

Jazz

17 Setembro 2011

Abdullah Ibrahim Solo

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest



Piano Abdullah Ibrahim

O Tauhid segundo Abdullah Ibrahim

No meio do palco, sob os focos de luz e rodeados de escuridão, vemos um piano e um pianista. Apenas e somente. Sabemos que vamos assistir a algo de muito específico e concreto: um solo. Acontece, porém, que o pianista em questão é Abdullah Ibrahim, um homem que, vai para seis décadas, nos vem evidenciando a unidade de todas as coisas, algo que abarca e dá uma lógica conjunta à diversidade das manifestações da vida.

Ibrahim referencia no Tauhid do Islamismo, a religião a que se converteu na década de 1970, a sua visão da unidade. Mas salienta que a mesma perspectiva tem equivalência em outras convicções espirituais – na China, dá-se-lhe o nome de Tao. «Tao e Tauhid são o mesmo», teve já ocasião de dizer.

É esta noção que “explica” a sua música, bem como o facto de ter nascido numa cidade portuária da África do Sul, Capetown, onde muitas culturas se cruzavam apesar das restrições impostas pelo Apartheid: cantos tribais dos Khoi, dos San ou dos Xhosa, hinos religiosos cristãos, canções populares britânicas, ritmos de dança negros como o shabeen, o marabi e a kwela, as músicas das comunidades chinesa, indiana e muçulmana, o rhythm & blues, o jazz, a pop proveniente dos Estados Unidos.

O mundo concentrava-se num único local, esse mesmo mundo que, na sua pessoal visão, está atravessado por um vasto «sistema de rios» a ligar os vários «centros da ciência musical», «caminhos de transmissão» esses que permitiram a

migração dos povos e do conhecimento, as «polinizações culturais cruzadas» e a «propagação do espírito humano», sempre com base na «suprema simplicidade da música original».

E qual é essa música original? A da mãe África, temática constante de uma imensa discografia em que encontramos títulos como *African Space Program*, *Echoes from Africa*, *Africa Tears and Laughter* ou *African Magic*. Uma música que, desde os tempos em que era conhecido como Dollar Brand, passando por aqueles em que esteve exilado na Europa e nos Estados Unidos, sempre entendeu como de cura e de transformação. Ainda uma música em que, na qualidade de «reis africanos», de «antigos cientistas de Deus», coloca as suas duas maiores referências no que concerne, respectivamente, à composição e à arte pianística, Duke Ellington e Thelonious Monk.

À frente dos seus próprios grupos ou tocando em duo com figuras como Archie Shepp, Max Roach, Gato Barbieri, Sunny Murray, Carlos Ward e Johnny Diani, Ibrahim teve até hoje, invariavelmente, a impressão de que não é um músico, mas alguém que «a música toca». Em várias entrevistas ao longo dos anos o disse: «No Ocidente, somos considerados *entertainers*, mas na sociedade tradicional africana a música é inserida no campo da medicina. Um músico é como um feiticeiro. O meu bisavô conhecia todas as ervas medicinais.»

Por outro lado, acredita que um músico «não é mais importante do que um varredor municipal ou um operário», apenas o diferenciando o facto de lidar com «a expressão última de uma

intenção». Essa intenção é, de qualquer modo, a de todos, e por isso diz que a sua música é, muito simplesmente, a «do povo». O certo é que se tornou muito popular na África do Sul: alguns dos seus temas foram adoptados como hinos pelos resistentes ao regime segregacionista e repressivo dos Boers. O seu engajamento político surgiu, pois, de modo natural: «Envolvermo-nos na luta é um sentimento incrível. Allah diz no Corão que o diabo nos ameaça com pobreza. É assim que ele faz o seu trabalho, mas se nos recusarmos a participar nesse jogo libertamo-nos. É como na letra de uma das minhas composições: *Final arrival, end of the line/nowhere to look but your eyes in mine./No, no not anymore, we are not afraid of freedom.*»

A música cura e a música luta: por essas acções passa o Tauhid de Ibrahim. Todos os elementos que estão presentes numa dada sociedade são incorporáveis num projecto musical e isso acontece independentemente dos rótulos que lhe são dados. Neste particular como em outros, o nosso ilustre visitante partilha a opinião de Ellington: «Uma vez perguntaram-lhe o que é o jazz. Ele respondeu: “Jazz? Ora, deixe-me cá ver... Não oiço essa palavra desde 1947.”»

O manancial de possibilidades é tão grande que, aos 77 anos, pensa ter só dado os primeiros passos - «nesta altura da minha vida acho que começo finalmente a compreender como tocar uma nota». Passa-se na música o que Ibrahim também diz da sua prática de meio século com as artes marciais do Taijitsu: «O meu professor, Soke Yokyu Tonegawa, elevou-me recentemente ao grau de mestre. “Mas porquê, “sensei”, se eu ainda nada aprendi?”, questionei-o.

Ao que ele me disse: “É por isso mesmo, eu também nada sei.” Não saber pode ser assustador, quando se improvisa e sobretudo quando se toca a solo, mas é algo de positivo. Vai-se para águas desconhecidas e nelas não podemos ter medo.»

Acontece que a tradição musical africana é de transmissão oral e a sua reprodução num instrumento pode integrar outras formas que se ouviram, «um canto sul-africano surgindo como se fosse um *riff* de Count Basie». Em música, não há idiomas puros. O que há é história e construção do futuro, ambas essas forças dando forma ao *Capetown beat*. Este, está claro, não é exclusivo da cidade, «está presente em toda a costa Oeste de África, de Marrocos para baixo, e tem variações - o *beat* de New Orleans é muito semelhante; aliás, há algo de comum entre os ministros carnavalescos de Capetown e os de New Orleans».

Tudo está ligado. Se parece haver algo do samba brasileiro em alguns temas de Abdullah Ibrahim, nada de mais previsível para este decano do jazz universalista: «Os escravos levados pelos portugueses para o Brasil foram de Angola, aqui ao lado, e alguns desses angolanos escravizados vieram parar a Capetown quando os holandeses apanhavam as cargas.» A diáspora africana deu origem a muito mais do que é habitualmente referido...

Para o profundamente religioso Ibrahim, a música lida com o “não visto”. «Felizmente, em África ainda existem alguns anciãos que conhecem bem as dinâmicas do que não se pode ver, e eu estudei com eles. Na África do Sul pós-Apartheid, necessitamos de uma redescoberta espiritual e de redefinir

o nosso papel na sociedade - foi com esse objectivo holístico, de resto, que fundei o projecto M7. Instalámo-nos na zona verde do deserto do Kalahari para trabalhar com os Kung San, os últimos detentores da velhíssima sabedoria africana. Não se trata apenas de criarmos música em conjunto; a música torna-se de novo uma com a medicina. O importante é permitir que a comunicação adquira novos níveis. Foi o que fiz uma vez, em Toronto, quando um grupo de amigos quis organizar um concerto comigo. Não havia piano, mas estavam 500 pessoas à espera. O concerto teve lugar, realizou-se foi de maneira diferente. Disse o Profeta (a paz esteja com Ele) que depois da pequena *jihad* vem a grande *jihad*, ou seja, a batalha connosco mesmos.»

Por sugestão de Tonegawa, a quinta instalada no Kalahari foi designada como Furosato, que significa em Japonês “casa espiritual”. A duas horas de caminho fica uma gruta onde se encontraram vestígios humanos que remontam a 850 mil anos, os antepassados dos actuais *bushmen*. É o muito antigo conhecimento da Terra por parte destes que se pretende exponenciar, cruzando-o com os de homeopatas, osteopatas, médicos *ayurveda* e chineses, especialistas de outros saberes vindos dos rios que atravessam o mundo.

Também no Taijitsu, este já lendário *jazzman* que, além de Ellington e Monk, privou com Coleman Hawkins, John Coltrane, Ornette Coleman e Don Cherry, encontra uma equivalência na relação do que está “escondido” com o que é “óbvio”. Se a maior parte dos indivíduos escolhe reduzir o desconhecido para o mínimo possível, a via, para si, está

em explorar precisamente o que não se conhece. «Um exemplo: havia uma pianista em Nova Iorque que costumava transcrever para a pauta os solos improvisados de Coltrane. Quando mostrou esses papéis ao saxofonista, o comentário dele foi: “Peço desculpa, mas não consigo tocar isso, é muito difícil.”»

Daí que Abdullah Ibrahim abomine o tecnicismo das execuções. E daí, igualmente, que considere ser impossível transmitir a um estudante de música o essencial desta: «Não é no conservatório, na escola, que se aprende. Só se aprende tocando, virando uma canção do avesso. Podemos trabalhá-la durante seis meses ou 20 anos, largando-a para depois voltar a ela, pela observação de todos os seus ângulos. O importante é que se chegue ao momento em que, quando se improvisa sobre esse tema, nos sintamos livres. É o conhecimento adquirido que nos dá a impressão de liberdade. Tal e qual como nas artes marciais do Oriente.»

Ibrahim prefere a ideia de que todos aprendemos uns com os outros ou de que basta criar um ambiente propício para alguém progredir pelos seus próprios meios. Afinal, o que se pode ensinar senão um conjunto de regras que pode não se coadunar com a personalidade do músico ou com as circunstâncias? Notável contador de “estórias”, recorda um episódio de quando Max Roach e a sua mulher, a cantora Abbey Lincoln, estavam em estúdio. Esta não conseguia acertar com uma determinada interpretação, embora o fizesse dentro dos cânones estabelecidos. Um homem que rondava por ali e ela não conhecia entrou na cabina de som e disse-lhe qualquer coisa, saindo logo depois.

Abbey gravou mais um *take* e finalmente o problema ficou resolvido...

No fim, ela perguntou a Roach: «Quem era aquele tipo misterioso?» «Então não o reconheceste?», respondeu o marido. «Era Thelonious Monk. O que é que ele te disse?» O esclarecimento só não o surpreendeu porque se tratava do genial desbravador de caminhos: «Disse para eu cantar mal, e a verdade é que resultou.»

Comenta Abdullah Ibrahim, a propósito: «Não devemos ter receio de errar. O mestre Tonegawa incitou-me a que os erros que cometesse fossem bons erros. Não podemos pensar no que vamos fazer – é o que o budo chama “não-mente”. São precisos anos de treino para o conseguir.» É errando, e desobedecendo às convenções, que a música e a vida muitas vezes avançam.

Teremos hoje a prova disso.

Rui Eduardo Paes

Crítico de música, ensaísta,
editor da revista *jazz.pt*

Abdullah Ibrahim

Nasceu na Cidade do Cabo, África do Sul, em 1934. Deram-lhe o nome de Adolphe Johannes Brand. Em criança ouviu canções tradicionais africanas, música religiosa e jazz. Foram influências que lhe ficaram para toda a vida e se reflectem na sua música. Recebeu as suas primeiras lições de piano em 1941 e aos 15 anos tornou-se músico profissional com o nome de Dollar Brand. O que isso significava, nos tempos do Apartheid na África do Sul, não precisa de ser explicado. No entanto, e até ao início da década de 1960, Ibrahim manteve-se no seu país, onde acompanhou Miriam Makeba ou fundou a primeira importante banda de jazz africano, a Jazz Epistles. O reconhecimento internacional que obteve aumentou as suspeições de que era vítima no seu país.

Em 1962 o Dollar Brand Trio (com Johnny Gertze no contrabaixo e Makaya Nitshoko na bateria) iniciou em 1962 uma digressão pela Europa. Duke Ellington ouviu-o no African Club de Zurique e convidou-o para gravar um disco no seu estúdio de Paris, o álbum *Duke Ellington Presents the Dollar Brand Trio*. Em 1963 e 64 a banda apresentou-se nos mais importantes festivais europeus, espectáculos de televisão e programas de rádio.

Em 1965, outra vez por influência de Duke Ellington, Dollar Brand tocou no Festival de Jazz de Newport e a seguir fez uma digressão pelos Estados Unidos. Em 1966, por muito breve tempo, liderou a orquestra de Duke: “Substituí-o em cinco ocasiões. Era entusiasmante, mas aterrador. Mal conseguia tocar”.

Integrou a cena de vanguarda de Nova Iorque, tocando com Ornette Coleman ou John Coltrane, com quem não só refinou os seus talentos de improvisador como iniciou um caminho espiritual que nunca mais abandonou. Depois de fazer parte durante seis meses do quarteto de Elvin Jones, Abdullah Ibrahim (nome que tomou em 1968, por se ter convertido ao islamismo) passou a liderar os seus grupos.

Manteve sempre fortes relações com África, procurando permanentemente alianças na Europa e na Ásia. A partir de 1968, músicos como Don Cherry, Gato Barbieri e o lendário baixista sul-africano Johnny Dyani, faziam parte dos seus parceiros mais próximos. Durante as décadas de 1970 e 1980 foi a figura que liderou a integração do jazz africano. Basta recordarmo-nos de álbuns como *Echoes from África* (1979, em duo com Dyani), *African Marketplace* (1980) ou *Zimbabwe* (1983) que criam uma conexão orgânica, até aí inconcebível, entre o jazz americano e a música de raízes africanas.

Com uma intensa actividade nos EUA, Europa e Japão, tocando em clubes, teatros, grandes Festivais (como, por exemplo, Montreux, North Sea, Berlim, Paris, Montreal, etc.), foi viver para a África do Sul em meados da década de 1970, mas as condições que encontrou eram tão opressivas que em 1976 voltou para Nova Iorque.

Em 1988 Ibrahim escreveu a banda sonora dos filmes *Chocolat* e *No Fear no Die* da realizadora francesa Claire Denis. Os dois filmes abordam o racismo. Um passa-se numa colónia francesa africana, o outro numa comunidade de origem africana de uma cidade de França.

Homem eloquente e profundamente religioso, as suas convicções e experiências reflectem-se na sua música. “As recentes mudanças na África do Sul são, evidentemente, muito bem vindas. Demoraram muito tempo a chegar. Gostaríamos que houvesse o desmantelamento total do apartheid e a adopção de uma sociedade democrática não racista. Parece que vamos nesse caminho”. Em 1990 Ibrahim voltou para a África do Sul, onde reside, mantendo uma casa em Nova Iorque. Em 1994 tocou na tomada de posse de Nelson Mandela.

Numerosas digressões têm-no levado a percorrer o mundo, apresentando-se quer com os seus grupos, quer em concertos a solo. Em 1997 iniciou um dueto com o decano baterista Max Roach. O duo esteve em Lisboa, no CCB, mas o seu concerto foi, infelizmente, decepcionante.

Ibrahim é também professor. Fundou o M7 Center na Cidade do Cabo, onde se pratica uma abordagem holística ao ensino das artes e se familiariza os estudantes com os segredos da tradição e da natureza. O próprio Ibrahim sempre entendeu a música como um poder regenerador. Para ele, deve manter-se uma continuidade directa entre os nossos predecessores pré-históricos e a civilização actual. Acredita que muito conhecimento se perde quando não ouvimos a voz da tradição. A memória individual e a colectiva estão, em sua opinião, intimamente relacionadas como fontes da cultura humana.

A sua discografia inclui mais de 40 álbuns. Um dos mais recentes, é *Senzo*, de 2008, em que toca a solo e que recebeu rasgados elogios da crítica.



Culturgest, Espaço CarbonoZero®

A compensação das emissões de carbono decorrentes da utilização dos espaços da Culturgest, localizados no Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, está integrada na estratégia do Grupo para o combate às alterações climáticas. Esta iniciativa enquadra-se num conjunto mais alargado de acções, que vão desde a inventariação das emissões associadas ao consumo de energia e ao tratamento dos resíduos produzidos nas instalações, à implementação de medidas de eficiência energética para redução das emissões. Com efeito, tem-se vindo a assistir a uma redução das emissões de carbono observando-se um decréscimo progressivo de cerca de 35% face a 2008. Esta é uma redução com tendência a acentuar-se com a implementação de um conjunto

de medidas adicionais, estando prevista uma redução total de 16 500 kWh/ano, o equivalente a cerca de 220 viagens de carro Lisboa-Porto.

Apesar de contribuírem para a redução das emissões de carbono, estas acções não são suficientes para evitar por completo estas emissões. Assim, as restantes emissões são compensadas através da aquisição de créditos de carbono provenientes de um projecto tecnológico localizado no Brasil e que cumpre os requisitos *Voluntary Carbon Standard* (VCS). A compensação das emissões inevitáveis da Culturgest constitui, assim, uma internalização da variável carbono decorrente da utilização dos seus espaços e contribui, igualmente, para a meta de neutralidade carbónica expressa no Programa Caixa Carbono Zero.

Mais informações em: www.cgd.pt/Institucional/Caixa-Carbono-Zero



Próximo espectáculo

enfant criança

Um espectáculo
de Boris Charmatz
para 9 bailarinos e
um grupo de crianças

Dança Qua 21, Qui 22 Setembro
Grande Auditório · 21h30 · Duração
aproximada: 1h15 · M6



© Boris Brussey

Coreografia Boris Charmatz **Interpretação** Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Olga Dukhovnaya, Julien Gallée-Ferré, Lénio Kaklea, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mani A. Mungai e um grupo de crianças de Rennes **Luzes** Yves Godin **Som** Olivier Renouf **Maquinaria** Artefact, Frédéric Vannieuwenhuysse, Alexandre Diaz **Gaita-de-foles** Erwan Keravec **Assistente** Julien Jeanne **Figurinos** Laure Fonvieille **Trabalho de voz** Dalila Khatir **Software para criação de sons** Luccio Stiz **Direção técnica** Antoine Guilloux **Direção de cena** Max Potiron **Produção** Musée de la danse/Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne **Co-produção** Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, Internationales Sommerfestival Hamburg e Siemens Stiftung no âmbito de SCHAUPLÄTZE, Théâtre National de Bretagne (Rennes), La Bâtie-Festival de Genève, Kunstenfestivaldearts (Bruxelas) **Agradecimentos** Or Avishay, Pierre Mathiaut, Almamy Condé, Julia Cima, Raimund Hoghe **Estreia** 7 de Julho de 2011 no Festival d'Avignon

A criança (*enfant*) como uma matéria maleável, frágil e incontrolável. Uma carga de real que perturba o equilíbrio da cena. Transportados, pousados no chão, manipulados pelos bailarinos, os corpos das crianças invadem o espaço, ampliam-no, esculpem-no. Das suas relações nasce um jogo de tensão e de relaxamento que conjuga a força da inércia com o processo de transformação. Desenrola-se um estranho ballet entorpecido em que se formam ilhotas, montes móveis; de que emergem encontros instáveis, morfologias híbridas – imagens suspensas entre o repouso, o sonho e a ronda... Progressivamente, as relações invertem-se, desfaz-se a fronteira entre grandes e pequenos, profissionais e amadores, animado e inanimado, dando lugar a uma massa em formação, um enxame impetuoso que arrasta tudo: invasão ou recreio – que devolve às crianças o seu lugar de desconhecido estético e político na equação da representação.

Gilles Amalvi

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado

Gonelha

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

Pietra Fraga

Direcção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso

de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez

Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direcção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direcção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direcção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Ricardo Guerreiro

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

Maquinaria de Cena

Alcino Ferreira

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Recepção

Sofia Fernandes

Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Colecção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Inês Costa Dias

Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 - Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt - www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
