. Entre os Vili de Loango, o *nsambi* é o instrumento de mediação com o *bakisi* na dança de adivinhação *liboka*, organizada para detectar feitiçaria (Sallée 1985: 100).

1.2.1.8 Chocalho *lusangu* (chokwe)

Em comunidades *chokwe*, o *lusangu* é um tipo de chocalho de proteção usado pelos adivinhos com o objetivo de afastar as forças do mal e implorar pela intercessão dos ancestrais (Bastin 1992).

1.2.1.9 Cítara *inanga* (rundi)

*Biheko*¹⁸ (rundi)

No norte e nordeste do *Kivo*, as harpas *inanga* são instrumentos de feitiçaria usados para encantamento no culto *biheko*. Sobre a função e utilização do cordofone, Laurenty (1997) explica o sentido literal do termo, descrevendo-o como nome de uma espécie de deusa cujo culto, originário de *Ndorwa* (Uganda), se espalhou por *Kivu* (Congo). Segundo a lenda, ela foi, durante sua vida terrena, filha de um rei. Escapou da morte através de uma série de milagres, cada um tão deslumbrante quanto o outro durante uma guerra

¹⁸ Segundo Rodegem (1970), *igihēko*, *ibi*- cl. 7/8 pode ser como qualquer pedaço de madeira, galho ou raiz, ponta de chifre, osso cortado, pedaço de metal trabalhado ou não, servindo de amuleto. Bastava que houvesse uma relação entre o nome da árvore, do animal ou do objeto miniaturizado (amuleto) para que uma virtude preservadora ou curativa lhe fosse fixada. O objeto é, antes de tudo, um testemunho orgânico que visa promover a fertilidade, preservar a vida (p. 151).

assassina em que membros de sua família morreram. O representante do *biheko* pega, então, o instrumento de cordas para atrair a atenção da deusa beneficente, que é tão sensível aos sons harmoniosos deste instrumento, que responderá às expectativas de seus devotos. A sessão musical é regra porque ao dedilhar seu instrumento, *umubyukurutsa*, canta louvores à deusa. É, portanto, uma oração e uma invocação ao mesmo tempo. Laurenty (1997) ainda explica que o referido instrumento também é usado em canções e danças entre os *Rundi* e os *Twa*.

1.2.2 Como meios de comunicação

1.2.2.1 Apito *lúsibá* (kiluba)

O *lúsibá* é um instrumento musical utilizado na caça e serve para orientar os cães antes, durante e depois da busca. Dessa forma, através dos silvos, também permite que o caçador se comunique com os outros caçadores à longa distância; porém, nada impede que o mesmo seja usado também nas danças e no acompanhamento rítmico (Ganseman 1978).

1.2.2.2 Xilofone *madimb* (kanyok)

Os *madimb* também são utilizados como meio de comunicação pelos Bena Kanioka, explica Boone (1936). Essas espécies pertencem exclusivamente ao chefe *Mutombo-Mukulu* dos Bena Kanioka, mas, por vezes, por ocasião do advento de certos líderes de grupo, *Mutombo-Mukulu* dá-lhes estes instrumentos para os acompanhar entre as populações que os elegeram. Em caso de guerra, os indígenas dizem: quando um homem ouve a *madimba*, os espíritos o levam; com isso, eles querem dizer que o instrumento chama os guerreiros para a batalha (Boone 1936).

1.2.2.3 Sino *lúdíbú* (kiluba)

O sino *lúdíbú* é um instrumento de funções mágicas usado em ritos do *munganga* e do *kilumbu*. O instrumento pertence, na maioria das vezes, ao *mulopwe* (o chefe), ao *kilumbu* (o adivinho) e ao *munganga* (o curandeiro), o que torna as suas funções diversas (Gansemans 1980: 19).

1.2.2.4 Sino *lubembe* (chokwe)

Em comunidades *chokwe*, o *lubembe*, sino duplo de metal, atingido por um batedor, é usado pelos ajudantes do adivinho, no momento em que ele nomeia o feiticeiro, *nganga*, que deveria ser a causa da doença ou morte de um membro da comunidade. Antigamente, era usado na preparação de medicamentos para trazer a vitória na guerra (Bastin 1992).

Coupez (1976) também descreve o *lubembo* (variação), porém, fazendo comparação à função do tambor tam-tam (tambor de fenda), explicando que o instrumento é de comunicação remota e possui dois cones metálicos, de formato alongado. A execução ocorre como para o tam-tam, em muitas populações bantu, imitando o tom das fórmulas convencionais.

Van Avermaet (1954 *apud* Gansemans 1980) explica outra função sinalizadora do sino *lúdíbú* e do *lubembe*, por ex. as espécies são tocadas quando as esposas dos chefes se banham no rio, servindo de alerta para as pessoas que devem manter distância.

1.2.2.5 Trompa *mpúngí* (kiluba)

A trompa *mpúngí* é usada na caça e para chamar as pessoas ao trabalho. O instrumento possui dois tons, e essa técnica permite transmitir mensagens da mesma forma que os instrumentos *kyôndo*, *nkumvi* e o *lushiba* (Gansemans 1980).

1.2.2.6 Trompa *iheémbe* (rwanda)

A *iheémbe* é um instrumento sinalizador, principalmente, na região de Ruanda. Ela tem a função de soar em sinal de convocação aos homens para uma caça e/ou para a guerra. Por exemplo, *Abanza ihembe* significa reunir os caçadores ao som da trompa *iheémbe* (Gansemans 1988). A sinalização da *iheémbe* serve também para chamar as pessoas ao trabalho, à uma reunião, e para transportar um doente ao hospital. Contudo, essa primeira função está diminuindo, em Ruanda, devido à integração de instrumentos modernos. Apesar disso, os caçadores ainda o empregam na convocação/sinalização à suas atividades (Gansemans 1988).

1.2.2.7 Tambor de fenda *kyôndò* (kiluba)

O tambor *kyôndò* é usado para transmitir mensagens por ordens do chefe da vila (Gansemans 1980). As mensagens transmitidas por esse tambor se referem aos nascimentos, mortes etc. O instrumento também é tocado num momento de concentração, durante o jogo *kisolo* (tipo de jogo de damas bastante complexo) a fim de chamar a atenção dos espíritos para trazer sorte aos jogadores (Gansemans 1978).

1.2.2.8 Tambor de fenda *kínkúmvi* (kiluba)

O *kínkúmvi* tem como primeira função a transmissão de mensagens. Swartenbroeckx (1973: 453) descreve-o como “tambor de luto” na língua kituba (H10A). Nesse contexto, o instrumento é reservado à transmissão de mensagens relacionadas ao nascimento ou morte de alguém em comunidades *luba*. Gansemans (1978) enfatiza que, segundo os próprios músicos, esse tambor pode ser ouvido a uma distância de 40 km.

1.2.2.9 Tambor *ndùngù* (bangi) ou *ilongó* (mongo)

A espécie *ndùngù* é frequentemente usado para reunir a população quando um líder tem algo a comunicar aos seus súditos. Em geral, são utilizados para estes fins os tambores de fenda, todavia, não se pode excluir que os membranofones possam ser também usados para reunir a população (Söderberg 1956).

1.2.2.10 Tambor *ngoma* (kongo)

Em comunidades de Brazzaville (Congo), o tambor *ngoma* é um instrumento sagrado e é tocado para anunciar um evento alegre ou triste (nascimentos, casamentos, mortes, chegada de uma autoridade política, administrativa ou militar, etc.) (Moussoki 2005).

1.2.2.11 Chocalho *yogera* (rwanda)

Esse tipo de chocalho é indicado por Gansemans (1988) como um instrumento, descrito por Hornbostel, com função sinalizadora usado, principalmente, no pescoço de animais. Seu toque permite ao caçador localizar seu cão quando ele está perseguindo caça na grama alta e no mato. Como os cães de caça em Ruanda não latem, o *inzogera* deve assustar a caça que foge e se torna visível ao caçador.

1.2.3 Em meios terapêuticos e no estímulo de força

1.2.3.1 Lamelofone *cisanji* (chokwe)

O lamelofone *cisanji* é tocado pelos chokwe enquanto caminham de uma vila para outra, o solo tocado do instrumento incentiva e dá ritmo à caminhada confortando-os na solidão afastando os maus espíritos (Bastin 1992).

1.2.3.2 Trompa *iheémbe* (rwanda)

Segundo Gansemans (1988), outras funções também são atribuídas à *iheémbe*, ex. encoraja os caçadores; é tocada em vigílias para incentivar os declamadores de *ibyívugo* “poesia de guerra”; serve de acompanhamento instrumental de música de dança.

1.2.4 Como símbolos de poder

1.2.4.1 Tambor *karínga* (rwanda)

Karínga é o tambor que ocupa a primeira posição entre os quatro tambores dinásticos de Ruanda (*Karinga*, *Dyimumugizi*, *Mpatsibihugu* et *Kiragutse*) e representa o emblema da soberania absoluta do rei. Gansemans (1988) comenta que, em sinal de reconhecimento, quando um descendente de Nyamigezi cuida do tambor *karinga*, este recebe o título de “Valet de Karinga”.

1.2.4.2 Chocalho *mudeénde* (rwanda)

O *mudeénde* está ligado ao simbolismo como um tipo de amuleto usado por mulheres, vacas, cães e guerreiros, representando sua coragem (Gansemans 1988: 41).

1.2.4.3 Sinos *lúdíbú* e *lubembo* (kiluba)

Em comunidades *luba*, os sinos *lúdíbú* e *lubembo* constituem símbolos de poder do grande chefe. O *lubembo* é a versão dupla do *lúdíbú* e o mesmo era tocado quando o chefe queria falar com o seu povo ou comunicar algo à sua vila. O *lúdíbú* era um sino de funções mágicas usado por adivinhadores e feiticeiros (Gansemans 1980: 20-21).

1.2.5 Na diversão e no acompanhamento rítmico das músicas e danças

1.2.5.1 Apito *lúsibá* (kiluba)

O *lúsibá* é um tipo de aerofone característico dos caçadores e bastante conhecido pelos baluba. Apesar de ser um instrumento empregado em atividades de caça, nada impede a sua utilização no acompanhamento rítmico das danças (Gansemans 1980).

1.2.5.2 Trompa *iheémbe* (rwanda)

A *iheémbe* tem dupla função, além da sinalização, ela é utilizada também para acompanhar as músicas nas danças (Gansemans 1988).

1.2.5.3 Lamelofone *likeembe* (rwanda)

Referente ao uso do *likeembe*, na diversão, Gansemans (1978: 59) contribui e explica que na maioria das vezes, o instrumento é tocado solo como simples entretenimento para o músico e ouvintes. Essa espécie de lamelofone é tocada, principalmente, em Ruanda no acompanhamento instrumental de um canto por um músico que é, ao mesmo tempo, cantor e instrumentista (*ibid.* 1988).

1.2.5.4 Tambor de fenda *kyôndô* (kiluba)

Esse tipo de tambor também é utilizado como instrumento rítmico para acompanhar os cantos e danças em comunidades *luba* (Gansemans 1980).

1.2.5.5 Chocalho *yogera* (rwanda)

A utilização do *yogera* é generalizada na Região Interlacustre. Essa espécie de chocalho também é usada amarrada no tornozelo dos dançarinos com o objetivo de dar ritmos às danças (Van Thiel 1977 *apud* Gansemans 1988).

1.2.5.6 Chocalho *iyugi* (rwanda)

Os *amayugi* são usados, principalmente, para acompanhar diferentes tipos de danças (masculinas e femininas). São colocados no tornozelo dos dançarinos para marcar os passos de modo uniforme causando um aspecto sonoro impressionante (Gansemans 1988).

1.2.5.7 Tambor *ndùngù* (bangi) ou *ilongó* (mongo)

Hulstaert (1935) explica que o *ilongo* serve para acompanhar as danças e é tocado por uma mulher, não sendo visto em danças masculinas. Segundo Söderberg (1956), a espécie *ndungu* é tocada no rito de provação e no culto des *nkisi*¹⁹ ou a batida serve para provocar êxtase.

1.2.5.8 Tambor *mukupela* (chokwe)

De acordo com Bastin (1992), os tambores *mukupela* (*mikupela*) eram considerados símbolos de grandes chefes e soavam em várias circunstâncias, por exemplo, para anunciar a guerra. Hoje, é conhecido como tambor de dança e é tocado na “dança dos guerreiros”, tipo que consiste em movimentos de pernas e pés enquanto seguram uma arma.

¹⁹ O termo *nkisi* designa “fétiche, sorcellerie” (Laman 1936: 721).

1.3 Características morfossemânticas dos nomes dos instrumentos musicais

1.3.1 Sistema de classificação

W. Bleek é considerado o pai do bantu como uma família linguística e C. Meinhof é o responsável pela reconstrução hipotética no PB (Bostoen & Bastin 2016). As teorias desenvolvidas pelos pioneiros da bantuística facilitaram os estudos comparativos e, nesse contexto, a classificação dos nomes sempre ocupou um lugar central na linguística bantu (Katamba 2006). Todas as línguas pertencentes à família bantu funcionam com a presença de afixos recorrentes que exercem função principal na concordância, no âmbito dos sintagmas nominais e verbais. Dessa forma, essas línguas possuem prefixos que figuram nos substantivos (identificados por várias classes). Guthrie (1971: 9) reconstruiu os seguintes prefixos de classes nominais: 1 *mu-, 2 *ba-, 3 *mu-, 4 *mɪ-, 5 *yi-, 6 *ma-, 7 *kɪ-, 8 *bi-, 9 *ny-, 10 *ny-, 11 *du-, 12 *ka-, 13 *tu-, 14 *bu-, 15 *ku-, 16 *pa-, 17 *ku-, 18 *mu-, 19 *pi-.

Kadima (1969) desenvolveu um estudo voltado à reexaminação das formas dos prefixos, tipologia e distribuição dos morfemas, emparelhamento das classes e o emprego autônomo dos prefixos. O autor, em conjunto, mostra as correspondências das classes nominais, na língua kongo (H16): 1 (mu-, N-) 1a (Ø-), 2 (ba, wa-, a-), 3 (mu-,N-), 4 (mɪ-, N-), 5 (di-, Ø-), 6 (ma-), 7 (kɪ-, Ø-), 8 (bi-, yi-), 9 (N- (m, n))/ 10 (N- (m, n)), 11 (lu-), 13 (tu-), 14 (bu-, wu), 15 (ku-, Ø-), 16 (ga-, va-), 17 (ku-), 18 (mu-), 19 (fi-) (Kadima *et al.* 1987). As classes são organizadas em pares (formando o plural) e, em geral, pertencem a um padrão categórico que relaciona e as distingue semanticamente, ex. cl. 1/2 (designa seres humanos, seres animados), cl. 3/4 (nomes de árvores, plantas e seres inanimados), cl. 5/6 (nomes de partes do corpo que formam pares), cl. 6 (nomes de líquidos ou massas), cl. 7/8 (nomes de objetos), cl. 9/10 (nomes de animais), cl. 11/10 (nomes de objetos finos e alongados), cl. 12/13 (indicam o diminutivo), cl. 14 (nomes abstratos), cl. 15 (indica verbos no infinitivo). Todavia, podem existir ocorrências de pares diferentes, de

acordo com particularidades nas línguas, exemplo, a classe 6 pode formar o plural da 14 (14/6), da 11 (11/6), da 9 (9/6).

Alguns exemplos representativos de correspondências variadas das classes nominais aplicadas no vocabulário dos instrumentos musicais:

Tabela 1 - Exemplos de nomes em classes 3/4

A24	duala	mùsèsèkè, mi-	“rattle”	(Ittmann 1976: 386)
D28	holoholo	mulimba	“tam tam trapezoidal”	(Schmitz 1912: 401)
H31	yaka	mu-óóndo	“tambour”	(Van den Eynde 1968: 30)
K21	lozi	muloli (mi-)	“whistle (n. the sound made with the lips)”	(O’Sullivan 1993: 334)
L34	hemba	mulímba (mi)	“tambour grand et triangulaire”	(Vandermeiren 1913: 997)
M61	lenje	mútóólílo, mi-	“flute”	(Kagaya 1987: 96)
S16B	nambya	undangulangu/ milangulangu	“bell”	(Moreno 1988: 105)

Tabela 2 - Exemplos de nomes em classes 5/6

D201	liko	li-ngílingíli, ma-	“cloche en fer, grelot de cheville”	(de Wit 2015) ²⁰
JE12	tooro	i:hé:mbe, amahé:mbe	“trumpet [lit.] horn”	(Kaji 2007: 217)
L33	luba	dítumbà (ma)	“tambour cylindrique (pour la danse)”	(Gillis 1981: 493)
N21	tumbuka	lipenga	“trumpet (bugle)”	(Turner 1952: 270)
P23	makonde	lisanje/ masanje	“musical instrument (tin with stone	(Kraal 2005: 416)

²⁰ com. pessoal.

			inside and stick pierced)”	
S32	sotho nord	le-síba, ma-	“kind of musical instrument on which one blows”	(Ziervogel & Mokgokong 1975)

Tabela 3 - Exemplos de nomes em classes 7/8

B301	geviya	(ge-)ségé	“sonnaille de chien de chasse, en bois ou en fer”	(Van der Veen & Bodinga 2002: 414)
C71	tetela	kisanjí	“instrument de musique indig.”	(Hagendorens1975: 146)
H16h	kongo	fyèlele, bi-	“flûte, sifflet”	(Laman 1936: 181)
JE12	tooro	ekidó:ngo, bi-	“guitar”	(Kaji 2007: 216)
K401	mbalangwe	ci-limba	“xylophone”	(Haacke & Elderkin 1997: 353)
L33	kiluba	kínándá (bi)	“instrument de musique (à touches: piano, harmonium, etc.)”	(Gillis 1981: 282)
P21	yao	ci-ngèlèngèlè	“rattle carried on the waist-belt which tinkles as the wearer walks; a bell”	(Ngunga 2001)

Tabela 4 - Exemplos de nomes em classes 9/10

A24	duala	ngòmò	“felltrommel/tambo ur de danse”	(Ittmann 1976: 454)
B305	pove	ngòmbí	“cithare (harpe traditionnelle)”	(Manfoumbi 2004: 477)
H16	kongo	nsâmbi	“guitare”	(Dereau 1957: 83)
JD53	nyabungu	mpanda	“corne d’appel”	(Anonyme s.d.: 81)

M41	taabwa	ndibu	“cloche”	(Van Acker 1907: 99)
S21	venda	mbilà	“xylophone”	(Murphy 1997: 50)
S53	tsonga	ngwàlá	“musical instrument made of stick with string ending in quill vibrated between lips of player”	(Cuenod 1976: 129)

Tabela 5 - Exemplos de nomes em classes 11/10 e 11/6

JE25	jita	yemba, oru-yěmbe, ama-yěmbe	“horn”	(Kagaya 2005: 293)
L11	pende	lùngùngù, zi-	“instrument de musique à cordes”	(Gusimana 1972: 97)
L23	songe	lúsembélé (lu-, n-)	“flute”	(Oost 1990:71)
L31a	ciluba	lushibà, pl. nshibà	“un sifflet”	(De Clercq & Willems 1960: 155)
L34	hemba	lúlibu (ma)	“clochette”	(Vandermeiren 1913: 797)
M54	lamba	ulupenga (im-)	“trumpet”	(Doke 1933: 124)

Tabela 6 - Exemplos de nomes em classes 12/13

JD52	hunde	kahanda, tuhanda	“flûte, trompette”	(Kaji 1992: 86)
JD62	rundi	akayogera, utu-	“grelot; sonnette”	(Rodegem 1970: 561)
JD62	rundi	karînga	“tambour dynastique du Rwanda”	(Rodegem 1970: 360)
K11	chokwe	-pyololo (ka-, tu-)	“espécie de apito ou assobio (com uma baga no interior)”	(Barbosa 1989: 469)

K12b	ngangela	ka ngunga	“guizo”	(Baião 1939: 106)
M41	taabwa	kasibo (tu)	“sifflet”	(Van Acker 1907)

Destaca-se, neste capítulo, apenas uma representação dos dados, nas classes nominais dominantes, as quais serão discutidas no Capítulo II com a apresentação geral dos dados comparados. A análise geral dos dados, no que se refere à variedade dos prefixos de classes, numa série de correspondências para um tema bantu, pode ser o indício de uma possível derivação; dessa forma, um nome pode transmitir uma série de conceitos aos quais são adicionados valores metonímicos (Bastin 1985).

1.3.2 Tendências motivacionais: deverbativas, ideofônicas e metonímicas

Num estudo comparativo completo, se tratando de gramática ou de léxico, é preciso conter, necessariamente, algumas partes essenciais: apresentação dos dados na forma de correspondências (geográfica e tipológica), discussão de protoformas, criação de reconstrução, análise e discussão dos dados (reflexos) e, principalmente, é importante levar em consideração, em cada fase da pesquisa, trabalhos já desenvolvidos anteriormente (Meeussen 1967). Nesse contexto, partindo de temas já existentes e outros propostos, no presente estudo, serão apresentadas algumas tendências que motivam, em bantu, a criação de novos itens lexicais no domínio do vocabulário para os instrumentos musicais, as quais serão apresentadas e discutidas no Capítulo III.

1.3.2.1 Deverbativos

As línguas bantu são ricas em morfologia, flexão, bem como em derivação (Schadeberg 2006). O vocabulário cultural específico para os instrumentos musicais compreende algumas motivações para criação lexical a partir da

derivação verbal. É comum em bantu a identificação desse mecanismo, processo formado pela adição de morfemas (Meeussen 1967). Nessa perspectiva, Angenot (1970) menciona o critério formal de complementaridade morfológica, destacado por Meeussen, com base em dados de Hulstaert na língua mongo (C61), ex. *-kaf-* “compartilhar” > *-kafo* “compartilhamento” e *-sang-* “contar” > *-sango* “notícias”.

A análise de critérios, como aspectos formais e valores semânticos comparados, ajuda a determinar se um tema é derivado ou não. Angenot (1970) aborda e discute alguns sufixos de derivação verbal presentes no PB: **-p-*, **-d-*, **-k-*, **-b-* et **-t-*; esses morfemas são acrescentados à uma base verbal, condicionando-a. No vocabulário dos instrumentos musicais, para alguns temas reconstruídos e/ou propostos, as análises formal e semântica, comparadas, ajudam a determinar a derivação a partir de um verbo, principalmente, aqueles temas que já apresentam correspondências regulares com adição de extensão.

Algumas extensões verbais foram reconstruídas no proto-bantu. Eis as correspondências: *-i/-ici-*, *-il-*, *-ik-*, *-uk-*, *-am-*, *-an-*, *-ag-* ~ *-ang-*, *-al-*, *-at-*, *-ul-*, *-uk-*, *-u/-ibu*. Esses morfemas aparecem nas estruturas verbais provocando algum efeito do tipo reversivo, causativo, associativo, intensivo, iterativo etc. e, às vezes, pode acontecer sem modificação no valor significativo (Schadeberg 2006). Um exemplo representativo, no vocabulário em estudo, de tema nominal (com extensão) que provém de proposta de forma verbal: *°-jùgìd-* “fazer barulho confuso” > *°-jùgìdà* 9/10, 12/13 “chocalho (de dança)”.

Outro processo mostra que uma forma verbal com extensão pode ser derivada de uma forma mais curta, ou seja, pertencer a uma raiz de estrutura *-CVC-* ou *-CVNC-* (Schadeberg 2006). Ex. *°-dìmbud-* “bater tambor, dar um golpe” < *°-dìmb-* “bater, dar golpes” > **-dìmbà* (1) cl. (i)5/6 “inst. musical, lamelofone, tambor, piano de mão”.

Os exemplos acima citados serão apresentados e discutidos no decorrer da tese.

1.3.2.2 Ideofones

Dingemanse (2012) define ideofones como palavras marcadas que representam imagens sensoriais presentes em muitas línguas do mundo e que se destacam por seus padrões sonoros especiais, propriedades gramaticais distintas e sentidos sensoriais. O fato de os ideofones marcarem uma classe lexical reconhecida não significa que eles devam ser uma categoria sintática distinta ou mostrar as mesmas propriedades morfofonológicas entre as línguas (Dingemanse 2019).

Para Childs (1994), os ideofones são mais comuns na perspectiva africanista do que na linguística geral, logo, são propriedades das línguas africanas. A onomatopeia desempenha um papel importante na composição dos ideofones, especialmente em termos de gritos de animais e ruídos de motores.

A onomatopeia (característica de alguns ideofones) é uma figura de linguagem que consiste no uso de um fonema ou uma palavra para representar um som específico, considerando barulhos naturais (fenômenos da natureza), de objetos, de pessoas ou de animais. É uma tendência presente em todas as línguas. Barberis (1992) afirma que a onomatopeia é um caso de motivação de signos linguísticos e uma das características definidoras do signo é a ligação arbitrária que o une ao referente. Nesse contexto, Benloew (1872) teoriza que a onomatopeia tem sido frequentemente considerada o verdadeiro ponto de partida da linguagem humana. Segundo o autor, nesta hipótese, as primeiras gerações nos são apresentadas, como sendo dotadas de uma inteligência criativa, através da qual pode-se imaginar; de um instinto cego, mas feliz, graças ao qual não só reproduziam os sons e ruídos da natureza inanimada, o murmúrio dos rios, o assobio da tempestade, o estrondo dos trovões ou mesmo os gritos dos animais, como o rugido do tigre,

o relincho do cavalo: teriam ido mais longe. Eles teriam formado quase todas as suas primeiras palavras expressando as suas primeiras necessidades e os seus primeiros sentimentos nos próprios moldes da natureza e da verdade.

Em bantu, é notória a manifestação da tendência motivando nomes em diferentes categorias. Segundo Fortune (1962), os ideofones, estilisticamente, têm uma classificação mais alta do que a onomatopeia. Dingemanse (2019: 18) enfatiza que os ideofones são frequentemente tratados como sinais icônicos tanto pelos usuários da língua quanto pelos linguistas e é evidente que há algo neles que nos convida a tratar a sua forma como sugestiva do seu significado. Em changana (S53), “as onomatopeias são uma subclasse dos ideofones” (Nhampoca 2021: 120); para a autora, a onomatopeia é uma característica dos ideofones.

Há exemplos de temas reconstruídos no BLR3 que tratam de lexias que foram formadas a partir de ideofones (onomatopaicos). Nesse sentido, é pertinente associar dois exemplos de reconstruções, ao grito do animal: *-méémé (4) cl. (5/6), (7/8) “ovelha” e *-búà (1) cl. 9/10, 12/13 “cão”.

Outros exemplos de temas reconstruídos e propostos, nesta pesquisa, com origem ideofônica (onomatopaica), às vezes, envolvendo um verbo intermediário:

- a) °-pí cl. 7 “id. som de assobio, suspiro” > °-píé cl. 7 “id. som do assobio” > *-pièdèdè (5) cl. 7/8, 12/13 “assobio (sinal)”
- b) °-pí cl. 7 “id. barulho de assobio, suspiro” > °-píó cl. 10 “id. som do assobio, apito” > °-píód- “assobiar, apitar” > °-píódó cl. 3, 7/8, 12/13 “apito” > cl. 9/10 “flauta”/ °-píódódó cl. 9a/10a, 12/13, 7/8 “assobio (sinal)” > cl. 12/13 “apito” > cl. (9a/10a), 12/13 “flauta”
- c) °-du cl. 9 “id. barulho de pancada” > °-dùng- “bater, dar pancada” > tema revisado °-dùngò cl. 5/6, 9/10, (9/6) “tambor troncônico alongado”

- d) °-gé cl. 9 “id. barulho de sino” > °-gédé cl. 9, 7/8 “pequeno sino” > °-gédégédé cl. 7/8, (9), (5/6), (12/13) “pequeno sino”
- e) °-gu cl. “id. barulho de batida” > °-gúd- “bater, retumbar” > °-godu cl. 7/8, 3/4, 11, 9 “tambor de fenda” > °-godugudu cl. 7/8, (9) “tambor de fenda (usado para afugentar aves)”
- f) °-kui cl. “id. amarração, puxada (de corda)” > °-kùit- “esfregar” > tema revisado °-kùità cl. 7/8, 3/4, (9/10) “tambor de fricção”

Os exemplos acima citados serão apresentados e discutidos no Capítulo III desta tese.

1.3.2.3 Metonímia

“Assim como as palavras mudam sua forma e sua sintaxe através dos tempos, também seu significado vai se modificando com o passar dos anos, em decorrência de uma série de fatores sociais e culturais” (Garcia 2001: 66).

A metonímia é uma mudança semântica com base na contiguidade de conceitos pertencentes ao mesmo contexto (Grzega & Schöner 2007). A mudança semântica não é totalmente previsível (Fleisch 2008); também não é unidirecional, nem linear, mas tende a ser pluridirecional e cíclica (Bostoen & Bastin 2016). A linguística histórica não pode ser estudada sem considerar certas suposições sobre a variabilidade e estabilidade do sentido, mesmo que estas não sejam explícitas.

Grégoire (1976) contribui para o estudo da reconstrução semântica apresentando uma abordagem diacrônica concernente ao tema *-bánjá (3a) cl. 11/10, 7/8, 9/10, 5. A autora faz uma viagem no tempo para explicar as correspondências atribuídas ao tema estudado, que exprimem vários sentidos diferentes, entre eles “terreno preparado para construção”, “pátio”, “família”, “dívida”, “vila onde reside o chefe”, “cemitério” etc., que podem pertencer às classes 7 (7a), 11, 5 (5a), 9, 12 e 3(14)+9. Nesse caso, a princípio, a

diversidade dos sentidos e classes nominais, pode nos fazer pensar na existência de vários temas. Todavia, através de uma análise aprofundada, dos sentidos para a reconstrução *-bánjá, Grégoire (1976) explica que, ao contrário de Guthrie, que considera *-bánjá 7/8 “terreno preparado para construção” como uma exceção, provavelmente, pode-se admitir que este substantivo é o primeiro que se formou sobre o tema *-bánjá. Segundo a autora, a sua distribuição geográfica não é muito ampla, mas é, no entanto, atestada em diversas áreas e o seu significado parece fundamental na medida em que deduz-se outros significados sem forçar a assumir mudanças não naturais de significado.

Considerando todos os sentidos atribuídos, foi reconstruído o significado etimológico “terreno preparado para construção” motivado pelo processo comum da metonímia, partindo do todo para a especificação (extensão evolutiva). Isso implica na passagem de um sentido a outro progressivamente, acompanhado da mudança de classe nominal a que ele pertence. Grégoire destaca esse mecanismo considerando simultaneamente todas as atestações, e explica a ampliação de significado lexical através da direcionalidade.

O significado de uma forma linguística é definido pela totalidade dos seus usos, pela sua distribuição e pelos tipos de conexões que deles resultam (Benveniste 1954). Em bantu, além das considerações do autor, é interessante também pontuar a análise quanto à regularidade dos dados e a observação quanto à atribuição das classes nominais. Nesse último ponto, Bastin (1985) explica que a combinação de dois sistemas de alternância prefixal permite o uso do mesmo tema para transmitir uma sequência de conceitos, aos quais, são adicionados valores metonímicos. “C’est par les relations qu’est définie une structure sémantique” (*Ibid.*: 264).

Alguns exemplos de temas no vocabulário para os instrumentos musicais mostram a ampliação e/ou mudança de sentido, historicamente, condicionada (ou não) à mudança de classe nominal. Ex. *-címí (4) cl. 9

“ferro”/ *-címbí (5) cl. 9/10 “ferro” > cl. 9/10 “sino”; °-búngú cl. 11/10, 9/10, 5/6 “vegetal: bambu, junco” > “trombeta”.

O presente estudo mostra, linguisticamente, no Capítulo IV, a viagem de parte desses instrumentos musicais ao Brasil, colocando em evidência contribuições linguísticas à história cultural. Desse modo, será feito um levantamento dos bantuísmos existentes, para o vocabulário em questão, e a busca etimológica visando refinar suas origens.