

O binário na Saya afro-boliviana: aspectos históricos e formais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Christian Quenta Herrera

UNICAMP – christianquentaherrera@gmail.com

Prof. Dr. José Augusto Mannis

UNICAMP – jamannis@unicamp.br

Resumo: O presente trabalho consiste na apresentação parcial dos dados de nossa pesquisa sobre a música da Saya afro-boliviana. Usando conceitos musicológicos de tradição africana e brasileira e ao mesmo tempo recorrendo ao relato histórico, propomos uma análise sobre os elementos binários da Saya. Os achados da pesquisa suportam a hipótese de que a Saya afro-boliviana tem elementos rítmicos tanto da tradição africana quanto da andina.

Palavras-chave: Saya afro-boliviana. Padrões. Rítmica africana. Rítmica andina.

The binary and ternary in the music of the Afro-Bolivian Saya: historical and formal aspects

Abstract: The present work consists the partial presentation of the data of our research about the music of the Afro-Bolivian Saya. Using musicological concepts of African and Brazilian tradition and at the same time resorting to the historical narration, we propose an analysis on the binary and ternary elements of Saya. The findings of the research support the hypothesis that the Afro-Bolivian Saya has rhythmic elements of both the African and Andean tradition.

Keywords: Afro-Bolivian Saya. Patterns. African rhythmic. Andean rhythmic.

1. Introdução

Este estudo apresenta resultados parciais de nossa pesquisa sobre o ritmo da Saya afro-boliviana¹. Nesse caminho, por meio da análise musical, com o auxílio de categorias sobre o ritmo nas músicas africanas e da região andina, buscaremos explicar a natureza de alguns padrões rítmicos da Saya afro-boliviana. Nossa questão de pesquisa é a seguinte: qual a particularidade rítmica da Saya afro-boliviana?

Inicialmente, nossa investigação constatou que a maioria dos estudos sobre a Saya vem do campo sociológico e etnomusicológico. Tais pesquisas são muito importantes para entender a Saya desde seu contexto social e cultural. Contudo, os estudos etnomusicológicos não conseguiram explicar ou descrever satisfatoriamente a dimensão musical. Portanto, na literatura sobre a Saya há atualmente um vazio sobre os fenômenos rítmicos.

Com base na transcrição de dez Sayas contidas no CD do livro *El Tambor Mayor* (1998) de Walter Sánchez e Mónica Rey, expomos neste trabalho critérios metodológicos para abordar a dimensão rítmica e, conseqüentemente, verificar a hipótese de sua dupla

natureza como resposta a nossa questão de pesquisa bem como outra hipótese decorrente, a saber: a Saya tem também elementos binários de raiz indígena da região da Bolívia.

2. Leitura crítica da literatura

O significado da Saya para os afro-bolivianos já foi amplamente descrito nas pesquisas etnomusicológicas e antropológicas. Num sentido concreto, ela se caracteriza como um meio com “poder comunicativo” próprio à comunidade afro-boliviana e sua cultura (REY, 1998: 81). Porém, nenhum dos estudos etnomusicológicos até o presente abrangem uma investigação aprofundada dos elementos musicais que a caracterizam. Neste contexto, nos deparamos com um conjunto de estudos e artigos que não abordam a Saya no aspecto da sua sintaxe musical. Destacamos a seguir alguns pontos importantes sobre o perfil musical da Saya encontrados nos estudos etnomusicológicos que revisamos:

a) A Saya apresenta o ritmo dos tambores como característica predominante: “Sua execução tem uma complexidade rítmica, acústica e percutida que ainda não foi estudada. Integram-se num conjunto hierarquizado entre o *tambor maior*, o *tambor menor* e o *ganginjo*” (SÁNCHEZ, 1998: 23, tradução nossa).

b) No canto da Saya, a “copla” e o canto apresentam-se como características dominantes: “Estabelecido o ritmo entoam-se as coplas, primeiro cantam os varões para depois serem respondidos pelas mulheres, em contraponto” (PAYE PAYE, 1992: 190, tradução).

c) A Saya tem origem e características da música africana, especificamente, da região do Congo e Angola: “A Saya é uma dança tradicional de origem africana, cujo princípio estrutural é a polirritmia e o canto estrófico. A polirritmia é produzida pelo acompanhamento dos diferentes tamanhos de tambores, e o canto estrófico pelas vozes masculina-feminina (solista-coro) (QUISPE, 1994: 164, tradução nossa).

A partir das asserções anteriores é interessante notar como a Saya tem sido estudada sob uma ótica voltada mais para a África (por exemplo, a ênfase no ritmo, no tambor ou nas vozes). A pergunta de pesquisa que podemos propor a partir destas declarações é, portanto, metodológica: como podemos fazer uma análise da dimensão rítmica da Saya tomando em conta sua raiz africana?

A partir desta conjectura, nossa investigação encontrou novas ideias que orientaram a investigação para um novo rumo. Em nossas pesquisas no Brasil, neste projeto de mestrado, encontramos nos estudos musicais afro-brasileiros a proposta crítica de Kazadi wa Mukuna, que acabou influenciando na nossa metodologia adotada para a análise musical: “o

melhor método para a análise das culturas afro-americanas (brasileiras) consiste não no estudo a partir da África para ver o que resta dela na América, mas no estudo das culturas afro-americanas (brasileiras) existentes, para se remontar progressivamente delas à África” (BASTIDE apud MUKUNA, 1978: 66).

Portanto, nossa análise musical esta buscando estudar os fatos rítmicos da Saya orientando a análise musical a partir das problemáticas inerentes ao próprio objeto de pesquisa. Nossa análise musical vai-se alimentar, conseqüentemente, das ferramentas necessárias para estudar tanto a dimensão africana da Saya assim como sua dimensão musical no contexto boliviano². Essa dupla intenção da análise responderá, a nosso julgamento, nossa questão de pesquisa principal. Seguindo esse caminho, encontramos na Saya elementos que não se encaixam totalmente nas características da rítmica africana. Foi assim que percebemos que a Saya tem características musicais de raízes distintas.

3. Fatos históricos: desde a África para os Andes

Metodologicamente, para justificar nossa análise, consideramos importante apresentar o que significou o percurso dos escravos africanos até a Bolívia e seu efeito na música da Saya. Nesse sentido, nossa pesquisa retoma investigações desse processo e o que significou a chegada dos elementos musicais africanos à América do Sul.

No importantíssimo livro *Contribuição Bantu na música popular brasileira* (1978), Kazadi Wa Mukuna propõe que o simples argumento da chegada de escravos africanos ao novo continente não é razão suficiente para explicar os elementos musicais africanos no Brasil (MUKUNA, 1978: 42). Sendo que a quantidade de tribos africanas no Congo e Angola até a bacia do rio Zaire é muito grande e, portanto, suas expressões musicais e culturais também, Mukuna propõe que, na verdade, o que explica os elementos musicais africanos no Brasil é o “tempo de espera” e convivência que os escravos experimentaram desde o momento da sua captura, a viagem desde o interior até as praias do Atlântico e, finalmente, a viagem até o Brasil. Esse tempo de espera foi fundamental para estabelecer “semelhanças” culturais (e por tanto musicais) entre eles:

Estas “semelhanças” são o que chamamos aqui “denominadores culturais comuns”, que encontraram sua base vital não em suas respectivas origens e natureza de sua estrutura vital de memória, mas nas condições partilhadas conjuntamente por um novo grupo (MUKUNA, 1978, 51).

Iluminados a partir desta importante proposta, no caso da Saya afro-boliviana, é ilógico pensar que os elementos musicais da África chegaram intactos até Potosí (Bolívia), a

cidade mais importante da época e parte da administração política colonial conhecida como a Real Audiencia de Charcas³: num sentido antropológico, se o que chegou ao Brasil já foi, na verdade, uma memória musical diferente do seu lugar de origem, portanto, o que chegou e desenvolveu-se na Bolívia, produto de um segundo movimento migratório desde o Brasil até Potosí, constitui um novo momento de experiências compartilhadas com resultados musicais distintos ao caso brasileiro.

No caso boliviano, esses “denominadores culturais” africanos tiveram que se desenvolver centralmente em Potosí, caracterizada por uma grande população indígena. Deste modo, ao descrever a longa viagem da África até a Bolívia, é importante citar Goldberg parafraseado por Sánchez, que faz uma excelente descrição do que significou o passo dos escravos do Brasil e África até o Rio da Prata (Argentina) para depois chegar a Potosí:

Embora não fosse um porto autorizado para o comércio até a criação do Virreinato de la Plata em 1776, a introdução de “peças” de escravos pelo Rio de la Plata —uma grande maioria por meio de contrabando— foi intensa desde meados do século XVI. Com ou sem remate prévio, o trânsito destes até as terras do interior, Córdoba ou Potosí, foi crescendo por causa da grande demanda e o custo relativamente baixo frente àqueles escravos introduzidos pelos portos autorizados como o de Lima (SÁNCHEZ, 1998, 10, tradução nossa).

Portanto, esses elementos históricos mostram que efetivamente existiu o movimento dos escravos da região Bantu, com seus “denominadores culturais comuns”, até chegar à área andina. Entre outros dados, por exemplo, em 1789 a Espanha liberou o tráfico negreiro, “permitindo a seus súditos americanos fazê-lo sem limitações, e os escravos negros começaram a ser importados a partir dos mercados portugueses da Angola (*congos, angolas, benguelas, luandas*, da zona *bantú*) e Moçambique” (GOLDBER apud SANCHEZ, 1998: 16, tradução nossa).

4. Mestiçagem rítmico: mapa musicológico de elementos rítmicos

Neste contexto, resumindo a tese de Mukuna, a música popular brasileira não é simplesmente o fruto da chegada de elementos musicais africanos ao Brasil, pois é mais importante entender que a chegada desses elementos musicais africanos de uma determinada origem cultural, para se tornassem a expressão popular do Brasil, “deveriam ter ocorrido algumas crises no núcleo da existência individual ou coletiva (nos termos bantos) afetando assim o nível conceitual (formal) dos portadores vis-à-vis destes elementos” (MUKUNA, 1978, 13). Essa crise conceitual da música e a transfiguração da “organização” dos elementos musicais africanos no contexto brasileiro é provavelmente um fato crítico central e aplicável ao caso boliviano da Saya.

Assim, se no caso brasileiro os elementos musicais bantos misturaram-se com os elementos da cultura e da música europeia trazida pelos portugueses, não poderia ter acontecido um fenômeno similar no caso boliviano? Nossa hipótese é que sim, mas a mestiçagem musical não aconteceu com o grupo social (dominante) de espanhóis que colonizaram a região que hoje chama-se Bolívia e sim com os grupos indígenas da região andina, principalmente aymaras e quéchuas. No futuro, diversas análises antropológicas e linguísticas serão importantes para estudar estas relações culturais. Contudo, uma análise musicológica poderia tomar em conta estes dados e propor um trabalho que apresente elementos rítmicos cuja formulação tem origem em duas raízes diferentes.

Nesse longo caminho (que ainda estamos fazendo) descobrimos a importância da proposta do musicólogo Carlos Vega, que fez um estudo rítmico das melodias de canções populares latino-americanas e europeias no livro *A música popular Argentina* (1941). Ali, Vega analisa a rítmica de um conjunto de melodias populares, “onde assim que estabelece suas características essenciais, não só determina espécies, mas também por cima das espécies descobre famílias musicais, em áreas determinadas” (ARETZ e RAMÓN, 1976: 12, tradução nossa). Estas fórmulas rítmicas criam um marco musical importante para entender onde é que a Saya se encontra.

Com base no trabalho de Vega, Aretz e Ramón proporcionam diversos mapas das áreas rítmicas latino-americanas e que suscitam questões importantes. No caso da Bolívia e a Saya, as áreas que nos interessam são duas, os “ritmos ternários” chegados da Europa e os “ritmos binários” de origem indígena:



Fig. 1 - Representação dos “ritmos ternários” na região de Bolívia (ARETZ e RAMÓN, 1976: 13-14)

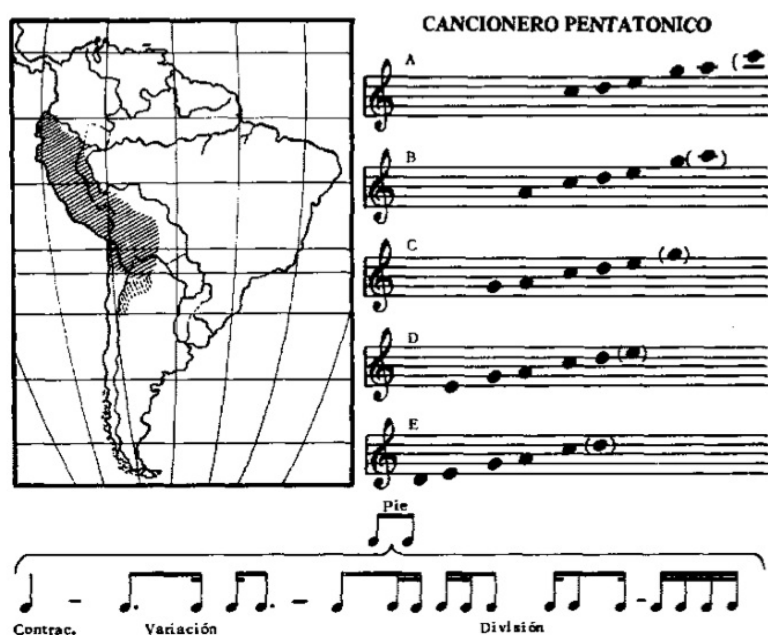


Fig. 2 - Representação de dois “ritmos binários” da região andina (ARETZ e RAMÓN, 1976: 13-14)

A consideração destes dois mapas musicológicos são importantes para a análise da Saya. Eles mostram, fundamentalmente, que o gesto rítmico trazido pelos espanhóis na época da colônia tem um forte componente “ternário” (Fig. 1). Fato que pode-se comprovar atualmente na riqueza e na ampla proliferação do diversos gêneros musicais entre Bolívia, Argentina, Chile e Peru (como a cueca e chacarera boliviana ou a vidala, baguala e zamba argentina). O “cancioneiro ternário colonial” de Vega é, portanto, um marco rítmico central para entender a música na região da Bolívia. Em nossas análises rítmicas da Saya afro-boliviana, encontramos assim uma constatação central: ela não apresenta similitudes com o “cancioneiro ternário colonial”.

O segundo mapa (Fig. 2) é mais importante para a consideração rítmica da Saya, pois nossas análises encontraram uma possível relação da Saya com o cancionero que Carlos Vega denominou “cancioneiro pentatônico”. Na Fig. 2 é possível observar como a musicologia interpretou os ritmos andinos desde as seguintes figuras rítmicas:



Tratam-se de figuras rítmicas que acentuam, enfaticamente, a subdivisão binária em duas colcheias (e suas variantes) e a marcação do tempo forte ou *beat*. O fundamental desta concepção rítmica é o seguinte: o “cancioneiro pentatônico” de Vega está intimamente

relacionado às estruturas rítmicas das culturas indígenas andinas que podem ter influenciado a Saya.

5. Elementos binários na Saya afro-boliviana

Com o intuito de destacar a particularidade rítmica da Saya, apresentaremos duas estruturas rítmicas da Saya e as discutiremos em relação ao marco proposto nos capítulos anteriores. Trata-se dos padrões do Tambor Maior (o tambor mais grave da Saya) e os padrões do Coro. Contudo, para atingir essas estruturas foi preciso adotar uma metodologia de análise que nos ajudasse a entender o ritmo a partir da tradição africana. Revisamos a literatura sobre rítmica africana e adotamos algumas posturas fundamentais para entender a rítmica deste tipo de música.

À luz de nossos estudos em música africana, entendemos que é preciso pensar o ritmo na sua “lógica aditiva” e “não divisiva”, pois esta perspectiva determina gestos importantes nas músicas africanas que a distanciam do uso tradicional do metro da música erudita. Como indica Sandroni: “Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma das unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum” (SANDRONI, 2012: 18). Assim, os estudos de música africana propõem que o ritmo seja construído pela soma dos valores em extensões diferentes e não na divisão de cada valor e na agrupação dos valores dentro do conceito de compasso, que resultam na agrupação de valores em proporções iguais.

Nessa mesma perspectiva, a adição de valores ou pulsos podem criar padrões ou frases rítmicas que foram trabalhadas, musicologicamente, por Gramani, que propôs um sistema de números (por exemplo 21, 211, 2111 ou 21111) para expressar a “relação” entre dois valores (GRAMANI, 2013: 15), onde “1” representa o valor mínimo da frase rítmica (seja binária ou ternária) e o segundo valor “2” significa duas vezes “1” (o dobro).

Dito tudo isso, aqui vão alguns dos padrões rítmicos do coro na Saya:

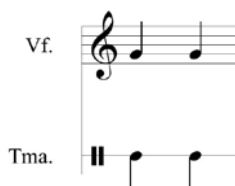
Padrão A: 132



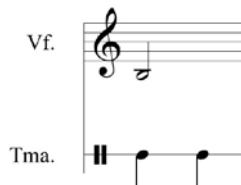
Variante de A: 132-132



Padrão B: 11



Variante de B: 2



Ex. 1 - Padrões do canto do coro (Vf.) com a base do Tambor Maior (Tma.)

Neste caso, por exemplo, nossa pesquisa encontrou que a forma 132 é um dos padrões mais usados na formulação do ritmo no canto do coro (Vf.). Essa forma é uma constante que vai sendo acrescentada com o mesmo padrão 132 ou o padrão 11 ou 2, embora o padrão 132 seja o núcleo para qualquer nova combinação. Por causa de sua ocorrência em muitas Sayas, podemos inferir que se trata de um padrão central. Ela constitui claramente um ritmo que se destaca entre os padrões dos tambores, pois tem a propensão de não cair no pulso isócrono dos tambores: o padrão 132 é fundamentalmente contramétrico (ou seja, uma rítmica que não coincide com a métrica subjacente⁴), portanto, sua natureza parece estar mais perto das matrizes africanas.

Algo completamente diferente acontece com o Tambor Maior da Saya. Se o padrão 132 do coro constrói frases contramétricas de diferentes extensões, existem outros padrões que marcam insistentemente o pulso em uma forma binária:

Padrão A: 22



Padrão B: 211



Padrão C: 112



Padrão D: 211112



Ex. 2 - Padrões do Tambor Maior

Assim, o ritmo do Tambor Maior é um caso paradigmático. Basicamente, ele pode improvisar em qualquer combinação dos padrões apresentados, contudo, os padrões A, B e C, insistentemente binários, “quebram” em determinados momentos sua natureza binária na justaposição com o padrão D. Existe, portanto, uma natureza binária nos padrões do Tambor Maior que se destaca quando ela é “quebrada” por uma formulação não binária (no Ex. 2 ver no padrão D os cinco golpes do tambor no timbre agudo). Agora bem, como podemos explicar esse padrão marcadamente binário do Tambor Maior? As músicas africanas apresentam esse tipo de padrões?

Na nossa revisão da literatura, constatamos que os padrões africanos apresentam preferentemente formulações contramétricas. Os gestos binários do Tambor Maior podem ter origem, portanto, em outros motivos. Desde os elementos históricos apresentados e o mapa rítmico de Carlos Vega, é possível propor que esse gesto binário dos padrões no tambor maior possivelmente tem origem em processos de mestiçagem com as culturas de tradição indígena. Isso poderia explicar a forte presença da marcação do pulso na Saya e sua estrutura rítmica sempre binária. Se essa forma binária pode ser confirmada em nossa pesquisas, ela constituiria a particularidade mais importante da Saya.

6. Conclusões parciais

O presente trabalho apresentou um conjunto de questões históricas e musicológicas para estudar o ritmo da Saya afro-boliviana. Esse primeiro bloco de questionamentos está sendo fundamental para estudar a dimensão rítmica de uma das expressões musicais mais importantes na Bolívia. Na análise e apresentação de dados parciais descobrimos que o canto do Coro tem estruturas rítmicas contramétricas que podem ser de raiz africana. Ao mesmo tempo, a análise revelou que o Tambor Maior apresenta estruturas rítmicas marcadamente binárias que a assemelham aos ritmos de tradição indígena. Portanto, nossa tese parcial propõe que a dimensão binária da Saya tem relação com as estruturas rítmicas de raiz indígena e que, em conjunção com as estruturas de raiz africana, constituem o fato rítmico mais importante da Saya afro-boliviana.

Referências

- ARETZ, Isabel; RAMÓN, Luis. Áreas musicales de tradición oral en América latina. In: *Revista Musical Chilena*. 30 (134). 1976, p. 9.
- AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm. Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- BRIDIKHINA, Eugenia. La vida urbana de los negros en La Paz en el siglo XVIII. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1995. p. 23-32.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JAMES. Koetting. Analysis and Notation of West African Ensemble Music. Disponível em: https://www.ethnomusic.ucla.edu/images/acrobatfiles/ethnomusic/koetting_tubs.pdf
- MARTÍNEZ, Luz Maria. *Africanos en américa*. La Habana: Editorial de ciências sociales, 2008.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira margem, 2000.
- ORISABOL. *Radionovela “sangre nueva, fuerza viva”*. 2 CD de mp3. La Paz: Fundación Praia, Reino de los Países Bajos, Embajada Británica, 2011.
- ORISABOL. *Radionovela “el aviso del pijmo”*. Dois CD de mp3. La Paz: Fundación Praia, Reino de los Países Bajos, Embajada Británica, 2012.
- PAYE, Remberto. La saya de Chicaloma. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1992. p. 185-194.
- QUISPE, Filemón. Historia y tradición: la música afroboliviana. In: *Reunión anual de etnología*. Tomo II. La Paz: Musef, 1994. p. 155-183.
- REY, Monica. La saya como herencia cultural de la comunidad afro-boliviana. Em: *El Tambor Mayor*. Cochabamba: Simón I. Patiño, 1998. p. 57-88.
- _____. La saya como medio de comunicación y expresión cultural en la comunidad afroboliviana. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 2000. p. 133-136.
- ROMERO, Javier. La Saya no es la saya. Decir la verdad para mentir. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1995. p. 175-184.
- SANCHEZ, Walter. Los sonidos del Tambor Mayor. In: *El Tambor Mayor*. Cochabamba: Simón I. Patiño, 1998. p. 7-56.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente. transformações do samba no rio de janeiro de (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- STONE, Ruth. *Music in West Africa*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- TADESQUI, Vida. La identidad cultural de los afrobolivianos. Khana Revista Municipal de Culturas. La Paz, No 50, 2008.
- TEMPLEMAN, Robert. “Renacimiento de la saya: el rol que juega la música en el movimiento negro en Bolivia”. In: *Reunión anual de etnología*. La Paz: Musef, 1995. p. 89-94.
- TOKUNAGA, Maya. *Solidaridad en saya. Un movimiento musical afroboliviano*. DVD (50 min), som, cor. La Paz: 2013.
- ZAMBRANA, Amílcar. *El Pueblo afroboliviano. Historia, cultura y economía*. Cochabamba: SAIH, FUNPROEIB, CONAFRO, CEPA, 2014.

Notas

¹ A Saya é a principal expressão musical, cultural e política dos afrodescendentes na Bolívia, caracterizada pela dança, o uso de tambores, um tecido rítmico particular e o canto: “A Saya inicia-se com uma introdução denominada Isidoro Belzu, ela a sua vez tem duas partes, a primeira inicia-se com o canto de um varão e a segunda o varão é acompanhado por uma mulher. Posteriormente, a pessoa que iniciou começa uma canção que normalmente retrata o contexto onde se desenvolve a atividade ou acontecimento, e a *cuancha* só intervém nos coros. Em uma terceira fase, o canto é acompanhado por um coro de homens e mulheres. As mulheres fazem a

voz grave e os varões a voz baixa, que contrastam num coro de vozes. Depois do coro começa a copla que é interpretada individualmente por um homem ou uma mulher. Esta ação permite voltar ao coro as vezes que os cantantes vejam conveniente ou a situação mereça. Contudo, se bem a Saya seguiu um ordem em algumas regiões do Sul Yungas, ela diferi em sua interpretação e canto” (BALLIVIAN apud ZAMBRANA, 2014: 217, tradução nossa).

² O problema da raiz africana na música da Saya já foi descrito sutilmente por alguns estudiosos. No documentário *Solidaridad en Saya, un movimiento musical afro-boliviano* (2013), Tokunaga indica: “Enquanto muitos afro-bolivianos declaram que esta música é o único rasgo sobrevivente de seu passado africano, o que se observa no presente provavelmente é um estilo claramente afro-boliviano que mudou dos estilos rítmicos e líricos originais que trouxeram os escravos da África” (TOKUNAGA, 2013: 7, tradução nossa).

³ A Real Audiência de Charcas foi a maior instituição de administração da justiça e política no período da colonização espanhola, com sede em a cidade da Plata (hoje chamado Sucre) e que fica bem perto da cidade mais importante na época colonial, Potosí. Ambas cidades são parte da atual Bolívia e formaram um corredor muito importante na época colonial com o Virreynato da Plata (a atual Argentina).

⁴ Citando a Kolinski, Sandroni usa el termo de “contrametricidade” como “a forma em que o ritmo pode confirmar ou contradizer o fundo métrico que é constante. A metricidade de um ritmo seria pois a medida em que um ritmo se aproxima ou se afasta da métrica subjacente” (SANDRONI, 2005: 37).