

semelhanças com o estilo de vida dos sitiantes tradicionais no Brasil. Mais ainda, que é possível considerar estes últimos como um prolongamento daquilo que se poderia denominar camada camponesa européia.

Por várias razões — algumas indicadas nesta resenha, outras que só poderão ser verificadas mediante leitura cuidadosa da obra —, *Sertão e Bairro Rural* soluciona problemas até então apenas sugeridos por trabalhos anteriores. Serve ainda como exemplo ao “especialista” que insiste em erguer barreiras entre as diversas ciências sociais, movido talvez pelo temor de que possa ouvir de um pesquisador empoeirado e abatido pelo trabalho-de-campo o gentil cumprimento: Ei, irmão!

Renato da Silva Queiroz

*

OTTO ZERRIES: *Unter Indianern Brasiliens. Sammlung Spix und Martius 1817-1820*. Introdução de Walter Raunig. Innsbruck/Frankfurt/M, Pinguin-Verlag/Umschau-Verlag, 1980. 282 p., 1 mapa, 104 pranchas, 17 figuras, bibliografia. (Sammlungen aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde München, Band 1).

Otto Zerries preparou durante 20 anos (1959-1979) os materiais para esse primeiro de catálogo da coleção etnográfica de Spix e Martius, obtida durante três anos de viagens no interior do Brasil no começo do século passado.

Como é do conhecimento de todos, a Áustria enviava em 1817, no séquito de D. Leopoldina, vários sábios ao Brasil, entre eles o naturalista Johann Natterer, responsável por uma coleção etnográfica reunida durante anos de excursões até 1835 e que se encontra no Museu de Etnologia de Viena. Na ocasião, o rei da Baviera obteve a autorização do governo austríaco para que zoólogo Johann Baptist von Spix e o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius fossem incluídos na comitiva. Os dois vieram com instruções precisas da Academia de Ciências bávara para realizar observações de diversas ordens no Brasil. Até meados de 1818, viajando do Rio de Janeiro até Belém do Pará, via Minas, Bahia e Maranhão, os estudiosos tiveram apenas alguns raros encontros com índio Puri, Coroados e Botocudos. De agosto de 1819 a abril de 1820, porém, Spix e Martius realizaram uma viagem memorável pelos Amazonas e seus afluentes, entrando em contacto com tribos mal conhecidas até então. Martius partiu da barra do rio Negro, subiu o Japurá até a fronteira da atual Colômbia, de parando com índios Passé, Juri, Yumána, Coretu, Coeruna e Miranha; Spix seguiu Amazonas acima até Tabatinga junto aos limites peruanos, visitando os Mayoruna, Omágua e Tukuna, recolhendo entre estes as máscaras que constituem o ponto alto da coleção bávara. Subiu depois o rio Negro até Barcelos e, reunindo-se a Martius, seguiu com ele até os Munduruku e Mauhé, estabelecidos junto a um furo a leste da foz do Madeira. Os artefatos indígenas reunidos por ambos durante a viagem fazem parte do núcleo de coleções que deu origem ao Museu de Etnologia de Munique, fundado em 1868.

Dada a dificuldade de encontrar um espaço adequado para conservar e trabalhar a grande coleção, e em vista da prematura morte de Spix em 1826, os materiais brasileiros só foram inventariados por Martius em 1843. Ele registrou 452 números dos quais 25 eram coletivos incluindo vários artefatos, num total de 128, em geral enfeites plumários usados em conjunto, e portanto registrados com um mesmo número e distinguidos por a, b, c, etc. Apenas em 1919 foi feito um novo levantamento. Werner von Hörschelmann, um súdito báltico que servia na Primeira Grande Guerra como oficial russo, caiu prisioneiro dos alemães, sendo designado em 1917 pelas autoridades militares a prestar serviços junto ao Museu de Munique. Como antes da guerra ele já trabalhara em Berlim, sob a orientação do americanista Eduard Seler, o Museu encarregou-o de reorganizar a coleção Spix-e-Martius, principalmente para não afastá-lo do campo de estudos que lhe era familiar. Devem-se a ele descrições minuciosas dos objetos e, segundo o seu inventário, a coleção reduzira-se de 580 a 510 peças. Hörschelmann morreu prematuramente nesse mesmo ano e, embora seu relatório tenha sido publicado (*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, II/IV, München 1918-1920, pp. 75-93), o projeto de um catálogo ilustrado da coleção morreu com ele.

Com a mudança do Museu de Etnologia para o seu prédio definitivo em 1925, a coleção brasileira parecia ter chegado a porto seguro, mas a Segunda Guerra Mundial exigiu sua evacuação para a área rural, menos visada pelos bombardeios que a cidade. E algumas das peças que ainda haviam ficado no Museu, as redes da coleção por exemplo, desapareceram sob os escombros do edifício. Em 1950, o material mais significativo da coleção — as máscaras tukuna e juri-taboca, assim como os adornos plumários dos Munduruku e Mauhé, — foi exposto em mostra temporária que tratava da "Arte Antiga das Américas". Dez anos depois, já nas instalações do Museu reconstruído, Otto Zerries montou a exposição permanente sobre índios do Amazonas com uma seleção maior das peças trazidas por Spix e Martius. Em julho de 1979, a velha e valiosa coleção de movimentada história recebeu finalmente o tributo que se lhe devia através de uma exposição específica e do catálogo que ora resenhamos.

O catálogo é muito lindo. Na capa dura está a reprodução daquele índio Mauhé ornado de coifa de penas, botoques articulares, pintura ou tatuagem negro-azulada em torno da boca e um colar de presas de onças, que já admirávamos no Atlas de Spix e Martius. Outras pranchas do Atlas encontram-se reproduzidas no corpo do volume a título probatório do uso de artefatos descritos no catálogo. E ao comparar tais pranchas com as peças fotografadas com excelência técnica e estética por Swantje Autrum-Mulzer, percebe-se que o respeito pela peça como documento e os cuidados de conservação a que todas foram submetidas neutralizaram a ação destrutiva do tempo e das vicissitudes históricas. 160 anos após terem sido confeccionadas pelos Munduruku e Mauhé do baixo Madeira, coifas, testeiros, guirlandas cetros, braceiras de plumas frágeis e delicadas continuam perfeitas, com suas cores originais admiravelmente preservadas. As máscaras zoomorfas são outro exemplo: grandes (30 a 50cm), elas se formam de arcabouços rígidos de talas trançadas nos mais variados formatos (cabeças providas de orelhas, focinhos ou bichos salientes, longos pescoços, membros, patas, garras etc. recobertos por entre casca. Esta recebe por sua vez um revestimento de

argamassa branca sobre a qual são pintados diversos motivos a cores. Ora bem, essa camada é quebradiça, como verifiquei pessoalmente ao examinar a coleção em 1966: ela está sulcada de veios que indicam as linhas das rachaduras, bem visíveis também nos exemplares fotografados para o catálogo. As fotos mostram, porém, que o esfarelamento da argamassa foi mínimo, a atestar que técnicas aprimoradas de conservação superaram os abalos das sucessivas viagens e mudanças, assim como os inconvenientes das flutuações dos índices de umidade e de temperatura a que a coleção esteve exposta até 1960.

Otto Zerries, curador responsável pelas coleções do Museu de Etnologia e professor da Universidade de Munique, hoje aposentado, é um dos raros pesquisadores a conseguir associar com maestria as manifestações concretas das culturas indígenas americanas — que conhece com invejável minúcia — aos temas teóricos de religião, mitologia e xamanismo de sua constante preferência. Essa visão da coisa etnológica reflete-se também no catálogo da coleção Spix-e-Martius. O livro divide-se em três grandes secções: informações gerais sobre coleta, histórico e registro das peças, o catálogo propriamente dito e o levantamento dos artefatos desaparecidos, mas ainda passíveis de documentação. É na segunda secção, na organização do catálogo, que as preocupações científicas e museográficas do autor encontram sua plena expressão. De acordo com a proveniência tribal das peças, elas são apresentadas por área geográfica (Nordeste da Amazônia, Médio e Alto Amazonas, Área Tapajós-Madeira, Brasil Ocidental), mas três complexos temáticos — as máscaras, as armas ervadas e os utensílios associados a narcóticos, drogas alucinógenas e estimulantes — foram isolados e tratados em separado. O último capítulo inventaria o artesanato de índios aculturados, constituído de peças cerâmicas, cuias e cabaças pintadas e entalhadas com motivos ocidentais que Spix e Martius coletaram na Bahia e em vários povoados do Amazonas. Cada um dos capítulos é provido de uma introdução sobre as características etnográficas da área ou uma visão panorâmica do tema, seguindo-se as respectivas peças devidamente descritas e discutidas, inclusive com apoio bibliográfico atualizado.

Zerries manteve naturalmente o número de registro que as peças receberam no Museu, mas por motivos contidos na história da coleção, essa numeração não é contínua; os critérios que presidiram a organização do catálogo — área e tema — também não eram de molde a manter a continuidade do inventário. Eis a razão para o único reparo que se pode fazer ao livro: a dificuldade de referência a um ou outro artefato, entrave que uma numeração contínua, introduzida apenas para efeito de consulta do catálogo, teria removido.

A última secção, em que se encontram descritos os objetos desaparecidos da coleção, dão margem a um lembrete aos responsáveis por museus brasileiros. Em visitas a diversas dessas instituições, verifiquei com espanto que peças danificadas ou quebradas muitas vezes são sumariamente jogadas no lixo em companhia de suas respectivas fichas de catalogação. E quando desaparece alguma peça, destrói-se a ficha também. Danificação e extravio são ocorrências lamentáveis nas lides de museu, mas pertencem à ordem normal das coisas. Absurdo é destruir em consequência a ficha correspondente, na ilusão de que, não havendo provas, não há delitos. A ficha descritiva é a

imagem do objeto, empobrecida sem dúvida, mas ainda assim um testemunho da existência do objeto no passado, e portanto, um documento útil e valioso para o pesquisador.

Unter Indianern Brasiliens inaugura uma nova série intitulada "Coleções do Museu Estadual de Etnologia de Munique". Na introdução, Walter Rauning acena com um projeto de seu Museu visando publicar as coleções preciosas ali existentes, tendência que se nota ultimamente entre as instituições do gênero. Que é possível transformar o catálogo de uma coleção etnográfica em obra de arte com um bom mercado de aceitação e numa obra de referência obrigatória para todas as entidades museológicas e para todo um conjunto de especialistas, prova-o cabalmente esse livro de Otto Zerries.

Thekla Hartmann

*

GERHARD KUBIK: *Angolan Traits in Black Music, Dances and Games of Brazil — A study of African cultural extensions overseas*. Estudos de Antropologia Cultural nº 10. Junta de Investigações Científicas do Ultramar. Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Lisboa 1979. 55 p. ilustr.

O conteúdo deste livro foi apresentado em Berkeley, no 12º congresso da "International Musicological Society", em agosto de 1977, para os painéis "African roots of music in the Americas" e "Ethnography of musical performance", coordenados respectivamente por Gérard Behague e John Blacking. O objetivo do autor é levantar alguns aspectos da projeção da cultura angolana no panorama cultural do Brasil (especialmente música e dança) e discutir problemas metodológicos aplicáveis a um estudo mais amplo, ou seja, o das culturas afro-americanas. O livro apresenta índice, mas está dividido em oito itens ou pequenos capítulos:

African Peoples and cultures in Brasil
Time-Line Patterns
The Pwita and Kwika Friction Drums
Capoeira Angola
The Berimbau Musical Bow
The Marimba of São Paulo
Some 18th and 19th Century Brazilian sources compared with Angolan Material Field
Methodological Considerations

Na opinião de Kubik, ainda não foi dedicada a devida atenção a estudo da música angolana, e quer nos parecer que o interesse do autor pelas conexões angolanas com a música brasileira se tenha intensificado após suas pesquisas no Brasil, principalmente a partir de 1975, quando realizou uma série de conferências a convite do Centro de Estudos Africanos da U.S.P.

O autor assinala que a história da música afro-americana tem sido compreendida basicamente em termos de aculturação. Em sua opinião, não é possível perceber a música africana unicamente como forjadora de raízes (roots) ou possíveis vertentes tributárias do complexo musical afro-americano. Ele considera as diversas formas da cultura africana como produto em constante dinâmica, sendo portanto, a música resultante de um processo de criação contínua, a partir dos estímulos internos e externos que vem experimentando o continente africano, desde o século XVI até os dias atuais. Nesta perspectiva, a música afro-americana não pode ser compreendida em termos de “retenções” e “sobrevivências”, como se as culturas africanas na América fossem revividas ao acaso.

No primeiro item, o autor faz um breve histórico do processo de importação escrava no Brasil e aponta duas principais vertentes da África Negra, às quais atribui conexões com algumas formas da música afro-brasileira:

- 1 — a do Sudoeste da Nigéria e Daomé
- 2 — a de Angola e do Sudoeste do Zaire.

Embora simplificada, esta divisão é útil como recurso primeiro para se fixarem os dois principais componentes culturais africanos como distribuição no Brasil. Além destes, aponta (ainda que os considere de menor importância) os traços originários da região de Moçambique e alguns elementos sudaneses da costa da Guiné, identificados com as etnias Mandingo e Hausa (principalmente os ligados às práticas mágicas). O autor chama a atenção para o quanto se tem negligenciado o estudo da cultura bantu em favor da cultura yoruba, à qual, tornou-se hábito, situar numa categoria de “cultura superior”, e atribui esta distorção à certa falta de percepção da África como um todo cultural.

No segundo item do livro, talvez o de maior interesse para a musicologia, o autor trata dos *time-line patterns*, que seriam como que os padrões de pulsação de tempo, encontrados por ele tanto na música africana como na brasileira. Em suas observações do samba de rua no Brasil, verificou que, independentemente do instrumental ou do tipo de samba, há sempre um eixo central que norteia cantores, dançadores ou instrumentistas. Este eixo central está baseado em padrões referenciais rítmicos, denominados pelo etnomusicólogo Kwabena Nketia de *time-Keepers* ou *time-line patterns*. Eles projetam o desenho rítmico em vários tipos de música e predominam particularmente na costa oeste africana e África Central, Angola, Zaire, Congo Brazaville e em algumas áreas de Zâmbia. Ao discutir os *time-line patterns*, o autor traz outra contribuição aos musicólogos, ou seja, a que já se conhece de anteriores obras suas e que parece importante para a compreensão do aspecto em que propõe a hipóteses de relação da linguagem com a música (Veja-se G. Kubik: “Natureza e Estrutura de Escalas Musicais Africanas”. *Estudos de Antropologia Cultural* nº 3. Junta de Investigações do Ultramar. C.E.A.C. Lisboa, p. 11-13). Em várias sociedades africanas, os padrões rítmicos são aprendidos pelas crianças, com o auxílio de sílabas mnemônicas. Da associação destes com os *time-line patterns* emerge uma estrutura rítmica intrínseca.

Alguns padrões são mostrados pelo autor como importantes na África Ocidental e Central: o de doze pulsações, por exemplo, que se apresenta em sete ou cinco batidas. Na sua versão de sete batidas, pode ser encontrado por toda a costa oeste africana, entre os Igbo, Yoruba, Fô e Akan. Com a vinda dos Yoruba, Fô e Ewe para o Brasil, este padrão tornou-se marcante na música do candomblé baiano, e esta é sua representação gráfica:

(12) [x.x.xx.x.xx.] (7 batidas)

A versão de cinco batidas também é encontrada no oeste africano; o autor registrou-a na Nigéria, em 1963, entre os Yoruba, e está igualmente presente nos candomblés da Bahia:

(12) [x.x.x..x.x..] (5 batidas)

Outro padrão mostrado pelo autor é o de dezesseis pulsações, que em parte da região oeste da Angola está associado ao movimento coreográfico "Katchatcha" entre os Luvale, Chokwe e povos do grupo Ngangela, e é também importante na música de Katanga, no Zaire. O padrão Angola/Zaire de dezesseis pulsações apresenta-se na versão de nove e de sete batidas; é quase que exclusivamente encontrado na língua bantu, principalmente em Angola e adjacências do Zaire e Zâmbia. É o padrão que no Brasil marca o samba carioca:

(16) [x.x.x.xx.x.x.xx.] (9 batidas)

(16) [x.x.x.x..x.x.x..] (7 batidas)

Partindo-se das informações de Kubik, é possível chegar-se a uma generalização: o padrão de doze pulsações está ligado à música dos candomblés baianos de tradição yoruba e o padrão angolano de dezesseis pulsações é o que norteia o samba de rua, tanto na Bahia como no Rio de Janeiro, pois num estudo realizado com cinco grupos de sambistas que se apresentaram nas ruas de Salvador, quatro mostravam características angolanas, enquanto um apenas continha elementos distinguíveis que revelavam raiz yorubana.

A importância dos *time-line patterns* no desenvolvimento da música africana fica evidente na análise de Kubik. De acordo com ele, para um estudo da música afro-brasileira e mesmo afro-americana, a possibilidade de verificação da presença ou ausência dos *time-line patterns* pode propiciar recursos seguros para um diagnóstico das conexões históricas dessas músicas com culturas específicas africanas.

Além do que foi relacionado acima, Kubik dedica ainda outros itens referentes à "*pwita*" — instrumento de que teria originado a nossa cuíca — ao jogo da capoeira, ao berimbau, às marimbas encontradas no Estado de São Paulo e suas possíveis ligações com instrumentos similares angolanos.

Para o estudo da cuíca, o autor sustenta a tese de sua procedência africana, descarta a hipótese de uma virtual herança ibérica (que seria o caso, talvez, da sarronca portuguesa), e justifica sua tese, baseando-se nos diferentes processos que acio-

nam esses instrumentos: os de Portugal, funcionam por fricção externa, e os africanos, por fricção interna — exatamente como as cuícas do Brasil.

Para o estudo da capoeira, o autor informa que suas experiências na África Negra revelaram sintomas de herança nesse jogo-luta.

As fontes de documentação etnográfica e pictórica de viajantes e historiadores que pelo Brasil passaram desde o século XVI forneceram ao autor elementos para estudos comparativos com o material de tradição angolana por ele obtido nas investigações de campo. Partindo de um exame destas fontes, em relação à origem dos instrumentos de lâminas, Kubik tende a considerá-los, até mesmo os lamelofones do tipo "*Kissangi*", como de origem angolana. Embora a palavra "marimba" ou "malimba" (de origem bantu) sirva para designar genericamente tipos de xilofones, há uma distinção entre esses instrumentos, servindo o termo "marimba" para nominar xilofones (ou seja, com teclas de madeira) e "sanza", para nominar lamelofones (com teclas de metal).

O registro de fotos de marimbas no litoral de São Paulo (A.M. de Araujo, 1973; R.T. de Lima, 1954; K. Setti, 1972) interessam o autor, pelos visíveis traços identificadores da tradição angolana, tanto na forma quanto no modo de construção do instrumento. Esses traços são perceptíveis também através dos desenhos e da documentação desde o século XVI e pelas descrições de Cavazzi, G. Merolla e outros. Na região sul da República dos Camarões, a tradição associa a marimba a uma representação de poder, quando o tocador a executa caminhando, ao anunciar a chegada de um chefe. No litoral de São Paulo, ainda que esse instrumento seja portátil, o tocador permanece sentado para executá-la, mas é importante lembrar que está exclusivamente associado aos bailados dramáticos chamados "congadas", cujos entrecos tratam da contenda entre reis, da qual um deverá sair vencedor.

Para finalizar, Kubik destaca algumas preocupações de ordem metodológica, que o nortearam neste trabalho: levar em conta a etno-história, considerar o processo da dinâmica cultural, face aos dados obtidos nas pesquisas e avaliados em relação a uma possível ou não estabilidade histórica, por fim, a importância do problema da herança cultural para a compreensão do material musical estudado.

Além da bibliografia especializada, o livro apresenta, ao final, uma coleção de trinta e quatro ilustrações, gravuras e desenhos de cronistas e viajantes (Rugendas, trinta e quatro ilustrações incluindo gravuras e desenhos de cronistas e viajantes (Rugendas, Spix e Martius, Debret e outros) e fotos de pesquisas recentes, o que possibilita ao leitor uma verificação imediata das reflexões levantadas no texto.

Kilza Setti