

15.

Através dos séculos - África Ocidental – força ordenadora

A música, tal qual é feita na região do Saara e do Sahel, baseada em códigos e mensagens bastante específicos, pode ser vista, também, como mais um texto. Ela é tecida no espaço entre aqueles que concebem e produzem o som e os ouvintes que o recebem. O texto de que falo aqui vai além das letras das canções e dos desenhos inscritos na melodia

A palavra dos griots e das griotes nunca está dissociada da música, o que não quer dizer que há sempre música em toda espécie de fala, mas que há sempre uma intenção musical que a acompanha. Banning Eyre, o escritor e guitarrista americano, de quem já falei anteriormente, ao final da temporada de sete meses estudando e tocando com Jeli Madi Tounkara, concluiu, ao contrário do que inicialmente pensava, que a palavra é bem mais importante que a música para os griots. Ele ficou bastante impressionado com as apresentações das griotes às quais acompanhou durante este tempo, e com a reação da platéia às palavras por elas pronunciadas. Por outro lado, o lingüista americano Charles Bird, depois de muito pesquisar sobre a sintaxe *bamana* viu que seu trabalho não poderia ir à diante, de maneira eficiente, enquanto não entendesse a ligação entre música e palavra nesta língua. Depois de explorar todas as possibilidades sintáticas a que tinha acesso, decidiu ampliar sua pesquisa para outras formas de fala. Foi aconselhado por colegas a trabalhar com um griot. Amadou Diabaté foi convidado e vinha, então, aos encontros com seu *ngoni* e começava a cantar. Isto deixou Bird perplexo, ele precisava estudar sintaticamente a língua, era a fala o seu foco, e a música estava interferindo muito. Pediu, então, que Diabaté voltasse sem o instrumento. Desta vez, enquanto falava, o griot batia na mesa, fazendo um acompanhamento percussivo. Precisava de alguma coisa que guiasse sua fala. Bird diz: "Aquilo me surpreendeu. Havia uma força organizadora na linguagem".³² A música era esta força. Estas duas situações mostram quanto os limites entre palavra e música são permeáveis. Buscando a música, Banning encontrou a força da palavra; já Bird, que buscava a palavra, teve que se deparar com a música intrincada na construção do texto.

³² Apud HALE, Thomas A. *Griots and Griottes: master or Words and music*. Bloomington: Indiana University Press, 1998. p.147.

Kelefa Ba

Jola Kelefa, Badora Jola Ialah

(The Jola Kelefa from Badora died)

Kelefa a la Tambo be Barria

(He left his spear in Barria)

Mingdolo Banta, Mingdolo Banta

(Roughly translated: His drinking days are done)

Kelefa Ba La Mingdolo Banta

(The great Kelefa, his drinking days are done)

Verse 2 and Interlude

Sou ole be dongna, sou ole be dongna

Jang fa tinyata, Sou ole be dongna

(The horses are dancing, the trick has failed)

Sada te Julu ba moi la

Satou Sada te Juluba moila

(If you are the useless person in town, the jalis won't sing for you)³³

Kelefa Ba, música sobre um herói do século XIX, Kelefa Saane, é uma das primeiras músicas que os griots aprendem, a letra acima corresponde a uma pequena parte, já que toda ela é bastante grande. Há versões cantadas e outras, instrumentais. Ouvi diversas e consigo, com esforço, entender uma célula rítmica e melódica que sempre volta, mas ela é tão entremeada de improvisos e as particularidades de quem toca estão tão presentes que a música me parece sempre nova. É possível perceber o chão, uma base que se mantém, mas o músico parece flutuar na maior parte do tempo. E quanto mais talentoso ele é, mais longe do chão parece caminhar. Penso que é isso também o que acontece nas longas narrativas, ou louvações, elas são sempre diferentes. Embora mantenham um chão comum, ganham vôo na personalidade de quem fala. A sua verdade certamente se justifica nestes vôos, na sua maior ou menor propriedade, na sua excelência. Neste espaço que se abre para que o *nyama* atue. As diferentes narrativas que li sobre mesmas histórias mostravam isto claramente, mas, como eram traduções, a minha percepção não é tão direta quanto com a música. Nos

³³ do site www.koramusic.com

cantos, também comparando diferentes interpretações de uma mesma canção, é possível ver o jogo que se faz entre melodia e palavra, mas, como não conheço a língua, nem sempre é possível identificar uma palavra, separá-la em meio a melodia e à improvisação. Passei muito tempo ouvindo a *Kelefa Ba*, em muitas diferentes versões, inclusive tocadas por ocidentais, estudantes de *korá*, fiquei muito intrigada. Chamei, então, alguns amigos músicos para que a reconhecessem nas diversas interpretações. Não foi possível. Para eles também, numa primeira audição, eram músicas muito diferentes. Apesar dos ouvidos atentos e treinados, somos acostumados a outras referências, e mostrei versões realmente distintas. É um exercício interessante o de tentar encontrar o que se repete nas diferentes interpretações. Há, em sites na internet, aulas nas quais se explica o início básico de *Kelefa Ba*, e a partir disso, é possível ver quão longe chegam alguns artistas. O jazz, ou o choro, numa forma que nos é mais próxima, têm também esta característica, o improviso - parte em que o músico toca livre sobre a harmonia e explora, na música, suas possibilidades melódicas e harmônicas, se desvencilhando da melodia inicial - como seu lugar privilegiado. Muitas vezes é difícil reconhecer a canção dentro da canção. Logo de início ela aparece, e na primeira sensação de conforto, no reconhecimento, ela escapa, e abre caminhos muitas vezes inesperados, que se articulam de forma única, e continuam se articulando e abrindo espaços, deixando o ouvinte numa situação de constante suspense, numa tensão potente e provocativa. Até que voltam a melodia inicial e levam todos de volta aos seus lugares, que já não são os mesmos. Estes improvisos, feitos por mestres, sejam eles griots ou não, africanos, ou não, estabelecem novos espaços sonoros, criam outras possibilidades a partir do que é tradicional e conhecido. Exercitam uma prática de liberdade que só é possível através de um rigoroso aprendizado. Colocam em movimento duas forças tão bem identificadas na África Ocidental: *fasiya* e *fadenya*.

Few people depend on their art for the affirmation and expression of their identity as much as the Mandingue. In their mythology as much as in their daily life, action appears to be made of the same substance as speech so much so that the ngana is always accompanied by the ngara, the artist whose speech stimulates his courage and celebrates his exploits before the rest of the society. As guardian of the collective memory, the oral artist has a fundamental role in

*the manipulation of heroic symbols inherited from the past, for the act is condemned to disappear if its echo does not resonate in time and space.*³⁴

Na África Ocidental, os griots mais talentosos, os verdadeiros mestres, de indiscutível integridade, são chamados de *ngara* e sua arte é *ngaraya*, termo polissêmico que abrange todas as atividades pelas quais os griots são responsáveis. Ninguém é chamado de *ngara* antes de completar quarenta anos. Eles correspondem aos que Hampaté Bâ chamou de *domo*. Este termo, *ngara*, é também usado para os outros artistas, artesões, conhecidos como *nyamakala*. O complementar de *ngara*, que está no campo da palavra e da música, das artes enfim, é *ngana*, herói que está no campo da ação. *Ngara* e *ngana*, estão interligados, como os irmãos perdidos e famintos, como os griots e seus nobres. Um representa a fala, o outro a ação, numa relação de complementaridade, andam sempre juntos. São signos que representam aspectos fundamentais da sociedade malinka.

Homens e mulheres podem ser *ngara*, mas é bem mais difícil para as mulheres receberem esta honra. Elas, de forma geral, não contam, elas cantam e são imensamente admiradas, respeitadas e temidas por seu canto. As mulheres conhecem as histórias, claro, crescem ouvido-as, mas se há um homem presente, é dele a voz que fala. Cabe aos homens o *tarikou* – a recitação falada - e é o *tarikou* que normalmente dá a medida da *ngaraya*. Tradicionalmente as griotes são responsáveis pelo canto e os griots pela fala. Os griots dizem que quando uma mulher faz *tarikou*, o que é muito raro, ela provavelmente já não canta mais. De modo geral, a mulher conta histórias dentro de sua casa, não em público. Acredita-se que, se uma mulher desrespeita esta tradição, alguma coisa de ruim pode acontecer à sua família.

*Tariku are the stories of Mande, done only by men. Even if women know them, they don't have the right to recite them. In a big family of jeliw, the older brother's children have the first right to perform tariku. The older brother's house is called fadugu, the younger brother's house is the dendugu. Even though I'm older than some of my cousins, I am from the dendugu so I don't yet have the right. Women, they can do majamuni or matoògòni [praising], but real ngaraya is in the Tariku.*³⁵

³⁴ Cheick Keita *apud* CHARRY, Eric. *Mande Music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p.59.

³⁵ Entrevista do griot Kasse Mady Diabate a Lucy Duran, 1999, em *Ngaraya: Women and musical mastery in Mali*.

Ngara é um título de grande reconhecimento, de maestria e autoridade, um nível que homens e mulheres podem chegar através de sua arte de fala, canto ou instrumento e diz respeito à sabedoria de seu uso, por exemplo, no canto *ngara* não se refere à beleza da voz, mas ao uso das palavras.

A palavra do griot ou griote, *jelikan* ou *jeliya*, quando cantada, é muito poderosa. A voz que canta dá uma outra dimensão à palavra, uma outra forma de poder, principalmente quando combinada a uma melodia que tem forte associação com o passado, e quando realizada com habilidade e força. O canto do griot, assim como sua fala, perpetuamente acompanhada por uma música ou pulsação, suspende o espaço cotidiano, independente do lugar em que se apresenta. Leva o público para um lugar outro, em que a presença da voz coloca alguma ordem no ruído do mundo, se transforma, ela mesma, na presença de outros tempos. A música é uma força ordenadora, o som tem o poder de produzir ordem e caos, é uma força mística que atravessa o corpo e que organiza sua própria realidade. Portanto, a habilidade dos griots e griotes que circulam neste espaço de sons - música e palavra – lhes confere extremo poder. E junto a este poder, extrema responsabilidade. Diz-se no Mandé que uma grande voz é uma coisa muito perigosa.

Pelo que pude entender através dos diferentes textos a que tive acesso, homens e mulheres cantam, a *ngaraya* é praticada pelas mulheres através de seu canto, elas são reconhecidas como melhores cantoras. *Ngara* é um termo utilizado para designar os mais talentosos cantores, sejam homens ou mulheres, é um título máximo ao qual todos os *djelis* aspiram. Alguns griots dizem que a *ngaraya*, num instrumento, não se define por seu virtuosismo mas pelo conhecimento profundo que o instrumentista tem das histórias, porque isto determina a maneira como, musicalmente, se relaciona com elas; e pela sua capacidade de inspirar o cantor ou narrador, o que muitas vezes se dá através da simplicidade. Sidiki Diabate, muito respeitado e conhecido por seu talento na *korá*, um *ngara*, diz que é preciso que haja um equilíbrio entre *kumben*, a melodia fixa, e *terèmeli*, o improviso da voz. Segundo ele, o improviso em excesso tira o poder da música. Talvez porque, para a função do griot, não é a satisfação ou vaidade pessoal que está em jogo na sua performance, mas um comprometimento social com sua tradição. O equilíbrio ajuda a construir todo o sentido da *ngaraya*.

Desde que a música da África Ocidental começou a ficar conhecida para além de seus espaços, os griots tornaram-se músicos profissionais e passaram a explorar suas habilidades, aí sim, com muitos improvisos, total domínio de sua técnica, e demonstrações de excelência.

Na África Ocidental as performances estão atreladas a um desejo de compartilhamento, são experiências de pertencimento a um mesmo ethos. É sobre este ethos comum que Sotigui fala quando diz que o encontro está no centro da civilização africana, há uma crença profunda de que "eu sou porque eu pertenço aos outros" e isto é reafirmado, mesmo que não de forma clara, constantemente. Não é uma negação a ação individual, a singularidade, nem tampouco, é uma oposição ao individualismo ocidental, pelo contrário, constitui um espaço para o exercício da individualidade através de mecanismos que permitem a interação, incluindo aí a crítica social. Apesar dos imperativos contemporâneos terem provocado redefinições e mudanças nos espaços comuns, a música, as performances dos griots, se mantém como possibilidade de encontro, como experiência de partilha, mesmo quando abre espaço para que os limites do que é possível sejam estendidos.

Os griots referem-se uns aos outros como cantores - *donkil laalai*; instrumentistas - *kosirila*; ou contadores - *kumala*. E apesar da música estar sempre presente na fala, há uma distinção baseada no conhecimento e gênero entre os que priorizam a fala, *kuma*, e os que priorizam a canção, *donkili*. O conhecimento não é um fator essencial para a performance de uma canção, mas é fundamental na fala, que só existe a partir dele, inclusive a palavra *kuma* é usada em referência à conhecimento. Diz-se de um cantor que ele tem voz, mas não tem *kuma*, por exemplo. Isto parece enfatizar a ideia de fala e ação como um duplo, o conhecimento é fala, e para que exista, de fato, ele deve ser ação. O principal no canto, é a habilidade de se mover com ritmo dentro do acompanhamento, e a expressividade da voz. O contraste entre beleza e sabedoria implícito nas categorias *donkili* e *kuma* representa uma percepção estética comum a todo o Mande. A voz bonita e agradável da juventude, se contrapõe à voz com autoridade, adquirida através do tempo. Os griots especializados em *kuma* parecem ser as mais altas fontes de conhecimento, são os mestres guardiões da palavra e são eles que dão, aos outros, o direito de fala. Um mestre num instrumento não se sente autorizado a contar a história de seu

próprio instrumento, os mestres a sabem bem, mas esperam até que venha um *kumala* para que a história seja contada a seu aluno. Há um grande respeito por estas funções tradicionais. Não há pressa, nem interrupção na ordem das coisas. Muitas vezes a *kula* é feita num espaço indiscernível entre fala e canção, como as recitações, por isso quase toda a atividade do griot é tida como *kula*, entre os próprios griots e por muitos pesquisadores. O critério de diferença é que *kuma* é orientada pela palavra, e *donkili*, pela melodia.

Enquanto *kula* é o lugar das sutilezas, de segredos ocultos e dos detalhes, *donkili* é de conhecimento público. As canções são mais ouvidas, ocupam diferentes meios de comunicação, como cds, rádios e canais de televisão, exigem muito talento, técnica e podem ser extremamente poderosas. Esta distinção explicita, também, o lugar do homem e da mulher diante de sua tradição, já que o conhecimento oculto está na *kula*, que não é espaço prioritário das mulheres.

Nas apresentações há sempre um griot que narra, e pelo menos um outro que toca um instrumento, geralmente a *korá* ou o *balafon*. Se o narrador estiver sozinho, ele mesmo toca o instrumento para se acompanhar, a palavra jamais caminha só. Uma sessão de contação é longa, dura muitas horas, às vezes quatro, às vezes oito horas ou mais, a história que está sendo contada se apresenta ora falada, ora cantada, ora recitada, e os griots presentes repetem palavras de confirmação quando um fato é dito. Esta confirmação é a que insere as crianças, pequenos griots, na prática da *jeliya*, mas não só elas respondem, também os griots e griotes adultos presentes confirmam ou negam o que está sendo dito. E de fato podem negar ou desdizer o que está sendo narrado.

Griots ou *jelis* exploram diferentes recursos vocais e performáticos para capturar a atenção de sua audiência. O ritmo de sua fala varia muito, normalmente é mais rápida que a fala cotidiana, principalmente nas recitações, e cheia de inflexões dramáticas. Quando o griot tem cinquenta anos ou mais não se espera que ele cante, não porque sua voz não seja mais capaz de alcançar tonalidades mais altas, mas porque a fala é considerada a forma mais efetiva e prestigiada de performance, ele passa a ser um *ngara*, um mestre. Quanto mais novo é o griot, mais cantos têm a sua história. A partir dos cinquenta anos, os mestres recitam e falam, o cantar fica para os mais jovens, como se fosse um

artifício não mais necessário. O caminho da aprendizagem segue um roteiro interessante, a criança começa por aprender música para caminhar aos poucos em direção ao domínio da palavra, considerada uma grande responsabilidade. A música, através de um instrumento, está fora do corpo, é um outro corpo, enquanto a palavra sempre esteve ali. Por isto, talvez, seja preciso tanto cuidado para lidar com ela. Parece que o conhecimento caminha de fora para dentro, é preciso um longo percurso para se chegar à palavra incorruptível, como é considerada a de um *ngara*. Ainda assim, mesmo quando o griot não canta, a música não fica fora de sua contação, ela envolve, arranha ou acompanha a palavra sempre.

Para nós, ocidentais, é possível diferenciar três modalidades de texto nas apresentações, como propôs o pesquisador inglês Innes Gordon, eles podem ser falados, recitados ou cantados. Esta diferença não é reconhecida pelos griots, que normalmente distinguem apenas a parte falada, chamada de *sataro*, narração com textos improvisados, sem nenhuma métrica, que podem tanto ser apenas falados, quanto recitados sobre uma linha melódica; dos coros fixos, chamados de *donkilo*, canção, que tem melodia fixa e é normalmente cantada num ritmo calmo, ela se repete em diferentes intervalos da performance. A fala tem um ritmo mais próximo do falar cotidiano, e é usada para narrar a história. A recitação consiste, principalmente, de louvor aos nomes, referências a pessoas do presente, observações sobre a vida e a natureza humana. Tanto a fala como a recitação não tem um ritmo definido, seguem um fluxo livre. O canto já não é assim, se faz com coros fixos ou refrões de pulsação constante e melodias repetidas, normalmente já muito conhecidas do público local.

Tradicionalmente, os griots acompanham suas canções com instrumentos nos quais são especialistas, o *balafon* ou *bala* (xilofone), que, entre os instrumentos melódicos, parece ser o mais antigo, presente dos *djins*; o *kontingo* ou *ngoni* ou *lute* (pequeno alaúde de cinco cordas); e a *korá*, com 21 cordas. Diz-se que as sete primeiras cordas da *korá* tocam o passado, outras sete tocam o presente, e as últimas sete tocam o futuro, assim como o griot, que é testemunha do passado, cantor do presente e mensageiro do futuro. Mais uma vez o griot aparece atrelado a seu instrumento, um como o duplo do outro.

Alguns instrumentos de percussão também são específicos dos griots, o *tama* ou *talking drum* (tambor de afinação variável, que se coloca embaixo do braço e se toca com uma baqueta curva e com a mão); o *dundungo* (grande tambor redondo, que também se toca com uma baqueta curva); e o *neo*, único instrumento tocado pelas griotes. De modo geral, na África ocidental, as mulheres são responsáveis pelo ritmo, o coração das festas, em volta do qual se fazem as mais diversas danças.

A *kora* é uma espécie de harpa de 21 cordas. O corpo é feito com metade de uma cabaça coberta com couro, e suas cordas são feitas de linha de nylon. Apesar de algumas poucas exceções, antigamente apenas griots tocavam este instrumento, hoje pessoas as mais diferentes e provenientes dos mais diversos lugares têm interesse em aprender a tocá-lo. É o instrumento mais reconhecidamente ligado aos griots, fora da África. O som da *kora* é bastante impactante, suas cordas possibilitam uma grande simultaneidade de ritmos e harmonias.

Já tinha ouvido algumas gravações de *kora*, e tinha achado realmente interessante, mas fiquei muito espantada ao ver Toumani Diabate tocando ao vivo no Rio de Janeiro. Toumane vem de uma linhagem antiga de tocadores de *kora*, e sua desenvoltura no instrumento é impressionante. Ao vê-lo pode-se pensar no que conta a história sobre Soumanguro e seu bala, de serem eles um só corpo, um continuava no outro. Toumane e a *kora*, aos meus olhos, tinham esta intimidade. Grandes instrumentistas de todo o mundo parecem realmente ter esta relação de continuidade com seu instrumento, mas como a *kora* é um instrumento grande, rústico, e com um número grande de cordas, a intimidade chama muita atenção. O que me impressionou também foi a facilidade como ele se articulava harmonicamente com os outros instrumentos mais ocidentais, como guitarras, baixo, bateria, numa afinação precisa. Os seus improvisos mantinham alguma coisa de sua tradição, muitas vezes de forma sutil, mas se integrava absolutamente com o contexto sonoro proposto por Arnaldo Antunes.

Durante toda a pesquisa e escrita deste texto fui entendendo na prática a maneira como algumas histórias vão nos tomando, nos misturamos a elas sem que nos demos conta disso. Há, de fato, uma espécie de contaminação. Porque estes textos produzem, ao serem lidos, uma própria e particular maneira de lê-los.

Assim, as palavras, de fato, agem. Não parecem ser muito numerosas as famílias dos griots, já que casam entre si, os nomes repetem-se. Lembro de ter lido sobre isto em algum texto. Fui encontrando nomes repetidos em diferentes regiões. Aos poucos comecei a me sentir familiarizada com estes nomes e ao me deparar com eles durante a leitura, automaticamente me remetia à sua linhagem. É claro que circulei por livros cujas referências se entrelaçavam, mas ainda assim, os mesmos nomes aparecem em diferentes estudos, gravações, filmes, de maneira intrigante. Como os homens tinham mais de uma esposa e muitos filhos, eles se espalhavam e seus nomes seguem repetindo-se, penso ser esta uma boa explicação.

Voltando a *kora*, dizem os griots que o instrumento apareceu no século XIX, mas alguns dizem que sua origem é bastante anterior. Com a ajuda dos *djins*, sempre ligados a origem de qualquer instrumento, Jali Madi Wuleng descobriu a *kora*. Ele parece ter vivido na mesma época que o guerreiro Kelefa Sane. Duas músicas conhecidas como as mais antigas da *korá*, *Kuruntu Kelefa*, que fala da vida deste herói, e *Kelefa Ba*, sobre sua morte, são tocadas até hoje. Principalmente *Kelefa Ba*, bastante usada para iniciar os estudos no instrumento. Versões simplificadas das duas músicas servem como estudos para iniciantes. Muitas peças que fazem parte do repertório da *kora* são derivadas destas canções. Alguns acreditam que Jali Madi era o griot de Kelefa e tocava para ele o instrumento. Seria ele também o compositor de *Kuruntu Kelefa*.

O *balafon*, *bala* ou xilofone, é um dos mais antigos instrumentos da África Ocidental e é encontrado por toda a sua região. É feito de placas de madeiras afinadas sobre cabaças, dispostas em uma armação de bambu. O tamanho e o número de placas depende do seu dono, mas normalmente elas variam entre dezessete e vinte e duas, cada uma correspondendo a uma nota musical. Muitos instrumentistas fazem e afinam seu próprio *bala*. Esta afinação depende do tamanho e formato das tiras de madeira, e precisam ser afinadas antes de serem atadas ao bambu, é um verdadeiro artesanato, e ao ouvi-los é fácil perceber o cuidado necessário para se fazer esta afinação. O instrumento é tocado com duas ou quatro baquetas cujas pontas são envoltas em tecido, o que suaviza o som.

O *bala* é, dos griots, o instrumento mais ligado aos *numu*, ou ferreiros. No Mande, eles são responsáveis não só por trabalhar o metal, mas também a madeira, e suas ferramentas são essenciais na feitura do balafon, que exige bastante conhecimento. Este é o único instrumento pertencente ao repertório dos griots que é também tocado nos conjuntos de tambores, os tambores estão tradicionalmente ligados aos ferreiros. O ato de forjar o ferro batendo com o martelo é repetido no gesto dos griots ao tocar o *bala*, batem o martelo nas tiras de madeira, forjando o som.

Este era o instrumento que Sumanguru usava para louvar a si mesmo, e também foi presente dos *djins*. Pouco se fala sobre o xilofone, no período anterior a isto. Alguns griots dizem que a canção que Bala Faseke Kouyate cantou para Sumanguru, quando ele o encontrou em sua câmara secreta, foi *Boloba*, considerado o primeiro hino do Mande. Contam que, para manter o griot a seu lado, Sumanguru teria cortado seus tendões. O *bala* que ele tocou ficou conhecido como *bala* de Sosso. Bala Faseke Kouyate teve três filhos, Missa, Massa Magan e Batru Mori, e seu instrumento passou para o filho mais velho, Missa, e está até hoje entre seus descendentes, guardado pelos Kouyate, em Niagassola, na Guiné. Este instrumento é um dos mais antigos ao sul do Saara, e é um poderoso símbolo da cultura do Mande, reconhecido como tesouro nacional. Seu tamanho é um pouco maior do que os que são usados hoje. O pesquisador Niane diz que era o *bala* de Sosso que dava o "lá" para todos os outros balas, era ele a referência para a afinação de todos os outros. Este *bala* está num lugar de difícil acesso e não pode ser removido, porque é protegido por regras rígidas em relação aos seus cuidados, e por causa disto, sua idade dificilmente vai ser determinada através de padrões ocidentais. A observação aos costumes em relação a este instrumento é rigorosa, acredita-se que desrespeitá-los pode causar terríveis consequências, esta é uma crença compartilhada inclusive pelos governantes. Recentemente uma organização não governamental foi criada para promover sua preservação.

O *ngoni*, *koni*, ou *lute*, parece ser o instrumento melódico mais antigo tocado pelos griots, considerando o *bala* como percussivo. Ele varia um pouco no formato, tamanho, ou número de cordas - entre duas e cinco, e é encontrado sob diferentes nomes por todo o continente. Seu corpo é esculpido em uma única peça de madeira, coberta por um pedaço de couro que é esticado e pregado na

parte de trás da caixa ressonante, para prendê-lo são usados pregos e são decorados com pequenas estacas de madeira, seu braço é cilíndrico e sem trastes, suas cordas hoje se fazem na torção de duas cordas de nylon, antigamente eram feitas de crina de cavalo.

As mais importantes e conhecidas peças para o *ngoni* são *Tutu Jara*, ou *Ba juru*, e *Taara*. *Tutu Jara* conta a história de uma mãe estéril que, para engravidar, procurou a ajuda de uma cobra - *tutu*. Com o auxílio da cobra, ela deu à luz uma criança que se tornou rei da dinastia Jara, em Bamana. Esta peça é um dos acompanhamentos musicais mais usados pelas griotes para criar novas louvações, e é muito importante no repertório dos guitarristas do Mali, com inúmeras variações.

Taara é dedicada ao líder fula Hajj Umar Tal, que, no meio do século XIX, a partir de sua base em Futa Toro, conquistou grande parte do Sahel, no Senegal e no Mali, incluindo Segu. Um de seus griots era Mustafá Jali Musa Diabate, que parece ser o compositor de *Taara*.

Estes instrumentos sobre os quais falei aqui são os que estão tradicionalmente ligados aos griots, mas atualmente é muito mais ampla a variedade de instrumentos que eles tocam, assim como é grande a quantidade de pessoas que, mesmo não sendo griots, aprendem a tocar seus instrumentos tradicionais. A guitarra, por exemplo, é frequentemente usada e são muitos os mestres nesta arte. Griots vêm inspirando guitarristas por todo mundo, e muitos, depois de irem à África, pagam boas quantias por suas aulas.

"*It is the griots who have modernized their Mandingue music by adding to it a bass guitar, a drum set, amplifiers*",³⁶ diz o músico Sorry Bamba. Os instrumentos tradicionais são usados também nas músicas mais atuais, da mesma forma como músicas tradicionais são rearranjadas para instrumentos ocidentais. Há uma fluidez hoje entre tempos, estilos e instrumentos.

³⁶ Sorry Bamba *apud* CHARRY, Eric. *Mande Music: traditional and modern music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p.243.

O músico Mory Kante diz: "*We had kora, djembe, ngoni, and bolon (four-string bass harp) for the bass. But it was modern music we were playing on those traditional instruments.*"³⁷

É interessante ler o que o guitarrista Banning Eyre, como estrangeiro, escreve sobre seu aprendizado com Djelimady, no livro *In griot time*:

The more I learned about jeliya, the more I aware I became of the gap between its cultural meaning – however debased in modern times – and my own Project of learning its guitar music. Playing griot guitar did not tie me to the ancestors; rather, it posed a purely technical challenge. It demanded daily concentration, and the satisfaction it brought me was abstract and uncomplicated, an anchor of sanity in a world that grew more ambiguous each day.

³⁷ Mory Kante *apud* CHARRY, Eric. *Mande Music: traditional and modern musico f the Maninka and Mandinka of Western África*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p.243.