



# SOBRE VOZES, POEMAS E CANÇÕES

Org. Tereza Virginia de Almeida,  
Anna Viana Salviato e Paulo Henrique Pergher

# **SOBRE VOZES, POEMAS E CANÇÕES**

*Organização*

Tereza Virginia de Almeida

Anna Viana Salviato

Paulo Henrique Pergher

# **SOBRE VOZES, POEMAS E CANÇÕES**

1ª edição

Florianópolis

UFSC

2022

<i>Organização</i>	Tereza Virginia de Almeida Anna Viana Salviato Paulo Henrique Pergher
<i>Preparação dos originais</i>	Anna Viana Salviato Paulo Henrique Pergher
<i>Revisão</i>	Anna Viana Salviato
<i>Ilustração da capa (acrílica sobre tela)</i>	Juniores
<i>Conselho editorial</i>	Isabela Melim Borges (NuPILL/UFSC) Tiago Hermano Breunig (UFPE) Adalberto Paranhos (UFU) Cristiane Rodrigues (UFMS) Susan Aparecida de Oliveira (UFSC)

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária  
da Universidade Federal de Santa Catarina

---

S677 Sobre vozes, poemas e canções [recurso eletrônico] / Organização Tereza Virginia de Almeida, Anna Viana Salviato, Paulo Henrique Pergher. – Florianópolis : UFSC, 2022.  
257 p. : il., fots.

E-book (PDF)

ISBN 978-85-8328-095-8.

1. Literatura – Estudo e ensino. 2. Música e literatura. 3. Poesia.  
I. Almeida, Tereza Virginia de. II. Salviato, Anna Viana. III. Pergher, Paulo Henrique.

CDU: 78:82

## SUMÁRIO

<b>Prefácio</b>	6
Tereza Virginia de Almeida, Anna Viana Salviato, Paulo Henrique Pergher	
<b>Ritmo, voz e rizoma em o “O que”, de Arnaldo Antunes</b>	13
Lidiane Lima	
<b>Voz, ritmo e performance: ancestralidade e resistência nas canções “cordeiro de nanã” e “serei a”</b>	43
Elton da Silva Rodrigues	
<b>“Manguitukulu”: provérbios tradicionais musicados por Alberto Zau</b>	79
André Fernando Cula Bumba	
<b>Grunhidos das sereias landinas: uma escuta de “Exemplo de canção de ninar landinense”, de Irmão Victor</b>	107
Anna Viana Salviato	
<b>A canção imantada: notas sobre a parceria entre Hilda Hilst e Zeca Baleiro</b>	136
Paulo Henrique Pergher	

<b>Trovoada: versos e versões de “Trovoa”, de Maurício Pereira</b>	163
Arlindo Rodrigues da Silva	
<b>Voz e canção em <i>The Silmarillion</i>, de J. R. R. Tolkien</b>	198
Rafael Silva Fouto	
<b>A performance na canção oral em kikongo</b>	229
Nsimba José	
<b>Notas biográficas</b>	251

# **A PERFORMANCE NA CANÇÃO ORAL EM KIKONGO**

Nsimba José

## **Introdução**

O presente estudo tem por objetivo analisar o processo enunciativo e receptivo das canções orais cantadas em kikongo, língua transnacional de matriz bantu falada em países como Angola, República Democrática do Congo e República do Congo. Esse processo tem como pano de fundo a performance, visibilizada através de elementos como voz, escuta e corpos nos lugares de convivência. Tendo em atenção o seu ângulo de incidência, tomamos como referencial teórico estudos de autores que se debruçam sobre o assunto, visando explicar os aspectos que envolvem o ritual performativo realizado por mulheres no Município do Kuimba (Zaire), mais concretamente no rio Kwilu, local onde as canções foram coletadas, no primeiro semestre de 2021<sup>1</sup>. Desse modo, para a argumentação desta pesquisa, na parte inicial, destacamos a caracterização do Município do Kuimba, focalizando, dentre

---

<sup>1</sup> A coleta e a tradução (livre) das canções foram feitas pelo autor.

outros, os aspectos político-administrativos e socioeconômicos.

A seguir, com vista a elucidar alguns aspectos culturais, abordamos os textos orais em kikongo, e, na parte final, maior ênfase recai para a performance em *nkunga mya maza*, termo genérico que designa as canções cantadas por mulheres nos rios.

### **Breve caracterização do Kuimba**

Angola é um país da África subsariana, composta por 18 províncias, sendo que uma delas é Zaire, que tem seis municípios, designadamente: Mbanza Congo (capital), Soyo, Noqui, Nzeto, Tomboco e Kuimba. Este último possui as seguintes comunas: Comuna Sede, Buela, Luvaka e Serra de Kanda. Com uma extensão de 3.489 km<sup>2</sup> correspondendo a 8% do total da província, faz fronteira com a República Democrática do Congo (RDC) a norte; a leste e sul, com os municípios de Maquela do Zombo, Bembe e Songo da Província do Uige; e a oeste, com o município de Mbanza Congo. O município possui um clima tropical caracterizado por duas estações, sendo uma quente ou chuvosa, que se estende entre novembro e maio. A outra, mais fria (vulgo cacimbo, em Angola), se observa entre junho e outubro. Por outro lado, é importante ressaltar que essa localidade é repartida pelas bacias hidrográficas dos rios Mbridge e Zaire. Ao contrário das comunas de Buela e Luvaka, que se inserem



totalmente na área abrangida pela bacia do rio Zaire, as comunas do Kuimba e de Serra de Kanda incluem-se nas bacias hidrográficas dos rios Mbridge e Zaire. A rede hidrográfica do município é densa e apesar de se firmar predominantemente em solos calcários – mais propensos à infiltração em profundidade da água –, os cursos de água são na sua maioria de carácter permanente, observando-se caudais bastante significativos associados aos principais rios, dos quais se destacam os rios Mbridge, Lufunde, Luhango, Mfulezi e Luvo. Embora o rio Zaire não se desenvolva no município em referência, três dos seus afluentes – os rios Luvo, Luhango e Kwilu<sup>2</sup> – apresentam parte do seu percurso em território municipal.

Em termos demográficos, Kuimba possui uma população estimada em 69.194 habitantes, sendo 34.706 homens e 34.488 mulheres, o que representa 12% do total da população da província<sup>3</sup>. A maior parte da população dessa região, que é do grupo kongo, dedica-se a atividades como comércio, pesca e agricultura. Os produtos agrícolas mais

---

<sup>2</sup> A nascente do Rio Kwilu está na Comuna da Serra de Kanda, no Município do Kuimba. Esse rio flui para o norte através da Província do Bandundu (RDC), onde se junta ao Rio Kwango, pouco antes deste fluxo entrar no Rio Kassai, conforme se pode ler em: [https://ao.wikiz.wiki/wiki/Kwilu\\_River](https://ao.wikiz.wiki/wiki/Kwilu_River).

<sup>3</sup> Os dados constam do Relatório Anual de 2020 da Administração Municipal do Kuimba.

cultivados são: mandioca, banana, abacaxi, amendoim, feijão, repolho, quiabo, ervilha, couve e diversas espécies de batatas<sup>4</sup>.

### **Das manifestações culturais**

A vasta região habitada pelos bakongo, como qualquer outra, é caracterizada, entre outros aspectos, por práticas sociodiscursivas, envolvendo, em diversas condições de produção, os textos de natureza oral nos mais variados espaços de convivência. Quer isto dizer que pessoas de várias idades, conforme as exigências do contexto, recorrem à sua memória para proferirem os referidos textos, utilizados para fins diversos, como advogar uma tese, recrear, persuadir, aconselhar ou repudiar alguém etc. É importante sublinhar que a sua enunciação não se restringe ao uso oral nas comunidades, visto que, enquanto artefatos culturais, sempre estiveram em trânsito, daí o fato de serem veiculados em outros meios de difusão, como escrita, tambores, escultura e plataformas digitais. Segundo Fonseca, na região kongo de Angola, predominam as seguintes formas textuais<sup>5</sup>:

1. *Ingana* – constituído pelos provérbios;

---

<sup>4</sup> Segundo o referido Relatório, existem muitas famílias que praticam a agricultura em solos de aluviões de forma temporária em época que os caudais dos rios estão baixos, e isso implica ter moradias temporárias nos campos agrícolas.

<sup>5</sup> António Fonseca. *Sobre os kikongo de Angola*, Lisboa: Edições 70, 1989, p. 85 - 87.

2. *Insinsi, nsonga, insamuna ou savu* – gênero literário constituído pelas histórias de ficção, nas quais se destacam os contos e as fábulas;
3. *Kimona mesu* – constituído pelas histórias consideradas verdadeiras, nas quais estão presentes as relações entre vivos e mortos e as práticas feitichistas;
4. *Ingunga* – as adivinhas constituem este gênero. Possuem uma natureza essencialmente dialógica, pois apresentam uma pergunta seguida por uma resposta, cujo objetivo principal é o desvendar do enigma, que está contido na primeira (elemento descritivo) de modo cifrado, por parte da pessoa desafiada;
5. *Nkunga ou mbembu* – aqui encontramos as canções. Estão presentes em todos os momentos da vida, seja na alegria, seja na tristeza;
6. *Nsamu* – é um gênero que consiste em transmitir um recado, um convite ou uma notícia;
7. *Kimpanga* – abrange todos os jogos e brincadeiras infantis;
8. *Mvila* – a narrativa de genealogia constitui este gênero literário oral. Normalmente este tipo de texto é relatado pelos mais velhos;
9. *Mambu* – é um gênero considerado como híbrido. Surge como amálgama de diversos textos, particularmente *mvila* e *nkunga*.

Esses e outros textos de circulação oral refletem os aspectos vivenciados pela sociedade, o que implica dizer que se relacionam com a vida. Relativamente a esse assunto, Altuna lembra-nos que, em África, a tradição oral está longe de ser vista exclusivamente como principal fonte de comunicação cultural. Ela é, em si, uma cultura própria, na medida em que

abarca todos os aspectos da vida e fixou no tempo as respostas às interrogações dos homens<sup>6</sup>.

Portanto, não só relata, mas ensina e discorre sobre a vida, tendo como suporte a oralidade e todo um vasto universo pictórico, que se configuram como elementos em que se arquivam e se veiculam a sabedoria e o conhecimento de geração em geração.

Citado por Altuna, Evans-Pritchard lembra-nos de que não há acontecimento importante, não há qualquer ocupação ocasional ou profissional, nem sequer a mais simples diversão, que não seja assinalada e celebrada com expressões rítmicas e melódicas.<sup>7</sup> Diante do exposto, entende-se que nas sociedades africanas todos os momentos da vida são marcados por atividades, e estas são acompanhadas por práticas sociodiscursivas, envolvendo, como não poderia deixar de ser, expressões estéticas e simbólicas associadas aos rituais performativos de natureza diversa.

No caso da região kongo, os vários momentos da vida são marcados por textos orais como *kingana* (provérbio), *savu* (conto), e *nkunga* (canção), apenas para citar alguns. Nessa região, dentre outras espécies de textos cantados, há uma variedade de canções, sendo que algumas são entoadas nos momentos de entronização de autoridades políticas, celebração de nascimento de crianças gêmeas, óbito, festas,

---

<sup>6</sup> Raul Ruiz de Asúa Altuna. *Cultura tradicional bantu*. 2a ed. Luanda: Paulinas, 2014. p. 38.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 43.

recreação e iniciação masculina e feminina. As canções cantadas nos rios, por mulheres, no geral, refletem o seu dia-a-dia como um todo. “Com os cânticos ironizam, ridicularizam, sonham, libertam-se, improvisam, transmitem, trabalham, passeiam e amam”.<sup>8</sup>

Seguindo essa linha argumentativa, é perceptível que há, na tradição oral expressa em kikongo, todo um sistema semiótico elaborado pela oralidade, ocupando um lugar de extrema importância no cotidiano e nas manifestações mágico-religiosas e artísticas.

### ***Nkunga mya maza***

A expressão *nkunga mya maza* designa uma espécie de canções entoadas nos rios, por mulheres de várias idades, sobretudo nas primeiras horas do dia, quando realizam atividades domésticas (lavar a roupa, a louça etc.), profissionais (colocar a mandioca no rio para, depois de amolecer, secar à luz do sol para, por fim, ser moído para se obter a farinha de mandioca) e lúdicas (cantar e brincar).

É importante explicar que na região kongo, particularmente nos meios rurais, como é o caso do Município do Kuimba, pessoas de sexos biológicos opostos, por imperativos culturais, são proibidas de se banhar no mesmo

---

<sup>8</sup> Ibidem, p. 43.

lugar, o que leva a que os homens, por exemplo, ocupem a parte de cima de um rio, conhecido como *zulu*.

Segundo interlocutores (as) locais, os homens, no geral, acorrem aos rios para banhar-se; ao contrário, as mulheres, para além de banhar-se, fazem outros trabalhos, como lavar a louça e a roupa, o que faz com que elas ocupem a parte de baixo de um rio, que se chama *yanda*.

Como se pode imaginar, elas não podem se fixar na parte de cima, sob o risco de a sujidade da roupa e da louça, por exemplo, seguir o curso da água, impossibilitando as outras pessoas na zona de baixo a realizarem as suas atividades. Conforme se afirmou anteriormente, é nos rios, enquanto espaços de convivência, que as mulheres (*performers*) de várias idades se reúnem para trabalhar, banhar, brincar e cantar. As suas canções, como artefatos culturais vocalizados, articulam tanto elementos linguísticos quanto musicais, o que lhes confere um vasto fluxo de sonoridades evidenciadas pela voz e pelo tambor.

Com os membros superiores do corpo inclinados para a correnteza da água do rio, as mulheres cantam diversas canções (estruturalmente curtas), ao mesmo tempo em que executam uma variedade de movimentos com as suas mãos, que consistem em bater na água, de cima para baixo e vice-versa, produzindo diversos sons. Nesse sentido, o rio possui valor bidimensional, sendo, por um lado, palco, e, por outro, tambor, que se chama *kinkubu*. Os sons decorrentes dos movimentos executados pelas mãos das *performers* na água

podem ser descritos como agudos e graves, podendo, às vezes, aglutinar-se e variar de intensidade, de acordo com o teor de cada canção.

É importante salientar a dimensão semântica desse tambor, visto que para além de ser uma ressonância acústica e rítmica, é fonte de mensagens em si impregnadas. Isto reforça a nossa visão em relação ao tambor como suporte, que “[...] no seu estado de cognição desenvolvida, tornou-se o *tambor falante*”.<sup>9</sup>

Exemplos não faltam. Há uma performance digna de realce, na qual as cantoras, no rio Kwilu, tocam o *kinkubu* sem sequer dizer palavra alguma. À medida que tocam, ouve-se intensamente um som designado *nsombokila* (percevejo), que é transmitido e percebido pelo som rítmico e harmônico do referido tambor. A cadência resultante da intensidade rítmica e melódica implica, no fundo, a amplificação da palavra ou da holófrase sonorizada, transmitida e percebida no momento de sua produção.

Assim como acontece com outros *tambores falantes*, como é o caso do *cyóndo*<sup>10</sup>, o *kinkubu* recompensa a ausência da palavra articulada pela boca pela amplificação do som emitido,

---

<sup>9</sup> Femi Osofisan. O tambor nostálgico: literatura oral e as possibilidades da poesia moderna. In: *O Resgate das Ciências Humanas e das Humanidades através de Perspectivas Africanas*. LAUER, Helen e ANYIDOHO, Kofi (Org.), Brasília: FUNAG, 2016, p.2202.

<sup>10</sup> Segundo Calvet, é um tambor de madeira utilizado entre os Baluba, no sudeste da República Democrática do Congo, para a transmissão de mensagens, graças ao que se considera *linguagens dos tambores*. Cf. Louis-Jean Calvet. *Tradição oral & tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

levando o ouvido a captar, através da audição, a palavra da qual emerge. A respeito desta questão, Calvet explica o seguinte:

Assim, o que se pode emitir com o tambor corresponde ao que os linguistas chamam de o "suprasegmental". Isso quer dizer que não se pode, é claro, emitir sílabas (consoantes e vogais) com o tambor, mas sim as características de duração e de tons dessas sílabas.<sup>11</sup>

Apesar disso, acreditamos que as análises espectrográficas, por possibilitarem a investigação dos sons através de abordagens que lidam com parâmetros físicos e psicoacústicos, são capazes de ampliar a nossa visão sobre a relação entre os tons que inevitavelmente vão remeter às palavras articuladas. Esse tipo de análise nos ajuda a entender possíveis correspondências entre as sílabas da língua e o número de batidas do tambor, haja vista o caso de os(as) percussionistas poderem orientar sílabas, tons lexicais e processos tonais com o *tambor falante*.

O som *nsombokila*, de que se falou anteriormente, pelo que sabemos – isto é, tendo em conta o nosso conhecimento acerca das tradições orais em África e o seu permanente tráfego nos diversos espaços socioculturais –, provém de uma narrativa cantada em lingala, com ou sem recurso ao tambor, embora, no rio kwilu, tenha sido acompanhado do *kinkubu*, como se pode observar:

---

<sup>11</sup> Louis-Jean Calvet, 2011, p. 48.



*moyaka akimi nsombokila*<sup>12</sup>

Nesse sentido, a palavra, na esfera acústica, constrói-se como correlata da voz da percussão, por assim dizer. A partir desses elementos pode-se, sem hesitar, afirmar, seguindo Osofisan, que o tambor africano também foi e continua sendo, essencialmente, um ícone; uma reunião sensorial de espaço e gesto, de dança, imagem e música, de aspirações individuais e comunitárias<sup>13</sup>. Na verdade, “[...] a relevância original do tambor está na sua incorporação simbólica dos padrões existentes de fenômenos sociais e cosmogônicos, na sua abrangência como metáfora para a definição própria da comunidade no tempo e no espaço”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> “Moyaka fugiu o percevejo” (tradução livre do autor). É uma canção de escárnio. As pessoas se servem dela para zombar os nativos do grupo Yaka, tidos como gente atrasada. Linguisticamente, *moyaka* é o singular de *Bayaka*, que é um grupo étnico que habita o sudoeste da República Democrática do Congo (RDC) e o norte de Angola, sobretudo as regiões de Cuango e Alto Zaza, no município do Kimbele, província do Uige. Segundo relatos orais e escritos sobre a história recente desse povo, apesar da sua histórica organização sociopolítica e econômica, tornou-se vítima da difamação inventada e difundida pelas autoridades coloniais belgas que enfrentaram inúmeras dificuldades em se estabelecerem no seu território. Essa campanha difamatória legitimou narrativas segundo as quais os Bayaka eram insurretos e selvagens, porque não aceitavam os valores da civilização ocidental. Foi a partir desse tipo de narrativa que surgiram os estereótipos para catalogá-los, especialmente em Kinshasa, capital da RDC, como desumanos. Em Angola, por exemplo, mais concretamente nas províncias do norte, angolanos(as) falantes de lingala têm, igualmente, o moyaka como objeto de censura. Nesse sentido, tratar alguém por moyaka é mesmo que dizer “sujo”, “inculto” ou “bárbaro”.

<sup>13</sup> Femi Osofisan, 2016.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 2202-2203.

Figura 1 - Performers cantando e tocando kinkubu, no Rio Kwilu



Fonte: do autor (2020).

Por outro lado, o rio configura-se como palco, ou seja, espaço cênico em que a teatralidade é, então, da ordem da enunciação e da percepção, envolvendo, como não poderia deixar de ser, corpos presentes. Aqui, “a relação que liga todos os participantes da obra não é nem metafórica nem virtual. Ela é, em todas as ocasiões, real e literal; pode conduzir até a uma transferência de papéis”.<sup>15</sup>

Ao se falar de corpo, não se descarta a possibilidade de este ser pensado na perspectiva da performance, que agrega materialidades, como a voz e todas as suas potencialidades sonoras sob o signo da acentuação, da duração e do timbre. Apesar da multiplicidade de ângulos a partir dos quais se

---

<sup>15</sup> Paul Zumthor. *A letra e a voz – A literatura medieval*. São Paulo: Companhia de Letras, 1993, p.228.

teoriza a performance, no uso mais geral, como sublinha Paul Zumthor, se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual.

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância), a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo.<sup>16</sup>

É nessa perspectiva que estamos pensando a performance, como um ato que pode também ser entendido em relação a ser, fazer, mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas, como sinaliza Schechner.<sup>17</sup> Aqui, o corpo está ligado ao tempo e ao espaço. Nesse sentido, para contextualizar, o rio é o lugar cênico. Para que a teatralidade ocorra nele, é necessária, como tem sido, a sua identificação, pelo espectador-ouvinte, como um outro espaço. Entendemos que as *performers* têm uma percepção plural do rio, na medida em que este não representa apenas o espaço de convivência, mas também o lugar cênico. Isso leva-nos a ampliar a percepção em relação a esse espaço, uma vez que, ao passar da ordem social para a simbólica, está implicada a sua semiotização, abarcando expressões artísticas com um fundo sócio-histórico e mágico-religioso, evidenciadas pelas

---

<sup>16</sup> Idem. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 41.

<sup>17</sup> Richard Schechner. *O que é performance?* Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº 12, 2003, p. 26.

*performers*. Dentre outras, destacamos uma canção que problematiza a relação entre mulheres de um polígamo.

*Katunwaniko, mbanda. Katunwaniko  
Kadi longa lwa nsaki itunyanina?  
Katunwaniko, mbandé<sup>18</sup>*

Essa canção sinaliza o apelo que uma mulher faz a outra esposa do seu marido (polígamo), demonstrando a falta de necessidade de lutarem por coisas desprezíveis. Embora evidencie esse aspecto, certo é que, na sequência – isto é, no rio –, as cantoras performatizam uma intriga entre elas, sem um motivo explícito. Todavia, infere-se que a causa está relacionada com a disputa entre as esposas do polígamo, que, na discussão, ofendem-se, como também cada uma se mostra orgulhosa por ser a esposa do mesmo homem. À medida que elas se zombam e se batem, as outras mulheres (*performers*) envolvem-se no espetáculo, acudindo-as, ao som de gritos e palavrões, acompanhados de movimentos corporais diversos, como o apontar do dedo à segunda esposa, simbolizando a falta de caráter e discernimento por ter aceitado um homem casado. A luta entre as duas mulheres acaba por tomar proporções alarmantes, tendo em conta que o braço da segunda esposa acaba por se fraturar na briga.

Esse ato ficcional e performativo torna o acontecimento mais interessante e atraente quando as outras

---

<sup>18</sup> “Não lutemos, rival. Não lutemos. Será temos de lutar por causa de uma tigela de kizaka? Não podemos lutar”.

mulheres se solidarizam em relação à senhora com o braço fraturado. Enquanto ela chora e grita de tanta dor que sente, algumas *performers* vão à busca de algumas plantas nos arredores do rio. Depois de coletadas, são esmigalhadas com as mãos e postas sobre o braço fraturado da companheira, que acaba por melhorar.

É notável aqui a polifuncionalidade das mulheres nesse ritual performativo, visto que, para além de cantarem, como figuras atuantes, fazem o papel de curandeiras, exercendo uma prática fisioterapêutica inacessível a certas pessoas. Isso demonstra as aptidões médicas por elas desenvolvidas e reveladas (no plano simbólico) através do conhecimento da farmacopeia aplicada nesse universo ficcional.

Este conhecimento vastíssimo das propriedades medicinais das plantas, folhas, frutos, grãos, raízes, cascas de árvores, sumos, minerais, carvões e extractos de animais, convertem-nos (**curandeiros** e **curandeiras**) em médicos que nos surpreendem às vezes com as suas curas.<sup>19</sup>

Por outro lado, no texto abaixo está expresso o descontentamento e o espanto de uma mulher pelo fato de a sua rival<sup>20</sup> ter cozinhado para ela.

---

<sup>19</sup> Raul Ruiz de Asúa Altuna, 2014, p. 566-567. [grifo nosso]

<sup>20</sup> No português falado em Angola, o vocábulo “rivais” pode significar esposas de um polígamo.

*Ma chéri ya ya, nkinga lamba wandambile*  
*Ngylele Ngola, ngizi vutuka Zaire<sup>21</sup>*  
*Ongeye o mono*  
*nkinga lamba wandambile<sup>22</sup>*

O texto em causa é resultado da coabitação linguística, ou seja, francês e kikongo participam da estruturação das suas unidades entoativas. A expressão “ma chéri” mostra a bantuização, por assim dizer, de “chéri” (francês), que quer dizer “querida”. O “ma” é um epíteto empregado, em contextos similares ao expresso nessa canção, para enfatizar a figura de uma mulher, havendo ou não relação de parentesco entre as pessoas.

No primeiro verso, vemos, para além da vocalize “yaya”, o último segmento melódico “wandambile”, que na fala prosaica termina com a vogal *a* (wandambila).<sup>23</sup> Essa substituição paradigmática, que também se observa em *mbande* (que seria *mbanda*) no último trecho melódico da primeira canção comentada, é resultado da harmonia vocálica, sob o signo de um som ascendente. Como podemos notar, aqui, evidencia-se um complexo espectro de recursos linguísticos e musicais que estabelecem uma relação dialógica, na medida em que se articulam como elementos interligados, indissociáveis.

---

<sup>21</sup> A atual RDC era chamada República do Zaíre, entre 1971 a 1997.

<sup>22</sup> “Ma chéri, afinal, cozinhaste para mim! Fui a Angola, voltei ao Zaíre. Hoje, ou eu, ou tu! Afinal, cozinhaste para mim!”

<sup>23</sup> Essa língua possui uma estrutura silábica aberta. Quer isto dizer que todos os seus vocábulos terminam com vogais.

Essa ideia dialoga com o argumento de Ruth Finnegan, que sublinha que no momento da performance todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais.<sup>24</sup>

A partir dessa perspectiva, é também possível explicar que a performance não se restringe às ações restauradas pelo corpo, mas também pelos textos (como as canções orais) que em si são performances, com propriedades sonoras projetadas para o ouvido. Aliás, como se refere Adriana Cavarero, “o ouvido do falante está imerso em um universo acústico que lhe transmite os seus tons, as suas cadências e os seus ritmos”.<sup>25</sup>

No caso das mulheres abordadas nesse trabalho, são, simultaneamente, cantoras e ouvintes de si mesmas. A audição acústica é estimulada pelas propriedades de todo um processo enunciativo e receptivo, envolvendo a voz e a escuta. Nada está separado: voz, escuta, tempo e espaço, por exemplo, estão em permanente comunhão “aqui e agora”. É interessante ressaltar que as propriedades sonoras viabilizadas pelas vozes das *performers*, através das canções, configuram-se como ritmo, que é bastante visível nas práticas poéticas reais, nas quais a beleza acústica abre as possibilidades de se ampliar o escopo de análise da sonoridade como dispositivo

---

<sup>24</sup> Ruth Finnegan. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia de et ali (Org.), RJ: 7Letras, 2008, p. 24.

<sup>25</sup> Adriana Cavarero. *Voices plurais – Filosofia da expressão oral*. Belo Horizonte: Ufmg, 2011, p. 177.

configurador de sentidos a que os textos estéticos e simbólicos remetem.

Nesse tipo de texto, rephraseando Brunela Antomarini, os versos possuem uma progressão rítmica, atestando a sonoridade captada pelo ouvido. Essa progressão é interna a cada verso e tem consequências semânticas.<sup>26</sup> A frase poética, como sublinha Octavio Paz, é marcada pelo dinamismo da linguagem que leva o (a) artista a criar o seu universo verbal utilizando o ritmo, como o imã.<sup>27</sup> Nesse sentido, compreende-se por que motivos o autor reitera que, ao reproduzi-lo (o ritmo), por meio de dispositivos estéticos (aliteraões, repetições etc.) o (a) artista convoca e esculpe as palavras, por assim dizer.

Assim como acontece na poesia, nas canções cantadas por mulheres, no rio Kwilu, é notável uma progressão rítmica, atestando a sonoridade da voz e do tambor transmitida e percebida no momento de sua produção. Aqui, o ritmo toma duas direções, claro, sob o viés da concatenação. A questão que se coloca é a seguinte: o ritmo está organizado e estruturado na voz e nos sons do tambor, mantendo uma relação de indissociabilidade.

Seguindo Sérgio Bugalho, ao longo da sequência dos sons presentes em um verso, temos, de fato, variações das

---

<sup>26</sup> Brunella Antomarini. *The acoustical prehistory of poetry*. *New Library History*, 35.3, 2004, p. 340.

<sup>27</sup> Octavio Paz. *O arco e a lira*. 2a ed. RJ: Nova Fronteira, 1982, p. 64.



alturas dos sons, que são, na música, a condição de haver melodia.

Mas na música, o que assegura esse maior controle não é a voz por si só, mas os instrumentos e a escrita musical. Assim, podemos formular ainda de uma outra maneira, complementar, a separação entre poesia e música: a poesia, em seu “vão solo”, tirou a voz do convívio com os instrumentos musicais”.<sup>28</sup>

É interessante o olhar de Bugalho relativamente à plenitude da voz, na música, que se executa com o recurso de instrumentos musicais e escrita musical. Porém, os artefatos culturais vocalizados, como é o caso de canções da tradição oral cantadas por mulheres, no rio Kwilu, não são feitas com o recurso da escrita musical e dos instrumentos musicais convencionalizados.

Esse tipo de texto de natureza oral, embora possa ser retextualizado, tem uma existência virtual. Não é por acaso que Ruth Finnegan nos lembra que a “letra” de uma canção em certo sentido não existe sem que seja pronunciada, cantada, com todas as propriedades da performance vocal trazidas à tona através dos devidos contornos melódicos, como entonações, timbres e pausas.

---

<sup>28</sup> Sérgio Bugalho. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. MATOS, Cláudia Neiva de. et al (Org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 305.

## Considerações finais

A canção oral em kikongo, como qualquer outra, articula elementos linguísticos e musicais, aspectos que, de alguma maneira, revelam a performance viabilizada por um vasto espectro de elementos, como voz e corpos presentes nos espaços de convivência.

Conforme ficou exposto, as canções em questão evidenciam elementos performativos que estabelecem uma relação dialógica, na medida em que não são dissociáveis. O seu ritmo é evidenciado através das palavras cantadas e dos sons de *kinkubu* (tambor da água), cuja cadência sonora, rítmica e harmônica é realizada por antecipação, ou seja, um som convoca o outro, no rio, visto aqui como lugar cênico.

As mensagens veiculadas por meio dessas canções sinalizam várias questões vivenciadas pelas mulheres, no seu dia-a-dia, o que nos coloca o desafio de investigar, dentre outras questões, a sua visão de mundo como sujeitos que têm voz. Portanto, devem ser ouvidos.

## Referências

ADMINISTRAÇÃO MUNICIPAL DO KUIMBA. *Perfil municipal dinâmico do Kuimba*, 2016.

ALTUNA, Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional bantu*. 2a ed. Luanda: Paulinas, 2014.

ANTOMARINI, Brunella. *The acoustical prehistory of poetry*. *New Literary History*, 35.3, 2004, p. 355-372.

BUGALHO, Sérgio. O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos. In: *Ao encontro da palavra cantada*. Poesia, música e voz. MATOS, Cláudia Neiva de. et al (Org). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 299-308.

CALVET, Louis-Jean. *Tradição oral & tradição escrita*. São Paulo: Parábola, 2011.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais – Filosofia da expressão oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. MATOS, Cláudia de et ali (Org.), RJ: 7Letras, 2008, p. 15-43.

FONSECA, António. *Sobre os kikongo de Angola*, Lisboa: Edições 70, 1989.

- OSOFISAN, Femi. O tambor nostálgico: literatura oral e as possibilidades da poesia moderna. In: *O Resgate das Ciências Humanas e das Humanidades através de Perspectivas Africanas*. LAUER, Helen e ANYIDOHO, Kofi (Orgs.), Brasília: FUNAG, 2016, p.2201-2230.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2a ed. RJ: Nova Fronteira, 1982.
- SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* Revista de Teatro, Crítica e Estética. Ano 11, nº 12, 2003, p-25-50.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – A literatura medieval*. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.