

GERHARD KUBIK

Tradução de Tiago de Oliveira Pinto

Pesquisa musical
africana dos dois
lados do Atlântico:
algumas experiências
e reflexões pessoais

GERHARD KUBIK
é músico, pesquisador de
música africana e autor de,
entre outros, *Extensionen
afrikanischer Kulturen in
Brasilien* (Alano).

Quando pela primeira vez pisei solo brasileiro há mais de 30 anos, creio que pouquíssimas pessoas sabiam o que era etnomusicologia e se existiam etnomusicólogos brasileiros; muito menos se havia alguém nas universidades deste país oferecendo uma disciplina nessa área. Na ocasião dei um curso no Departamento de Antropologia da USP, a convite do prof. João Baptista Borges Pereira, e não utilizei o termo para caracterizar esse curso.

Mas se fui convidado para relatar algo das minhas experiências como pesquisador de cultura e música africanas para um público brasileiro de etnomusicólogos, sinto ter que decepcionar os leitores num primeiro momento, pois “etnomusicologia” é uma expressão que raríssimas vezes utilizei nas minhas publicações e, se me recordo bem, tampouco aparece nos dois livros que publiquei (em 1979 e 1991), com os resultados das minhas pesquisas no Brasil. Relatando algumas das minhas experiências de vida como pesquisador de cultura, deixo a critério de vocês, no entanto, avaliar se meu trabalho pode ser considerado “etnomusicológico” ou não.

No ano de 1946 — eu tinha 11 anos e vivia na zona de ocupação americana em Viena — travei contato através da rádio americana e dos GIs com o jazz. Um filme de música a que assisti inúmeras vezes foi *Sun Valley Serenade*. Fiquei fascinado com essa música. Curtia *swing jazz à la Glenn Miller*, Cab Calloway e Lionel Hampton. Aos 12 anos meu universo musical já era marcado por Charlie Parker; progressões harmônicas ou *clusters* de acordes para mim não representavam problema de conceituação musical algum. Meu desejo era aprender saxofone, mas um professor de música me obrigou a estudar o clarinete. Ele me fazia tocar marchas e mais marchas, todas as aulas. Logo, no entanto, descobri que era surdo, e em uma das aulas, ao invés de tocar a marcha da partitura que ele me colocara na estante, toquei “In the Mood” de Glenn Miller ...

Com alguns amigos fundei um grupo de jazz que logo ganhou notoriedade na cidade de Viena. Outro dia ouvi algumas gravações daquele tempo e fiquei surpreso que àquela altura já praticava os

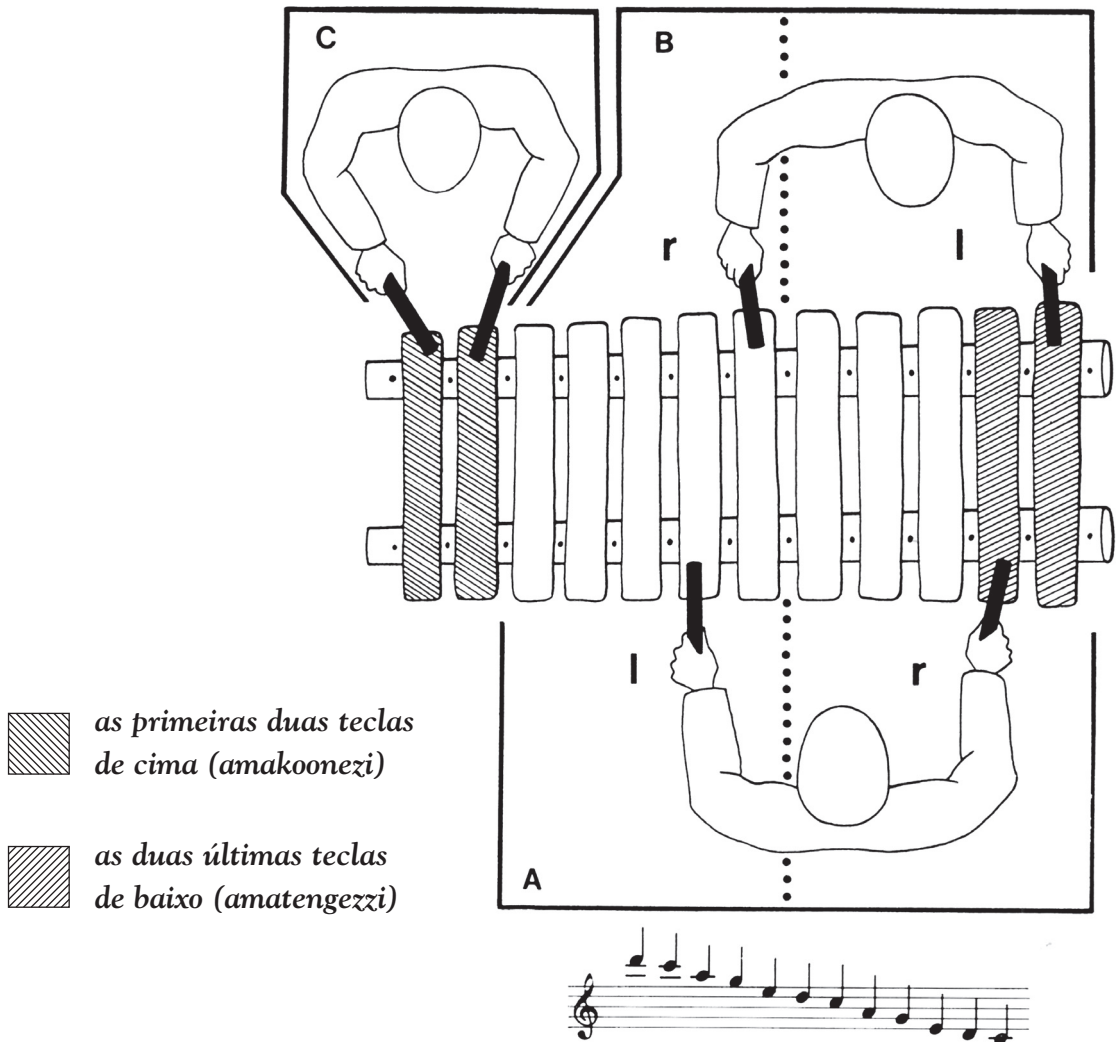
Gerhard Kubik é um dos maiores especialistas de música africana. Ao longo de aproximadamente meio século, percorreu todos os países africanos ao sul do Saara. Publicou dezenas de livros e centenas de artigos. Além disso, é músico atuante. Divide seu tempo entre Viena e Chileka, Malawi. Kubik conheceu o Brasil em 1974. Retornou mais duas vezes para fazer pesquisa de campo na Bahia, no interior de São Paulo, no Mato Grosso e em Minas Gerais. Publicou artigos e dois livros sobre o Brasil (1979, 1990).

O presente texto é a transcrição da palestra de abertura do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Abel) a 21 de novembro de 2006 no Sesc Pinheiros, São Paulo. Depois da palestra apresentou um filme sobre os meninos tocadores de flauta kwela e em seguida apareceu no palco como guitarrista e clarinetista como integrante da Donal Kachamba Memorial Jazz Band (TOP).

conceitos que trabalharia do ponto de vista teórico muito mais tarde, por exemplo, o fenômeno da pulsação elementar (uma linha de referência interna de pulsações em alta velocidade), que se encontra no *jazz* e em muitos estilos afro-americanos – como inclusive também no samba.

Depois de alguns anos de sucesso, o nosso grupo de *jazz* desintegrou-se. Isso foi muito doloroso para mim. Ao mesmo tempo essa morte juntou-se a outro falecimento decisivo, o da minha tia, que me deixou

de herança 80 libras esterlinas. Com esse dinheiro e já sem os compromissos com a minha banda, deixei Viena de carona, em direção ao continente africano. Munido de uma barraca e de um *sleeping bag*, de um gravador Stuzzi Magnette (o primeiro gravador mundial movido a pilhas) e de uma máquina fotográfica, saí de Viena na manhã do dia 7 de outubro de 1959 para alcançar a fronteira de Uganda sete semanas depois, no dia 22 de novembro. Essa minha primeira viagem de pesquisa, em que trabalhei em



Prática musical no xilofone amadinda de Uganda. Terminologia: A = músico 1 (omunazi); B = músico 2 (omwawuzi); C = músico 3 (omukoonezi); r = área de toque da mão direita; l = área de toque da mão esquerda. (Fonte: Gerhard Kubik, Theory of African Music, Berlim, Florian Noetzel Verlag, 1994, p. 60)

(A)

a. 

(B)  etc.

*Duas seqüências melódicas tocadas na harpa de Uganda embaire,
A = mão direita e B = mão esquerda*



*Resultado melódico das duas partes executadas acima
(Fonte: Kubik, op. cit., p. 67)*

Uganda, Tanganyika (hoje Tanzânia), Congo, Camarões e Nigéria, durou um ano.

Não tinha nenhum plano de investigação ou orientações metodológicas para essa minha viagem de pesquisa. Hoje creio ter uma explicação psicológica para essa minha ação: a minha banda de *jazz* não existia mais e assim tinha que buscar outra comunidade musical para me integrar. É interessante que a minha intenção original era chegar até a África Ocidental (Nigéria e Daomé), de onde já tinha ouvido gravações e lido tudo o que se sabia na época da música dessa região. Mas não cheguei até lá porque coincidentemente já encontrei um professor em Uganda (por assim dizer, no meio do caminho) disposto a me introduzir em uma cultura musical africana. Era Evaristo Muyinda, músico do Kabaka, o rei de Buganda.

Os primeiros meses de aulas intensivas com Muyinda representaram para mim um choque cultural, que poderia resumir da seguinte maneira: o meu perfil cultural interno era impregnado pela linguagem musical afro-norte-americana daquele tempo, embora científica e literariamente estivesse ligado à Europa. Em Buganda, porém, muitos dos meus hábitos herdados do *jazz* se mostraram irrelevantes. A minha comunicação inicial com Muyinda era difícil, pois além do seu idioma materno, a língua luganda, que eu não tinha como en-

tender tão rapidamente, o meu professor só falava um pouco de kiswahili, que eu tinha começado a aprender na Universidade de Viena. A terminologia musical empregada por Muyinda permanecia em luganda.

O choque cultural foi desencadeado pelo teor das aulas de Muyinda, que no início solicitava que eu tocasse séries inteiras em tempo regular no xilofone amadinda, de 12 teclas. Absolutamente nada de ritmos cruzados, polimetrias, ritmos complexos ou síncopas, conforme previam os livros sobre música africana que estudara em Viena. A série melódica chamada *okunaga* me parecia até mais simples do que ritmos europeus. Mesmo assim estudei as séries tocadas com duas baquetas paralelamente em intervalos que reconheci como sendo oitavas. Muyinda os designava de *miyanjo*. Pegando nas minhas mãos, Muyinda me ensinou que era importante tocar a partir do punho em movimento e não com os braços. As aulas se tornaram mais desafiadoras quando Muyinda, sentado do lado oposto do xilofone, introduziu uma outra série de tons exatamente entre as minhas batidas. Agora, sim, percebia que a minha melodia apenas era parte de um todo musical muito mais complexo. Mas quando pedi a Muyinda que me ensinasse a sua parte, fiquei decepcionado novamente: tratava-se, na primeira composição, de uma série de três notas apenas. Tinha vontade de improvisar,



Gerhard Kubik

*Xilofone
amadinda, de
Buganda,
Uganda, 1960*

de criar livremente, no entanto, fui obrigado a me disciplinar ao máximo.

Foi isso que Muyinda me ensinou para a sua música e para a vida: limitar tudo ao necessário, economia e redução de toda e qualquer exaltação, ordenamento dos recursos estilísticos e disciplina na sua prática.

O europeu que estava dentro de mim tinha que aprender muito ainda. Muyinda tinha consciência disso. Demorei para perceber que tinha que tocar a partir de uma pulsação paralela à do meu professor. No início tinha buscado me apegar a um síncope, que no momento em que Muyinda apertava o tempo me arremessava para fora do fluxo musical. Quando finalmente aprendi a tocar com Muyinda, dessa vez “em conjunto” com ele, e não “em relação” à sua parte, abriu-se para mim repentinamente a possibilidade de ouvir para dentro de uma trama sonora que possibilita muitas maneiras de leitura e de percepção. Mergulhado nessa sonoridade e na viagem que uma escuta dessas oferece, poderia passar horas tocando, explorando um universo em que as relações são relativas, sem hierarquias, em que não existe o “de cima” ou o “de baixo”, o principal ou o secundário. Descobri, nesse momento, que o fazer musical conjunto se dá independente de uma marcação em

comum. O que importava era atacar no momento certo a partir de um referencial próprio, este combinando com o referencial dos músicos parceiros.

Outra surpresa que influenciou definitivamente o meu perfil cultural interno foi quando ouvi as gravações que fiz daquilo que havia tocado com o meu professor. Na gravação parecia ter desaparecido tudo o que eu tinha tocado com as minhas próprias mãos. As duas partes não podiam mais ser identificadas separadamente. Surgia uma nova configuração sonora, uma estrutura em fluxo, que podia se transformar a cada instante, dependendo da minha intenção de escuta. De repente surgiam fórmulas que não tinham me ocorrido enquanto tocava. Chamei essa minha descoberta de “*inherent or subjective patterns*”, um fenômeno audiopsicológico que encontraria nas décadas subsequentes, igualmente em outros repertórios de música africana.

Essa primeira experiência, que me motivou a viajar e a pesquisar em diferentes países africanos nos anos que seguiram, resultou em artigos publicados em diversas revistas especializadas e me levou ao conhecimento de um casal de antropólogos portugueses, Antonio Jorge e Margot Dias, de Lisboa, que em 1965 me ofereceram uma bolsa de pesquisa em Angola. Passei grande parte desse ano em Angola, sobretudo no distrito de Cuando Cubango, realizando “etnografias de último instante”, pois logo depois se deflagrou a Guerra Civil. Foram experiências decisivas, pois estava completamente só em uma sociedade cuja compreensão dependia exclusivamente da minha participação direta, sem intermediários ou tradutores. Transformava-me, assim, de um pesquisador de música em um estudioso de línguas e de cultura. No sudeste de Angola, entre as populações de fala mbwela, nkhangala, luchazi, mbunda e cokwe, aprendi pela primeira vez com rigor sistemático um idioma africano. O aprendizado do mbwela no sudeste angolano me abriu acesso direto ao universo cognitivo dessas culturas. Dei-me conta de que sem dominar a língua nativa jamais poderia alcançar os conhecimentos que almejava.

Percebi também que, além disso, haveria de participar ativamente dos ritos de iniciação, tão importantes nessa região e sem os quais homens da minha idade seriam naturalmente excluídos de muitas atividades. A minha ligação estreita com o espaço cultural do leste angolano e do noroeste da Zâmbia não só foi ponto de partida para o meu interesse na antropologia cognitiva, como se tornou um dos meus dois principais elos espirituais com culturas africanas.

O segundo elo da minha relação com a África se encontra mais a sudeste, em Malawi, onde, pouco mais tarde, faz 42 anos, conheci um pequeno conjunto de músicos, os irmãos Kachamba de Chileka. Dos irmãos Daniel e Donald Kachamba, um tocava violão e era o compositor de uma série de músicas no estilo popular local kwela, o outro, ainda menino, Donald, tocava uma flauta de metal com seis orifícios. Ao longo da convivência com os irmãos Kachamba tornei-me também membro atuante do grupo, ou seja, depois de anos de trabalho de pesquisa voltei a atuar como músico de uma banda. Foram duas décadas de trabalho em conjunto, que nos levaram a viajar em turnê por 33 países, pela Europa, África e pelas Américas. Foi justamente ao lado de Donald Kachamba que conheci a Venezuela e que cheguei ao Brasil em 1974, em uma turnê organizada pelo Instituto Goethe.

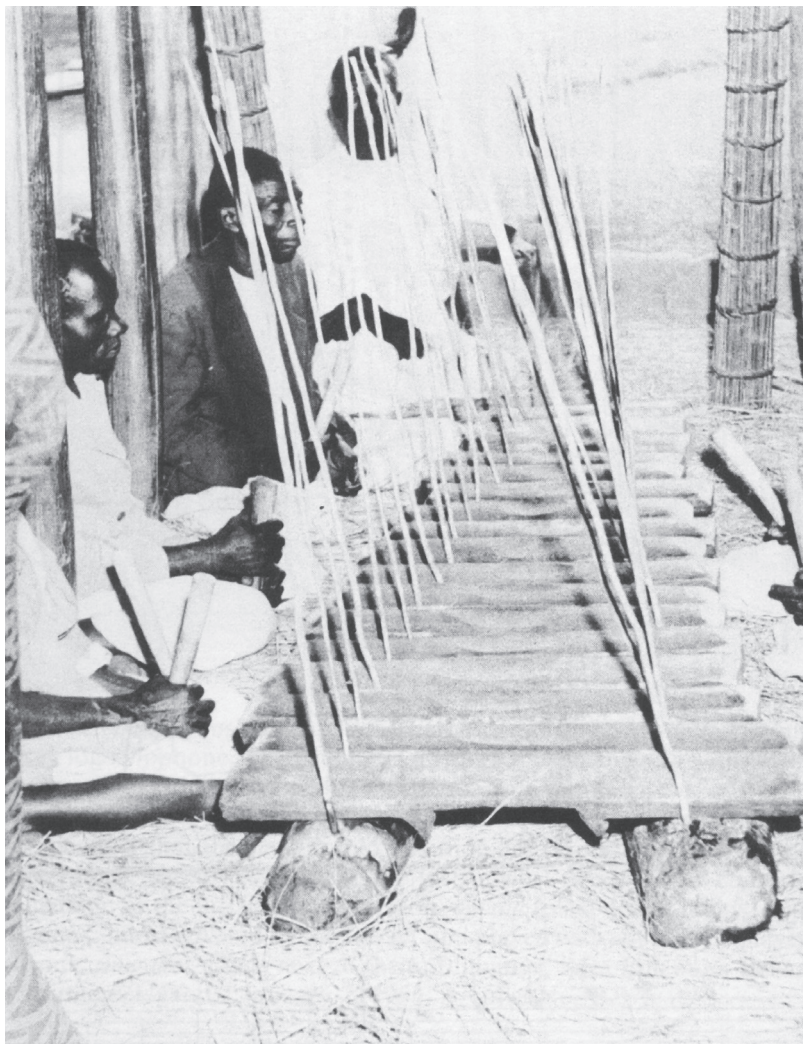
Essa primeira vinda ao Brasil, acompanhado por Donald Kachamba e os demais membros do grupo, proporcionou-me uma vivência singular. Tinha como olhar sobre as manifestações culturais deste país com base nas minhas experiências africanas, com a possibilidade de comentar e avaliar tudo diretamente com os meus colegas africanos.

Enquanto a Venezuela não empolgou Donald, descer do avião em Salvador da Bahia de imediato lhe causou um enorme impacto. Ficamos no Brasil por mais um tempo depois dos nossos compromissos artísticos e aproveitamos para conhecer a rica diversidade cultural baiana. Donald saiu transformado do Brasil. Sem dúvida foi esse o período mais fecundo de sua criatividade musical. No ano seguinte voltamos

novamente ao Brasil e dessa vez planejei uma viagem de pesquisa mais longa e por diversos estados do país, sempre acompanhado pelos colegas do grupo de Donald Kachamba. Uma terceira viagem seguiu em 1980. Não posso aqui relatar tudo o que encontramos, mas acho importante realçar que a nossa pesquisa, que em grande parte foi conjunta, revelou dados até então não tematizados no Brasil. A própria composição do grupo nos levou a observar com mais intensidade os elementos que podiam ser identificados como de origem ou, de alguma forma, de orientação africana. Logo percebemos que diferente de muitas crenças da época, os elementos culturais de origem africana no Brasil não se encontravam em vias de desaparecimento e muito menos

*Xilofone
akadinda, de
Uganda, 1952
(Fonte: Kubik,
op. cit., p. 63)*

Hugh Tracey



À esquerda,
Christopher
Kilizibe e, à
direita, Sinosi
Mlendo tocando
flautas kwela
em Chileka,
Malawi, 2004



se tratava apenas de aculturações, ou seja, de formas já em processo de degeneração cultural. Até mesmo em muitos domínios do dia-a-dia constatamos a presença de verdadeiras extensões culturais africanas, que pudemos até precisar em relação a origem, função, etc. Em relação à música, por exemplo, ficou patente a presença do chamado *time-line*, como a linha rítmica do samba, um fenômeno claramente ligado à África Central – sobretudo Angola – e suas práticas musicais, em especial a uma fórmula que até hoje no leste de Angola é denominada de *kachacha*. Como consequência, percebi que, do ponto de vista metodológico, as manifestações brasileiras podiam receber o mesmo tratamento conceitual e histórico que estava dando aos temas estudados na África, sempre respeitando a historicidade própria de cada lado do Atlântico sul para não cair em comparações banais e equivocadas.

Sem dúvida o Brasil me ensinou a enxergar as manifestações culturais africanas com outros olhos. Ganhei certeza de que ninguém no mundo está preso a sua cultura de berço. Cultura é algo que pode ser aprendido a qualquer momento no percurso de uma trajetória de vida. Quem já não passou por essa experiência, já não constatou que houve mudança de preferências

e de entendimento cultural ao longo de sua vida? Assim, eu próprio, ao deixar o Brasil, já não era o mesmo que aqui chegou pela primeira vez.

A partir das minhas experiências de pesquisa dos dois lados do Atlântico, posso resumir brevemente alguns aspectos de uma teoria cultural que vem determinando o meu trabalho:

1) O conceito de cultura como determinante rígido das ações humanas – o indivíduo como sendo um subjugado da sociedade – pode ser considerado como ultrapassado.

2) Em relação a esse fato, e em consequência do mesmo, o conceito de pertencimento único de um indivíduo a uma cultura também é questionável.

3) O termo “cultura” representa um conceito que em si não pode ter uma única definição. Nas línguas não-européias a tradução dessa expressão sofre distorções semânticas. Lembro que são principalmente os monoglotas que acreditam na validade universal de seus conceitos, pronunciados na própria língua.

4) Os processos de aprendizado, que o ser humano transcorre ao longo da vida, excluem a tese do pertencimento único e

estático a uma cultura, ou seja, não existe a associação única a uma cultura do berço à morte.

5) Como o ser humano não apenas modifica a sua personalidade ao longo da vida, mas também o seu perfil cultural, os termos “etnicidade”, “identidade cultural”, mas também “aculturação”, “transculturação”, “multiculturalidade” e “diálogo cultural” podem ser questionados. De acordo com o meu modelo, o contato cultural não pode mais representar o contato entre estruturas culturais rígidas, mas sim o contato entre inúmeros indivíduos com perfis culturais que se assemelham somente em parte. No seu extremo, este meu modelo sugere a renúncia ao termo “cultura” como conceito definido, apesar de que se mantém, parcialmente, na expressão “perfil cultural”.

6) Parto do princípio de que o perfil cultural das pessoas se compõe de diversos elementos, que formam uma rede que se transforma ao longo da vida, sempre assumindo novos elementos e abrindo mão de outros. Uma imagem figurada desse perfil cultural sugere que ele não se constitui de um mosaico uniforme de elementos, mas de uma configuração com partes mais dominantes e outras menos salientes, formando até mesmo um agrupamento hierárquico em torno de um cerne mais estável.

7) O meio cultural do local de nascimento de uma pessoa pode exercer papel importante durante a infância, mas não necessariamente. O perfil cultural do ser humano é mutável tanto ao longo dos diferentes períodos de tempo quanto a partir dos encontros multilaterais com outras pessoas. Isso significa que um indivíduo, escolhido aleatoriamente, sempre terá apenas um ou outro componente que coincide com outros representantes do seu grupo. É impossível, portanto, isolar 200 mil pessoas e dizer que elas todas possuem a mesma cultura.

Apesar de aparentemente abstratas, na prática essas constatações se mostram mais óbvias do que parecem. Quando eu estive

em Capivari, aqui no interior do estado de São Paulo, em 1979, onde conheci um velho mestre do batuque local, sr. Benedito Caxias, de 82 anos, notei que a diferença entre nós dois não se restringia ao fato de ele ser brasileiro com antepassados africanos e eu um europeu. Pareceu-me muito mais óbvio que a principal diferença entre nós dois era ele ser filho dos “tempos do trolinho” (o bonde da sua cidade) e eu uma criança da zona de ocupação americana em Viena.

Prender-se a estereótipos na caracterização de identidade cultural, em direção à etnicidade ou até mesmo a categorias raciais, significa estar fechado para qualquer tipo de maleabilidade que a cultura traz no seu âmago. Sou até da opinião de que ninguém pertence totalmente em determinado momento a alguma cultura, mas que suas ligações se dão através de uma teia de relações que se abrem para diversas direções, mantendo-se sempre mutáveis.

O Brasil está repleto de exemplos de reconfiguração cultural. Assim, a porção de elementos da África Ocidental e da África das culturas bantus é diferente de acordo com a região e mesmo com a manifestação em si. Mesmo assim, quando cheguei aqui há mais de trinta anos, espantei-me diversas vezes com o quão pouco se considerava a importância das culturas bantus para os folguedos como congada de São Paulo e de Minas Gerais, ou a marujada na Bahia. Em especial em relação a esta última, os autores subestimavam a porção africana justamente por acreditarem que essa manifestação representasse unicamente um auto português (em torno do marinheiro). Justo a corporalidade dessas manifestações já indica de onde provêm as suas bases conceituais. Para nós do grupo Kachamba não restava dúvida de que sua origem histórica se encontrava na África central. Constatar que a marujada é portuguesa é tão equivocado quanto dizer que uma ópera de Verdi (*Aida*) seja egípcia ou um drama de Shakespeare, italiano.