

## SOCIOSSEMIÓTICA DO *NKÚL* NA CULTURA TRADICIONAL BETI (CAMARÕES)

Jean-Claude Mbarga\*

Constitui a cultura de um povo um sinal importante no seio da vida social. Segundo Ola Balogún, trata-se da civilização objetiva, do esforço de adaptação de um grupo humano que usa a natureza humana por inteiro (inteligência, vontade, sensibilidade, atividades corporais) para proteger o grupo contra grupos similares que tentariam absorvê-lo, e transmitir para a sua descendência a experiência global recebida de seus iniciadores.<sup>1</sup> Por isso, observa acertadamente o historiador africano Ki-Zerbo que a cultura é a dimensão mais imediata, mais importante da independência. Não há nação consciente sem cultura nacional.<sup>2</sup>

Assim sendo, como elemento de identificação de um grupo social determinado, a cultura aparece como uma entidade complexa que abrange a língua, a economia, os conhecimentos (técnicos, artísticos, literários, etc.) e os costumes que governam as relações entre indivíduos e grupos. Teremos a oportunidade de comprová-lo através do estudo do *Nkúl* no seio da vida social do grupo étnico Beti, em Camarões. Mas antes de nos aprofundarmos no assunto, vale a pena conhecer um pouco sobre esse país.

Camarões é um país da África Central com dez províncias; tem 13 milhões de habitantes, mais de 250 línguas locais e duas oficiais (francês e inglês). É um dos raríssimos países bilíngües do mundo e tem mais de 250 grupos étnicos e mais de 400 tribos. Os grupos étnicos mais importantes são: Peulh, Tupuri, Árabe Choa, Kotoko, Mbum, Duru, Beti, Bamileke, Tikar, Duala, Bakueri, Maka e Ndjem. As principais religiões são o cristianismo, o islamismo e o animismo. Camarões é caracterizado pela unidade na diversidade, é a África em miniatura.<sup>3</sup> Laburthe-Tolra chama o grupo étnico Beti, que é localizado na região florestal meridional do país, de os *senhores da selva*,<sup>4</sup> talvez em razão da etimologia do vocábulo, já que *Beti* é o plural de *Nti*, que significa senhor, nobre, homem livre. Entre outras manifestações da sua cultura, temos o *Nkúl*, que é nosso foco.

A perspectiva do presente trabalho é demonstrar a importância do *Nkúl* como um objeto cultural que, além de seu papel essencial de ferramenta de comunicação, constitui um sinal de teatralização na vida tradicional do grupo étnico Beti, com uma certa insistência em sua funcionalidade tridimensional, que abrange os aspectos informativo, lúdico e iniciático.

Em minha abordagem do tema, proponho-me explicar primeiramente a morfossintática do *Nkúl*. Depois o analiso como uma ferramenta de comunicação e como um sinal de teatralização na vida tradicional dos Beti. Termino apresentando o problema da inserção do *Nkúl* nas tecnologias modernas, na época atual da mundialização ou da globalização.

### *Morfossintática do Nkúl*

*Nkúl* é um substantivo da língua Beti que significa literalmente “tambor de chamado”. É um instrumento de música e ao mesmo tempo uma ferramenta de comunicação conhecida de modo prosaico como “telefone africano”. Também representa a mensagem que procede do instrumento, e às vezes designa também o próprio tocador. Trata-se de um instrumento sólido de madeira vibrante, fabricado a partir de um tronco recém-cortado mas consistente, com comprimento máximo de 1,5 m e 5 a 60 cm de diâmetro, e cujo peso varia de 3 a 50 kilos.

Para se obter o *Nkúl* faz-se um corte longitudinal de quase 10 cm no tronco e, a partir dele, cava-se minuciosamente para abrir um buraco profundo, permitindo reduzir a grossura das paredes.

De maneira geral, as partes essenciais do *Nkúl* são as seguintes:

- a cavidade interna semicircular: é a caixa de ressonância por excelência; chama-se *abum Nkúl*, que quer dizer, literalmente, o ventre do *Nkúl*;
- a cavidade externa longitudinal: é a boca do *Nkúl*, *anyu nkúl*;
- as laterais do *Nkúl* ou *mevel me Nkúl*;
- os lábios do *Nkúl* ou *biyaé bi anyu bi nkúl*: no meio dos lábios há dois pequenos retângulos separados por um espaço de quase 2 cm e que constituem o estrangulamento ou tampão do *Nkúl*, *otat nkúl*. Sempre há um lábio mais largo que o outro: o mais largo dá o tom grave, e é chamado de lábio macho; enquanto o fino, o tom agudo, é chamado de lábio fêmea.

O *Nkúl* é um idiófono de corpo vibrante cujo som é obtido por percussão; é tocado com duas varas fabricadas de um material flexível, como a ráfia. Para uma melhor difusão

do som do *Nkúl*, algumas condições são importantes: o frescor do ar, a proximidade de um rio, as superfícies elevadas e o silêncio ambiental. Os dois tons principais do *Nkúl*, o agudo e o grave, permitem as seguintes combinações: agudo/grave, grave/agudo, agudo/agudo, grave/grave. Batendo em ambos os lábios ao mesmo tempo, obtém-se um tom sintético, e pode-se aumentar a gama de tons tocando em ambas as paredes ou no ventre do *Nkúl*.

O fabricante do *Nkúl* utiliza essencialmente várias ferramentas tradicionais da agricultura, de corte ou perfurantes. Mas, hoje em dia, nota-se cada vez mais o uso de alguns instrumentos modernos de carpintaria.

Quanto à técnica do jogo, o tocador primeiro deve posicionar o instrumento com o lábio fêmea (tom agudo) voltado para si; senta-se num banco ou qualquer assento que proporcione uma boa altura e que lhe permita ficar inclinado para a frente, de forma que cada vez que levante a cabeça possa ver tudo o que acontece à sua frente. Como regra geral, a mão direita toca o lábio macho, e a esquerda, o lábio fêmea, mas o tocador pode mudar em função da sua destreza. A velocidade empregada pelo tocador é em função do tempo de cada dança escolhida (*bikutsi*, *ozila*, etc.).

A ecotomografia que acabo de realizar dá conta de certa antropomorfização do *Nkúl*, que não é gratuita. Efetivamente, o fato de fazer alusão à boca, ao ventre, aos costados, aos lábios (fêmea e macho) significa que no grupo étnico Beti o *Nkúl* é de fato um homem. Daí, por exemplo, o mito segundo o qual o *Nkúl* representa um Beti deitado de costas, e que apresenta seus lábios para quem quer fazê-lo falar batendo em ambos os batentes.<sup>5</sup> Este fenômeno de antropomorfização vem reforçado também por algumas características que são observadas nos tocadores. Por exemplo, chama a atenção a atitude dos grandes mestres do *Nkúl* com o instrumento. Efetivamente, às vezes falam com o instrumento antes de tocar, sussurrando-lhe algumas palavras, e às vezes o acariciam. Além disso, nota-se que um tocador que fala pouco é lento na sua forma de tocar o *Nkúl*; o tocador que é loquaz se expressa da mesma forma através do *Nkúl*, e o gago gagueja também através do *Nkúl*. Em resumo, pode-se dizer que há um fenômeno de translação caracterológica entre o tocador e a sua maneira de tocar. Durante o jogo se percebem os estados de ânimo (alegria, tristeza, excitação, hesitação, medo, etc.); as falhas no linguajar, a falta de domínio da língua do *Nkúl* constituem alguns indícios reveladores da identidade do tocador.

Cabe destacar que qualquer um pode tocar o instrumento, com exceção do *Nkúl* iniciático ou místico; não há distinção de sexo, nem de idade, e a iniciação ao jogo do *Nkúl* é democrática, na medida em que não constitui coerção nem seleção. O jogo do *Nkúl* é, como regra geral, de toda a comunidade, já que cada um tem que decodificar a mensagem.

## *Nkúl como ferramenta de comunicação e como sinal social de teatralização*

No grupo étnico Beti o *Nkúl* tem uma importância tridimensional que abrange o aspecto informativo, lúdico e iniciático.

### *A dimensão informativa do Nkúl*

O *Nkúl* é, antes de tudo, um instrumento de comunicação. É o *telefone* por excelência dos Beti; os diversos tons constituem frases musicais que correspondem a frases da língua; os que se iniciaram nesta linguagem codificada, sejam adultos, jovens ou idosos, entendem a mensagem e podem transmiti-la.<sup>6</sup>

O *Nkúl* tem um código que parece a tradução do idioma em forma de linguagem tamborilada no instrumento. Todavia, por mais que os tons se aproximem dos sons orais, nota-se uma dificuldade limitativa do código. No entanto, o *Nkúl* é tão eloquente quanto um orador, o que significa que existe uma técnica do jogo. Faïk-Nzuzi Madiya explica isso dizendo que, na linguagem falada, dois fatos impedem toda confusão entre as palavras: a particularidade individual de cada fonema segmentar (vogal ou consoante) e o contexto da emissão. Na chamada *linguagem controle remoto*, ou seja, aquela utilizada nos aerófonos, membranófonos, idiófonos e outras ferramentas de comunicação que procedem da tecnologia dos povos antes do descobrimento dos sinais elétricos, todas essas palavras são emitidas na mesma melodia, o que torna difícil identificá-las quando transmitidas isoladamente. Por isso, este meio de comunicação apela à amplificação, à repetição, às perífrases estereotipadas, às holofrases, aos nomes de tambores.<sup>7</sup> O código do *Nkúl* consiste em reproduzir a frase melódica falada no *Nkúl* por alternância dos tons: alto, baixo, alto-baixo, baixo-alto, baixo-baixo, alto-alto. Mas para ser mais explícito, às vezes é preciso recorrer às imagens. Por exemplo, a palavra *ngóman* em Beti designa a autoridade administrativa desde a época colonial; esta palavra é obtida com duas batidas, um tom alto e um baixo. Mas, para evitar todo tipo de confusão interpretativa, essa autoridade recebeu um nome prosódico, *a woé bot elañ*, que quer dizer, literalmente, “mata as pessoas sem razão”, em outras palavras, é o opressor. Este nome prosódico é obtido com uma combinação de tons como segue: baixo/alto/baixo/alto/baixo.

A estruturação do texto do *Nkúl* é semelhante à arte oratória dos Beti, que é caracterizada pela sua flexibilidade e seu gênio,<sup>8</sup> com o exórdio, a mensagem e a conclusão. Mas a

estes elementos se somam o sinal e a identidade ou direção do baterista, o que dá lugar ao seguinte: sinal, identidade do emissor, exórdio, mensagem e conclusão. A seguir, passamos a examinar cada um desses elementos:

a) *o sinal*: desempenha o papel de campanha. Serve para despertar a consciência do ouvinte a fim de que se disponha a receber a comunicação. Este sinal é o equivalente ao som do telefone moderno, que sempre anuncia uma comunicação. Na expressão audiovisual, o indicativo e o genérico que anunciam o princípio do programa, assumem a mesma função que o sinal do *Nkúl*;

b) *a identidade ou endereço do emissor*: responde à pergunta quem diz? quem anuncia? É importante, porque tira do anonimato e responsabiliza a mensagem, e disso depende a sua credibilidade;

c) *o exórdio*: aqui é definido o campo de aplicação da mensagem que chega, é necessária a categoria das pessoas implicadas, a natureza do anúncio. Em geral, pode ser uma mensagem para todos, um alarme, uma reunião ou um simples exercício. Alguns exemplos de exórdio:

- mensagem para todos: *Bot bése bése bése bése*, literalmente, “os homens todos, todos, todos, todos”, quer dizer, aviso a todos;
- mensagem destinada a todas as mulheres: *Ayoñ binenga bése bése bése bése*; literalmente, “o povo das mulheres todas, todas, todas, todas”, ou seja, aviso a todas as mulheres;
- mensagem triste: *Abé abé abé abé*, literalmente, “mau, mau, mau, mau”, quer dizer, má notícia;
- mensagem de alarma: *mí kálga mí kálga mí kálga*, literalmente, “atenção, atenção, atenção”;
- a mensagem propriamente dita: constitui o núcleo do anúncio tamborilado; é explícito, detalhado. Dado que o emissor pode desenvolvê-lo como quiser, e dada a espontaneidade com a qual quem domina o *Nkúl* decodifica a mensagem, a conclusão se deduz facilmente, e às vezes as pessoas se divertem após receber a mensagem.

A modo de ilustração, segue um texto relativo a um encontro comum:

	<i>Atiñ</i>	<i>O encontro</i>
1	<i>Kíndín, kíndím, kíndím</i>	Sinal de anúncio
2	<i>Kelé à zaãñ áfan</i>	Vá ao fundo da selva
3	<i>Kelé à zaãñ áfan</i>	Vá ao fundo da selva
4	<i>Ndómán Mbarga</i>	Filho de Mbarga
5	<i>Kelé à zaãñ áfan</i>	Vá ao fundo da selva
6	<i>Man Mvóg'Amug</i>	Do clã Mvóg'Amug
7	<i>Nnomo Ndi</i>	Nnomo Ndi
8	<i>Ma kat Ndómán Ndi náa</i>	Ao filho de Ndi anúncio que
9	<i>Atiñ bí ngá lík</i>	O encontro concluído
10	<i>A pkén ya</i>	É para hoje
11	<i>Atiñ bí ngá lík</i>	O encontro concluído
12	<i>A pkén ya</i>	É para hoje
13	<i>Ye wa wóg</i>	¿Entendeu?

Neste texto observa-se o seguinte:

- o número 1 é o sinal de anúncio, ou seja, a campainha;
- os números 2, 3 e 5 constituem a identidade do autor na linguagem codificada;
- o número 7 é o exórdio, que permite saber que se trata de uma mensagem personalizada;
- os números 8, 9, 10, 11 e 12 constituem a mensagem propriamente dita;
- o número 13 é uma conclusão, cuja forma interrogativa requer uma resposta do destinatário.

No grupo étnico Beti, o *Nkul* assume a telecomunicação, o transporte e a difusão de qualquer tipo de informação, e com a mais grande exatidão. Geralmente, além dos anúncios simples, há mensagens de alegria ou de tristeza.

a) *Foé ôlún* ou a *mensagem de tristeza*: pode ser um anúncio fúnebre, um aviso de roubo, de rapto, fuga, acidente ou guerra. A seguir, um caso de aviso de guerra:

<i>Mí kálga mí kálga mí kálga</i>	Atenção
<i>Mot te k'áfan etám</i>	Que ninguém vá sozinho à selva
<i>Mot te k'áfan etám</i>	Que ninguém vá sozinho à selva
<i>Mí wulugu nsámhá</i>	Devem ir acompanhados
<i>Bébèe bébèe bébèe</i>	Em duas pessoas
<i>Ye mí awóg</i>	¿Escutam?

O caso que apresento abaixo é um anúncio fúnebre:

<i>Nkúl Awú</i>	<i>Aviso de falecimento</i>
<i>Keñ-keñ-keñ</i>	Sinal de anúncio
<i>Ma Mbala món Mbarga</i>	Eu, Mbala filho de Mbarga
<i>Essama món Afana</i>	Essama filho de Afana
<i>Aá ntoya ve mó mé bá</i>	Está de braços cruzados
<i>A toé</i>	Sobre o peito
<i>A à ntoya mbim</i>	É um cadáver
<i>A né dzomolo dzomolo</i>	Com o corpo sem vida, sem vida
<i>Dzomolo</i>	Sem vida

Como regra geral, todas as mensagens de caráter grave são chamadas de *ebañ*, ou seja, o projétil. O *ebañ* é diferente das outras mensagens porque é executado precipitadamente e com excitação, o que reforça seu caráter de urgência.

b) *Foé mintag* ou a *mensagem de alegria*: pode ser um aviso de parto, *Nkúl ábié*, ou de casamento, *Nkúl alúg*. Um exemplo:

<i>Nkúl Alúg</i>	<i>Aviso de casamento</i>
<i>Kíndín, kíndím, kíndím</i>	Sinal de anúncio
<i>Ma Mbarga yaá nloñ</i>	Eu, Mbarga, o do rio
<i>Essama món Mbarga</i>	Essama filho de Mbarga
<i>A ye lúg é sondo aá zu</i>	Casa-se no próximo domingo
<i>Ye mí awog</i>	¿Escutam?

### A dimensão lúdica do *Nkúl*

“A vida é um teatro onde cada um entra em cena para desempenhar seu papel”, dizia Shakespeare. Este ditado memorável se comprova no grupo étnico Beti, no qual o *Nkúl* aparece como um verdadeiro instrumento de teatralização.

A diversão constitui um componente essencial na vida dos Beti, através da dança ou do jogo relacionado com o esporte. É o momento da festa ou a culminação da *agoracracia*, ou seja, nas palavras de Jean-Paul Gourevitch, a ocupação do espaço público por uma multidão.<sup>9</sup>

## O *Nkúl* da dança

No grupo étnico Beti, a dança, o canto e a música formam um trinômio indissociável. Em uma orquestra tradicional, o *Nkúl* desempenha um papel fundamental, ao lado do tambor longo, *mbê*, do tambor curto, *ngom*, e das castanholas, *ñas*. Na maioria das danças, há três *Minkúl* (o plural de *Nkúl*), cada um deles com uma função precisa (e aqui, com o vocábulo *Nkúl* se designa indistintamente tanto o instrumento quanto o tocador). Assim sendo, temos:

- o *món Nkúl* ou *Nkúl*-filho: toca de modo invariável a mesma frase musical, mantém e determina a cadência do estilo de dança que se quer executar. É o mais pequeno;
- o *nyia nkúl* ou *Nkúl*-mãe: também mantém a cadência, mas tem alguma margem de liberdade ornamental através do solo, o canto ou o contracanto;
- o *nnóm Nkúl* ou *Nkúl*-macho: é o mestre a quem os bailadores escutam, ele lhes fala, dá ordens. É o verdadeiro mestre-de-cerimônias. Chama a cada bailador por seu apelido, o critica, lhe impõe uma atitude, um passo para executar, uma trégua ou uma interrupção total. Assim, temos por exemplo as seguintes intervenções:

<i>Bisíé bí ntáñán</i>	Trabalho do branco [é um apelido]
<i>Tébégé tétele</i>	Levante-se
<i>Za'á wa súbu</i>	Aproxime-se
<i>Kúmbúgú</i>	Incline-se
<i>Tébégé</i>	Pausa
<i>O bebege móñyoñ</i>	Olhe seu companheiro
<i>Tegé nkuk</i>	Mexe o torso
<i>Kelé tobo ásí</i>	Sente-se

Cabe destacar que nem todas as orquestras possuem três *Minkúl*. Algumas têm dois, o *Nkúl*-filho e o *Nkúl*-mãe. Neste caso, o *Nkúl*-mãe desempenha o papel do *Nkúl*-macho. Essas denominações humanas dos diversos tipos de *Nkúl* de dança reforçam a antropomorfização do instrumento.

Há dois tipos essenciais de danças: as danças simples e as danças iniciáticas.<sup>10</sup>

a) as *danças simples*: entende-se como todas as danças não subordinadas a um ritual, ou a uma iniciação mística. Sua aprendizagem é simples, dado que sua meta é a diversão pura, a alegria e a liberação. Compete a todos os bailadores, bons ou ruins. No entanto, os tocadores do *Nkúl* sempre são escolhidos entre os mais hábeis, pois nenhum regozijo é possível sem bons instrumentistas. Como danças simples famosas, há, por exemplo, o *Ozila*, o *Menganá* e o *Bikutsí*.

b) *as danças iniciáticas*: constituem o momento da *teatrocracia*,<sup>11</sup> quer dizer, o momento em que o povo Beti faz alarde da sua potência mística através do espetáculo. Cabe destacar que os *Minkúl* não são ritualizados, no sentido de que não se reserva nenhum instrumento para ocasiões particulares. Pelo contrário, só a cerimônia pode ser sagrada, e neste caso todo o entorno é sacralizado também: os instrumentos, os tocadores, os cantos e os outros atores. O acesso é livre para os espectadores, mas só os iniciados podem se expressar cantando, dançando ou tocando. Entre outras danças iniciáticas, estão o *Só*, o *Esáni* (a dança dos mortos), o *Bisima* (a dança da cura).

Existem rituais para os iniciados, e, de forma geral, trata-se de uma prática rude do *Nkúl*, as escarificações, e o sonho letárgico próximo da morte.

- A prática rude do *Nkúl*: é imposta uma duração de jogo bastante longa, de quase três horas seguidas, distribuídas em várias sessões no mesmo dia;
- As escarificações nas munhecas, ombros, cotovelos, seguidas pelas massagens com uma série de ervas seletas, constituem o final de uma faina semanal;
- O sonho letárgico é a última etapa dos neófitos, trata-se de uma espécie de coma iniciático, uma verdadeira estância no reino dos mortos. Durante o sonho, o neófito encontra alguns antepassados dele que lhe abrem os olhos para o *Nkúl*, que tem uma potência do verbo que cria. É assim que se chega, por exemplo, a desencadear uma chuva, um incêndio ou a crescida de um rio, a afastar algumas epidemias que prejudicam as crianças ou o gado. O *Nkúl* místico é dirigido aos antepassados dos infernos. Alguns iniciados contam que às vezes os antepassados respondem quando aceitam as solicitações e as petições.

Existem algumas danças místicas, como são as danças de cura, adivinhação ou aproximação das forças do cosmos ou do além. Neste caso, o *Nkúl* desempenha o papel de médium de intersecção entre os vivos e os mortos. Assim, por exemplo, durante a dança fúnebre *Esáni*, o *Nkúl* anuncia aos mortos que um morto segue o caminho para seu reino, e que deve ser constituído um comitê de acolhida do recém-chegado. Veremos isso com mais detalhes no marco da dimensão iniciática do *Nkúl*.

O *Nkúl* de dança é executado em todos os setores da vida nacional, na vida civil, na política e na religião. Na vida civil, é tocado em várias celebrações (casamentos, nascimentos, funerais, etc.). O homem político se serve dele para sua propaganda nos comícios populares. O fenômeno da inculturação é observado em algumas religiões cristãs como o catolicismo e o protestantismo, através da introdução da música tradicional em que o *Nkúl* aparece como um instrumento primordial.

## O *Nkúl* do jogo

O jogo puro se fundamenta nos encontros esportivos. Há dois jogos essenciais: o *Mesiñ*, ou luta corpo a corpo, e o *Njek*, ou jogo de destreza.

### a) O *Mesiñ*

No *Mesiñ*, ou luta corpo a corpo, o *Nkúl* tem duas funções fundamentais. Primeiro, serve de intermediário e coordena as negociações entre as equipes que desejam enfrentarse. Através do *Nkúl* é solicitado um clã para uma partida de *Mesiñ*, e uma resposta, favorável ou negativa, é recebida.<sup>12</sup> Logo, durante o enfrentamento dos atletas, o *Nkúl* assume a reportagem, às vezes com discursos de ânimo, comentários irônicos ou moralizadores. Um exemplo de texto do *Nkúl* de luta:

<i>Kili kili kili kili kili</i>	Sinal de anúncio
<i>Mesiñ tege ya dzó mímbú</i>	Não importa a idade
<i>Mesiñ mé ne ve ngul</i>	O que importa é a força
<i>É mot aá kuú mbek</i>	Quem caiu
<i>A kódóge ásí</i>	Se levante

### b) O *Njek* ou jogo de destreza

Reúne duas equipes em um estádio de quase cinquenta metros de comprimento. Uma das duas equipes tem frutas selvagens do tamanho de uma bola de handebol, chamadas *Njek*. A outra equipe tem azagaias (lanças curtas). O jogo consiste em alcançar com as azagaias essas frutas que são lançadas vigorosamente por quem as leva. E, como no caso da luta corpo a corpo, o *Nkúl* tem duas funções essenciais. Primeiro, serve de intermediário e coordena as negociações entre as equipes que desejam se enfrentar. Através do *Nkúl* solicita-se um clã para uma partida de *Njek*, e uma resposta, favorável ou negativa, é recebida. Logo, durante o enfrentamento dos atletas, o *Nkúl* assume a reportagem, às vezes com discursos de ânimo, comentários irônicos ou moralizadores.

## A dimensão iniciática do *Nkúl*

Na África, a iniciação nas tradições é feita em forma de ensino elitista, de forma secreta, fora do alcance dos profanos. Apesar disso, às vezes há manifestações concretas daquilo que foi planejado em segredo. Por isso, irei me limitar ao acessível, ou seja, aos

efeitos, dado que as causas, por sua irracionalidade, constituem um verdadeiro quebra-cabeça para o neófito. Insistirei na comunicação ritual e mística, o *Nkúl* dos mortos e dos aparecidos, e o *Nkúl* dos gênios e dos espíritos.

### A comunicação ritual e mística

Trata-se de uma comunicação através do *Nkúl* e com um código que não é comum a todos. Às vezes a língua é incompreensível ou não é comum a todos; outras vezes, o emissor se limita a sons espaçados, tirados de só um dos lábios do *Nkúl*, do macho ou do fêmea. Este tipo de comunicação é realizado só por tocadores particulares, a saber, os iniciados cujo domínio do mundo místico é inegável. Este mundo é explorado pelos iniciados – segundo afirmam eles mesmos – em benefício dos habitantes do mundo real.

Como para afirmar a existência do *Nkúl* místico, os Beti se apóiam em vários provérbios tais como: *evú te wók nkúl ngbêl*, tradução: “o iniciado é muito sensível ao chamado do tambor místico”; *Bod bése béne mvóg á bekón*, tradução: “todos os homens são mortais”.

### O *Nkúl* dos mortos e dos aparecidos

Na concepção africana da existência, os mortos não morreram,<sup>13</sup> como diria Birago Diop. Estão aí, ao redor da casa, nos elementos inertes ou vivos da natureza. Mais atormentadora ainda é a crença na reencarnação nos africanos, que afirmam que existe uma espécie de comércio de ida e volta entre o mundo dos mortos e o dos vivos.<sup>14</sup>

No grupo étnico Beti, o *Nkúl* fúnebre que anuncia um falecimento às populações é dirigido também aos mortos. Na dança *Esáni*, que é um ritual funerário, um *Nkúl* específico anuncia aos mortos o nome do recém-falecido, assim como as circunstâncias da sua morte. Além disso, este *Nkúl* pede aos primeiros mortos que preparem o caminho para o recém-chegado, assim como as modalidades de acolhida ao defunto, quando este merece. A respeito disto, P. Laburthe Tolra explica que a dança *Esáni* constitui um ordálio e ao mesmo tempo uma pantomima guerreira que lembra as façanhas do defunto, atribuindo-lhe a culpa da sua morte e reafirmando a vitória da sua linhagem sobre a morte. Só se dança o *Esáni* quando morre um chefe de família. Quando quase todo mundo chegou e está sentado ao redor do pátio, deixando um espaço vazio importante reservado aos aparecidos que vêm buscar o defunto, quatro anciões colocam-se na entrada do povoado com troncos de uma planta mística adivinhante, o *Odzom*, na mão.<sup>15</sup>

Nas tribos *Eitón* e *Ewondo* do grupo étnico Beti, conta-se que durante a novena se chama o defunto pelo seu apelido codificado no *Nkúl*, depois são jogados cereais ao redor de seu túmulo e mais longe também. Então, da selva, chegam pássaros tão gordos quanto

um frango, e começam a bicar os grãos. Em seguida, irrompem gritos de alegria, já que este fenômeno é interpretado como uma resposta positiva do defunto. Em outros casos não ocorre esta resposta, então se procura o dano causado pelo defunto quando era vivo, e este dano deve ser reparado. Então a cerimônia de novena é organizada novamente, logo após investigar sobre a vida do defunto.

### O *Nkúl* dos gênios e dos espíritos

Na cultura Beti, o mundo invisível constitui uma realidade inegável, está povoado por diversos seres. Há, por exemplo: Deus, o Criador dos homens e ser supremo, mas alto demais para o homem; os gênios e os espíritos, benfeitores ou malfeitores. P. Laburthe Tolra considera os gênios como forças perigosas que devem ser dominadas ou contra as quais é preciso proteger-se.<sup>16</sup>

O *Nkúl* dos gênios e dos espíritos tem dois objetivos: solicitar socorro às forças cósmicas para uma ajuda pontual e a cura mística.

a) *A solicitação de socorro às forças cósmicas*: quando uma tormenta é anunciada, uma tempestade, uma chuva devastadora ou perturbadora de uma cerimônia importante, pode-se tocar o *Nkúl* para desorientar essas manifestações da natureza. Geralmente, é o mais novo da tribo o encarregado de tocar. Às vezes, também se pode desencadear uma chuva torrencial ou uma tormenta voluntariamente a partir da mensagem do *Nkúl*.

b) *A cura mística*: é obra dos gênios. O curandeiro não é senão um intercessor perante os gênios, e para ter acesso a eles, o *Nkúl* põe em transe os ajudantes do curandeiro, e às vezes o próprio curandeiro, depois todos contactam as forças invisíveis que os fazem *abrir os olhos* para as plantas terapêuticas. Durante as sessões de cura, o *Nkúl* desempenha o papel de médium entre as forças invisíveis e os atores da cura. Por isso, é proibido interromper o *Nkúl* para não correr o risco de cortar o contato com as forças tutelares. Inclusive a farmacopéia tradicional nunca se separa do *Nkúl*.

Existem textos especiais de cura mística; o curandeiro escolhe entre executá-los através da linguagem tamborilada do *Nkúl* ou recitá-los em voz baixa ou mentalmente. Um exemplo:

<i>Ma fít wa</i>	Eu te aniquilo
<i>To ngó ne ngul a né dzé</i>	Qualquer que seja a tua potência
<i>Abé áse o ngá bo kala</i>	Que todo o mal que fizeste a Fulano
<i>A dúgán ábe wa</i>	Volte-se contra ti
<i>Kala te à bo mvuái</i>	Que Fulano recobre a sua saúde
<i>Kala te ayi mvuái, aá biyí mvuái</i>	Fulano solicita a sua saúde, e já a tem

Para terminar, cabe afirmar que, como instrumento de comunicação, o *Nkúl* em sua tridimensionalidade é um sinal importante no seio da vida social do grupo étnico Beti. Enquanto o Beti respeitar a visão do mundo de seus antepassados, baseada na crença no visível e no invisível, o *Nkúl* manterá sua dupla importância de instrumento ordinário e místico.

No entanto, no começo do terceiro milênio, nos encontramos na época da mundialização ou da globalização caracterizada, infelizmente, por um certo darwinismo tecnológico em que o moderno modula, aniquila ou simplesmente devora o tradicional. De modo que, forçosamente, a concepção inicial do *Nkúl* não pode e/ou não deve ficar estática, apesar de alguma reticência conservadora. O *Nkúl* tem de se abrir ao mundo, através das novas tecnologias de comunicação, a audiovisual e a Internet, que podem contribuir para a sua popularização e modernização.

Existem várias propostas a este respeito. Por exemplo, para alguns investigadores camaroneses, o som do *Nkúl* pode ser captado e explorado no computador; dessa forma, não mais seria tocado com varas e sim com um teclado associado a um sistema de ressonância. Outros afirmam que é possível adaptar o autêntico *Nkúl* a um computador com um sistema de captura de som, para obter redobres de um *Nkúl* autêntico. Também dizem que é possível utilizar outro material em vez da madeira para fabricar o *Nkúl*, mas neste caso a sua forma mudaria, inclusive com a possibilidade de miniaturização.

Pessoalmente sugiro, quando muito, a simples amplificação elétrica, o que modificaria muito pouco a quinta-essência identificadora do *Nkúl*, porque, para mim, a globalização não supõe o aniquilamento total do tradicional pelo moderno, mas um encontro do dar e do receber em um contexto intercultural. Assim sendo, seria uma maneira de tornar inteligível esta realidade cultural africana para o resto do mundo, respeitando sua essência ou suas diferenças.

Em resumo, cabe afirmar que o *Nkúl*, estritamente tradicional ou levemente modificado para o moderno, sempre irá lembrar ao mundo inteiro, como diz Jones LeRoi a propósito dos afro-americanos, que o negro veio da África e não da Universidade de Howard.<sup>17</sup>

*Tradução autorizada em julho de 2003*

## Notas

<sup>1</sup> Catedrático da Universidade de Yaoundé I (Camarões).

<sup>1</sup> Vide BALOGÚN, O.; AGUESSY H., e P. DIAGNE *Introduction à la culture africaine*. Paris, Unesco, 1977, p. 30.

<sup>2</sup> Vide KI-ZERBO, J. *Le Nouvel Observateur*, de 25 de janeiro de 1967. Consultar também *L'Identité culturelle camerounaise*. Yaoundé, Editions Clé, 1985.

<sup>3</sup> Para uma apresentação sinóptica de Camarões, consultar, entre outros, JAM, A. *Géographie du Cameroun*. Paris, Armand Colin, 1985; LOUNG, J. F. *Géographie du Cameroun*, Yaoundé, C.E.P.E.R., 1971; MVENG, E. e NKOUMBA, D. B. *Manuel d'Histoire du Cameroun*. Yaoundé, C.E.P.E.R., 1983; MVENG, E. *Histoire du Cameroun*. Yaoundé, C.E.P.E.R., 1985; NEBAH, A. S. *Géographie moderne du Cameroun*. New Jersey, Ed. Neba, 1987.

<sup>4</sup> Vide LABURTHE-TOLRA, P. *Les seigneurs da forêt*. Paris, Publications da Sorbonne, 1981, e, do mesmo autor, *Initiation et sociétés secrètes au Cameroun. Essai sur les religions Beti*. Paris, Karthala, 1985.

<sup>5</sup> Vide MBA, W. *L'influence de la musique religieuse européenne sur la musique religieuse des Beti, ainsi que ses rapports avec la musique traditionnelle du peuple Beti du Cameroun*. Tese de Doutorado. Saarbrücken, 1981, p. 173.

<sup>6</sup> Vide BODO, J. M. *La musique, instrument privilégié de la liturgie pour la seconde évangélisation du Cameroun*. Paris, Arm, 1992, p. 49.

<sup>7</sup> Vide MADIYA, C. F.-N. "Modes de transmission, de circulation et de conservation des œuvres orales". *Littératures orales de l'Afrique Contemporaine: approches théoriques et pratiques*. Actas de colloquio. Universidad de Guelph-Canada, Universidad de Yaoundé, 1995.

<sup>8</sup> Vide MBARGA, J. *L'art oratoire et son pouvoir em Afrique: le cas des Beti du Cameroun*. Yaoundé, St Paul, 1997, p. 51. Consultar também MATIP, T. M. *L'univers de la parole*. Yaoundé, Editions Clé, 1983; MBARGA, J.-C. "Dzi'i-Ba'a and the semiotic junction of marriage in the Mekuk tribe (Cameroun)". In: BERNARD, J. e WITTHALM, G. (eds.). *Myths, rites, simulacra. Semiotic viewpoints*. Wien, Austrian Association for Semiotics, Printed by Hochschülerschaft a.d. TU, 2001, pp. 251-262.

<sup>9</sup> Vide GOUREVITCH, J.-P. *La propagande dans tous ses états*. Paris, Flammarion, 1981.

<sup>10</sup> Vide MINISTÈRE DE L'EDUCATION, DE LA CULTURE ET DE LA FORMATION PROFESSIONELLE. *Danses du Cameroun*. 2 ed. Yaoundé, 1971, p. 11. Consultar também BELINGA, M. S. E. *Littérature et musique populaire en Afrique Noire*, Paris, Imprimerie Cujas, 1966; ESSOMBA, J. M. *L'art africain et son message. Etudes et documents africains*. Yaoundé, Editions Clé, 1985; OBAMA, J. B. "Du folklore grégorien au tam-tam africain". In: *Afrique Documents*. Yaoundé, 1<sup>er</sup> Cahier, 1996.

<sup>11</sup> Tomo este termo de BALANDIER, G. *Pouvoirs sur scènes*. Paris, Balland, 1992. Vide também LASWELL, H. D. "Politics: who gets what, when, how?". In: *Communications of ideas*. New York, Harper, 1948.

<sup>12</sup> Isto é corroborado por MEDU, J. L. N. *Kalate Nnanga Kon*. Ebolowa, Imprimerie Hasley, p. 38.

<sup>13</sup> Vide DIOP, B. *Les contes d'Amadou Koumba,...*; SOUNDJOCK. *Orange des Tropiques*. Yaoundé, C.E.P.E.R, 1989.

<sup>14</sup> A crença deste fenômeno não é exclusiva dos Beti. Pode-se observar também, por exemplo, nos Igbo e nos Yoruba da Nigéria. Vide MADUKA, C. "Literary imagination". In: ONGOUM, L. M. e TCHEHO, I. *Littérature orale de l'Afrique contemporaine. Approches théoriques et pratiques*. Yaoundé, Editions Clé, 1989.

<sup>15</sup> LABURTHE-TOLRA, op. cit., 1985, p. 192.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>17</sup> Vide LEROI, J. *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*. Paris, Gallimard, 1968, p. 30.