

Música e Cultura

VOLUME 7 – NÚMERO 1 – 2012

ISSN - 1980-3303



Associação Brasileira de
Etnomusicologia

MÚSICA E CULTURA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA

Corpo Editorial

Editores

José Alberto Salgado e Silva (UFRJ, Brasil)

Samuel Araújo (UFRJ, Brasil)

Conselho Consultivo

Kilza Setti (Brasil)

Elizabeth Travassos (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Samuel Araújo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Carlos Sandroni (Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)

Sônia Chada (Universidade Federal do Pará, Brasil)

Maria Elizabeth Lucas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Ângela Lühning (Universidade Federal da Bahia, Brasil)

Martha Ulhoa (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)

Suzel Reily (Queens University of Belfast, Irlanda do Norte)

Jonathan D. Hill (University of Illinois, Estados Unidos da América)

Miguel Angel García (Universidade de Buenos Aires, Argentina)

Susana Bela S. Sardo (Universidade de Aveiro, Portugal)

Rosângela de Tugny (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Rafael José de Menezes Bastos (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

José Roberto Zan (Universidade Estadual de Campinas, Brasil)

Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)

Anthony Seeger (University of California at Los Angeles, Estados Unidos da América)

Editoração visual: Hugo L. Ribeiro

MÚSICA E CULTURA

<http://musicaecultura.abetmusica.org.br>

A revista tem como objetivo disponibilizar artigos, resenhas de livros, CDs, vídeos e mídias em geral, que tenham relação com a Etnomusicologia, visando divulgar informações da área para os interessados que tiverem acesso à internet, assim como estimular a pesquisa em etnomusicologia no Brasil. Dessa forma, contamos com a participação de toda a comunidade para colaborar com as edições enviando-nos sugestões de CDs, Livros, Filmes, Exposições, e demais fontes de informação que possam ser resenhadas.

Entendendo a situação de consolidação em que encontra a etnomusicologia como disciplina científica no Brasil, desde o surgimento dos cursos de pós graduação durante a década de 1990, até a recente criação da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, consideramos a iniciativa de publicação de um periódico on-line de etnomusicologia uma oportunidade de afirmação significativa desse campo de estudos, no Brasil.

Convite

A ABET é uma associação acadêmica interessada em fortalecer a cooperação entre pesquisadores e comunidades do Brasil e outros países, e o periódico de livre-acesso Música e Cultura desempenha papel relevante neste processo.

Convidamos pesquisadores e estudiosos de culturas musicais a enviar artigos e resenhas para publicação, pelo endereço: abet.editores@gmail.com. Textos em português, espanhol, inglês ou francês são aceitos para o processo de seleção.

Enviando um artigo ou resenha

Todos os artigos e resenhas deverão ser enviados em formato RTF (Rich Text Format), DOC e PDF, para o endereço: abet.editores@gmail.com.

Em sua mensagem, por favor inclua: artigo/resenha em anexo, sem nomear o(s) autor(es); título, resumo e abstract (cerca de 250 palavras); seu nome e vínculo institucional (apenas na mensagem); uma lista com 3-5 palavras-chave.

No caso da utilização de recursos como fotos, áudio ou vídeo, é necessário que o autor envie um Termo de Compromisso (ver exemplo no site), responsabilizando-se pelo conteúdo divulgado em seu artigo. Cada autor é o responsável exclusivo pelos conteúdos e obrigações referentes a seu texto e aos materiais que o acompanham, não cabendo aos editores ou conselho editorial qualquer censura ou responsabilidade sobre aquela produção.

Formatação, citações e referências bibliográficas deverão estar de acordo com as normas da ABNT.

SUMÁRIO
Vol. 7, N. 1, 2012

Carta dos Editores	6
Letter from the Editors	7
 ARTIGOS	
Meia-noite na Barrelhouse: por que a etnomusicologia importa agora George Lipsitz (Tradução por Natalia Trigo)	8
Quanto mais as coisas mudam, mais permanecem as mesmas: cultura musical Peranakan em Malaca Margaret Sarkissian (Texto em inglês)	22
Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger Angela Lühning e Ricardo Pamfílio	70
Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da belle époque carioca Pedro de Moura Aragão	88
Memória musical como acontecimento: categorizando uma fala sobre o sonoro Sinésio Jefferson Andrade Silva	104
 RESENHA DE LIVRO	
RIBEIRO, Hugo. <i>Da Fúria à Melancolia</i> : a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju. São Cristóvão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2010. por Jorge de La Barre	120
Lista de Autores	124
List of Contributors	126

SUMMARY
Vol. 7, N. 1, 2012

Letter from the Editors (in Portuguese)	6
Letter from the Editors (in English)	7

ARTICLES

Midnight at the Barrelhouse: why ethnomusicology matters now George Lipsitz (text in Portuguese, translation by Natalia Trigo)	8
The more things change, the more they stay the same: Peranakan musical culture in Malacca Margaret Sarkissian (text in English)	22
The twists and turns between oral history and photographic documentation: the capoeira of Salvador, Bahia, in the photography of Pierre Verger Angela Lühning and Ricardo Pamfilio (text in Portuguese)	70
Musical and social signs in popular music: a case study in the Carioca belle époque Pedro Aragão (text in Portuguese)	88
Musical memory as event: categorizing a discourse about the sonic Sinésio Jefferson Andrade Silva (text in Portuguese)	104

BOOK REVIEW

RIBEIRO, Hugo. <i>Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju</i> . São Cristovão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2010. Jorge de La Barre (text in Portuguese)	120
List of Contributors (in Portuguese)	124
List of Contributors (in English)	126

Carta dos Editores

Este novo número do periódico Música e Cultura firma nosso compromisso com alguns incrementos importantes para a publicação, que passa a contar com duas edições anuais – correspondendo o volume 7 (números 1 e 2) ao ano de 2012.

Outro incremento importante é o advento de artigos e colaborações em outros idiomas, como é o caso do artigo de Margaret Sarkissian, “The More Things Change, the More They Stay the Same: Peranakan Musical Culture in Malacca, Malaysia”. É importante registrar aqui também nosso agradecimento à revista Ethnomusicology, seu editor na ocasião do contato inicial, Larry Witzleben, e especialmente ao autor, o historiador George Lipsitz, pela autorização da publicação de tradução da Charles Segger Lecture, lida por Lipsitz no Encontro Anual da Society for Ethnomusicology em 2010, e publicada originalmente naquela revista, em 2011. Esse gesto inaugura, espera-se, um intercâmbio mais sistemático com sociedades acadêmicas afins aos objetivos da ABET em outros países, estendendo-se inclusive a possíveis projetos conjuntos entre seus respectivos associados.

Temos também a grata satisfação de anunciar a ampliação de nosso Corpo Editorial, formado por colegas de extensa e relevante produção no Brasil e em instituições internacionais, como se pode conferir no quadro. E anunciamos a indexação da revista na plataforma internacional LATINDEX, o que ampliará o acesso de leitores a nossos escritos.

Em continuidade, segue o compromisso – de Música e Cultura e da ABET – com a difusão do conhecimento produzido em variadas frentes de trabalho no campo da etnomusicologia. Lembramos a continuidade também da colaboração valiosíssima de nossos pareceristas e de nosso colega Hugo Ribeiro, com seu trabalho “invisível” e constante.

Cordialmente,

José Alberto Salgado e Silva

Samuel Araújo

pela Editoria da Associação Brasileira de Etnomusicologia, ABET

Letter from the editors

This new issue of *Música e Cultura* consolidates our commitment to important expansions of the publication, now consisting of two annual editions – volume 7 (numbers 1 and 2) corresponding to the year 2012.

Another important addition is the publication of articles and collaborations in languages other than Portuguese, such as Margaret Sarkissian's article, "The More Things Change, the More They Stay the Same: Peranakan Musical Culture in Malacca, Malaysia". In a similar direction, it is important to mention our acknowledgement to the *Ethnomusicology* journal, its editor at the time of our first contact, Larry Witzleben, and particularly to the author, historian George Lipsitz, for authorizing the publication of a translation of the Charles Seeger Lecture delivered by Lipsitz during the 2010 Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology and published in the above mentioned journal in 2011. This gesture inaugurates, one hopes, more systematic exchanges with academic societies akin to ABET's goals in other countries, possibly extending to joint projects among their respective affiliates.

It is also a great pleasure to announce the enlargement of our Editorial Board, comprising colleagues with extensive and relevant production in Brazil and in international institutions, as one can see in the respective listing. And we announce the indexation of the journal in the LATINDEX international platform, which will broaden the access to readers.

In continuity, we reassert the commitment – of both *Música e Cultura* and ABET – with the diffusion of knowledge produced in several work fronts in the field of ethnomusicology. We must also continue to thank for the highly valuable collaboration of our anonymous reviewers as well as that of our colleague Hugo Ribeiro in his "invisible" and constant work on behalf of this journal.

Sincerely,

José Alberto Salgado e Silva

Samuel Araújo

Editors of the Brazilian Ethnomusicology Association, ABET

Meia-noite na Barrelhouse: por que a etnomusicologia importa agora¹

George Lipsitz
Tradução por Natalia Trigo

Resumo

Os etnomusicólogos têm um papel especial a cumprir nestes tempos. Os compromissos da profissão com multi-linguagens, reciprocidade, participação, performance, cosmopolitismo e com o pensamento crítico são ferramentas extraordinariamente importantes para desmistificar hierarquias injustas. Ainda assim, é preciso lembrar que acadêmicos e profissionais de todos os tipos podem atravessar fronteiras que estão fechadas para outros. A demografia de nossa profissão não se assemelha à demografia das comunidades que estudamos: um signo das iniquidades e exclusões perto de casa, que precisamos abordar a fim de criar um campo capaz de realizar trabalho melhor. As comunidades cujas culturas inspiram nosso trabalho estão em perigo e conflagradas, infestadas por economia neoliberal, império, guerra, racismo e exploração. As carreiras musicais e vidas de Johnny Otis e Americo Paredes podem nos guiar neste momento porque elas nos ensinam que é sempre possível recorrer ao gênio da cultura vernácula, falar cruzando fronteiras de todos os tipos, conectar-se com as melhores possibilidades em nós mesmos e nos outros.

Palavras-chave: Cultura vernácula; performance; racismo

Abstract

Ethnomusicologists have a special role to play at this time. The profession's commitments to multi-lingualism, reciprocity, participation, performance, cosmopolitanism, and critical thinking are extraordinarily important tools for demystifying unjust hierarchies. Yet we need to remember that academics and professional of all kinds can cross borders that are closed to others. The demographics of our profession do not resemble the demographics of the communities we study: a sign of inequalities and exclusions close to home that we need to address in order to create a field capable of doing better work. The communities whose cultures inspire our work are imperiled and embattled, plagued by neo-liberal economics, empire, war, racism, and exploitation. The musical careers and lives of Johnny Otis and Americo Paredes can guide us at this time because they teach us that it always possible to tap into the genius of vernacular culture, to speak across borders of all kinds, to connect with the best possibilities in ourselves and others.

Keywords: Vernacular Culture; performance; racism

¹ Texto apresentado inicialmente como palestra (The Charles Seeger Lecture) no Encontro Anual da Society for Ethnomusicology, em 13 de novembro de 2010, e publicado em 2011 no periódico *Ethnomusicology* (Midnight at the Barrelhouse: Why ethnomusicology matters now. *Ethnomusicology* Vol. 55, No. 2 (Spring/Summer 2011), p. 185-199). Os editores de *Música e Cultura* agradecem a Larry Witzleben, editor de *Ethnomusicology* à época do primeiro contato, e especialmente ao autor, o historiador George Lipsitz, pela autorização de publicação desta tradução.

É um enorme privilégio e um prazer ter a oportunidade de proferir a conferência Charles Seeger nesta edição do encontro anual da Sociedade de Etnomusicologia. É uma alegria especial para mim fazê-lo em Los Angeles, uma cidade onde aprendi tanto através de tantos tipos diferentes de pessoas, incluindo os brilhantes musicólogos Susan McClary e Rob Walser, as artistas visuais Betye Saar e Diane Gamboa, os músicos Johnny Otis e Ruben Guevara, e a artista da declamação Marisela Norte. Proferir esta palestra também me confere uma oportunidade única de expressar publicamente o profundo respeito e gratidão que tenho pelo campo da etnomusicologia e seu comprometimento cosmopolita e igualitário com as culturas vernaculares de povos de todo o mundo.

Sempre que vou falar a musicólogos, lembro-me da resposta que o artista de hip hop Chuck D, do grupo Public Enemy, dá aos repórteres que lhe fazem perguntas sobre os elementos puramente musicais de suas performances. Chuck encaminha essas perguntas ao expert musical do grupo, William Drayton, que interpreta um personagem chamado Flavor Flav, um intrépido trapaceiro proeminente nas performances do Public Enemy. Essa reação geralmente surpreende os entrevistadores, porque o personagem interpretado por Drayton não parece ser, por assim dizer, um grande detentor de conhecimento: ele usa uma cartola e óculos escuros de armação estranha, contorce seu corpo comicamente, usa um enorme relógio despertador com os ponteiros parados por fora de sua espalhafatosa jaqueta esportiva, e aponta para o relógio intermitentemente, dizendo de modo enigmático: “Nós sabemos que horas são”. De fato, Drayton é um gênio musical, um ótimo cantor e multi-instrumentista que se utiliza brilhantemente de sua voz para ajudar a produzir o som singular do Public Enemy. As questões relativas à música devem ser direcionadas a Flavor Flav, explica Chuck D, porque “Flav toca quatorze instrumentos, enquanto eu não toco nem campainha.” Eu sei que, quando falo a grupos de musicólogos, estou diante de muitas pessoas que tocam quatorze instrumentos, enquanto eu, assim como Chuck D, não sei tocar nem campainha. Muito embora eu não possa proporcionar a vocês hoje conhecimento de especialista sobre Música, espero proporcionar algo de valor sob a ótica de um apreciador não-especialista a respeito de uma questão importante: por que a Etnomusicologia importa agora? Em sua melhor forma, a Etnomusicologia nos ensina sobre as dinâmicas da diferença, sobre os resultados produtivos que se seguem ao reconhecermos que as culturas não são as mesmas ainda que todos tenhamos em comum a condição humana. Diante de tradições acadêmicas e cívicas que enxergam as diferenças com tal incômodo que, com frequência, tudo que têm a nos oferecer é uma escolha insatisfatória entre o universalismo desencarnado, de um lado, e o particularismo provinciano, de outro, a Etnomusicologia nos permite imaginar uma terceira opção: um universalismo rico em particularidades, fundamentado no diálogo de todos, na dignidade de cada um, e na supremacia de nenhum. Em resumo, a Etnomusicologia pode nos ajudar a perceber quais diferenças fazem a diferença.

Tenho pensado muito nessa questão da diferença ultimamente, por diversas razões. Estou envolvido em um projeto de pesquisa em colaboração com a pessoa que fez a introdução da minha fala hoje, Russell Rodriguez. Nossa pesquisa busca repensar, reavaliar e reestruturar muitas idéias originadas pelo grande etnomusicólogo, folclorista, romancista e ativista Américo Paredes durante a última metade do século XX. Rodriguez, além de antropólogo e etnomusicólogo, é um hábil e talentoso vihuelista e cantor em conjuntos mariachi. Eu sou um sociólogo e historiador que crê que a Música tem uma importância tremenda como força social, muito embora eu não saiba tocar nem

campanha. Em sua pesquisa sobre música mariachi em ambos os lados da fronteira entre o México e os EUA e sobre o reflorescimento do *son jarocho* entre os Chicanos nos EUA (exemplificado na canção *Planta de los Pies*, do grupo Quetzal), Rodriguez formula e responde questões originais sobre como relações sociais surgidas em nossa época estão criando novas identidades sociais e identificações que se baseiam em arquivos e imaginários surpreendentemente produtivos, perspicazes e gerativos. De minha parte, a biografia de Johny Otis que escrevi e que foi recentemente publicada me instigou a pensar menos a respeito do que está surgindo e mais a respeito de coisas que podem estar desaparecendo em nossa época, em especial os impulsos democráticos e igualitários codificados na arte e nas obras da música *rhythm and blues* que se desenvolveu a partir das experiências da classe trabalhadora negra na metade do século XX. Oriundos de diferentes perspectivas e experiências, examinando dois tipos muito diversos de prática musical eminentes no passado e no presente de Los Angeles (e de outras cidades), Russell e eu chegamos a um destino comum: uma reavaliação em co-autoria da duradoura importância das ideias de Americo Paredes. Acreditamos que esta capacidade de estabelecer uma conexão entre cultura expressiva, identidades sociais e justiça social compreende recursos inexplorados para entendermos de onde viemos, onde estamos e para onde vamos.

Não estamos conduzindo esta pesquisa no vácuo. O trabalho de Rodriguez sobre a cultura Chicana e o meu trabalho sobre a cultura Afro-Americana nos incitam a confrontar que tempo é esse, a atacar as condições sociais cada vez mais cruéis e indecentes que são enfrentadas pelas comunidades que estudamos. A música que instiga nossa atenção reage a condições sociais tanto velhas quanto novas, ao longo e ainda mal-resolvido legado da escravidão, da subjugação e do genocídio, mas também a novas formas de trabalho e de desemprego, a novos regimes de encarceramento em massa e austeridade, a novas categorias de cidadania diferenciada e de lugar social. As urgências e emergências de nosso tempo requerem que elaboremos nosso conhecimento em novas e melhores maneiras. Isso pode ser difícil de fazer. O doloroso, lento e árduo trabalho de aprendizado que nós fizemos ao longo de nossas carreiras nos munuiu de valiosas ferramentas para a interpretação e a análise. Às vezes, esse treino nos deixa psicologicamente e emocionalmente despreparados para desaprender e em seguida reaprender. Entretanto, mudar o modo como trabalhamos pode ser uma coisa boa. Como graceja o antropólogo sueco Ulf Hannerz, se nós não mudarmos nosso saber de tempos em tempos, nossa pesquisa virá a se assemelhar à culinária escandinava, descrita por Hannerz como algo passado de geração para geração por nenhuma razão aparente.

Ao avaliar como mudar nosso trabalho, pode nos ser útil pensar novamente sobre Flavor Flav do Public Enemy. Um homem que proclama “Nós sabemos que horas são”, trajando um enorme relógio despertador cujos ponteiros estão parados, está nos dizendo algo importante. Ele está dizendo que o tempo parou, que não está havendo progresso, que nós temos motivo para “alarme” porque outros não reconhecem que horas são. O Public Enemy está dizendo que nós temos que estar “na hora certa” para o nosso tempo, que nós precisamos abrir nossos olhos e ouvidos às coisas que estão acontecendo ao nosso redor. Eu aprendi sobre este tipo de pontualidade anos atrás com Ivory Perry, um ativista comunitário de movimentos sociais em St. Louis. Publiquei uma biografia dele em 1989 intitulada *A Life in the Struggle: Ivory Perry and the Culture of Opposition*. O assunto do meu livro não era uma pessoa famosa. Ele havia abandonado a escola no Ensino Médio, era um trabalhador fabril semi-especializado que não parava em nenhum

emprego, e uma pessoa que não possuía propriedade alguma. Ele nunca exerceu cargo público ou liderou uma organização. Ele praticamente nunca fazia nem mesmo um discurso. Ainda assim, por quatro décadas, Perry transformou as alienações e indignidades que sua comunidade enfrentava em inspiração para campanhas coletivas não-violentas de ação direta que obtiveram vitórias significativas. Eu esperava que a publicação do meu livro trouxesse a este herói não aclamado algum reconhecimento tardio por tudo que ele havia feito. Mas Ivory pensava de outra maneira. Pouco depois que o livro foi publicado, aparecemos juntos em um programa de entrevistas na TV. A entrevistadora havia lido o livro atentamente, e derramou-se em elogios a Perry. “Sr. Perry, você estava à frente de seu tempo”, comentava ela repetidamente, e punha-se a citar o trabalho visionário de Perry ao reconhecer antes dos outros que famílias com filhos não conseguiam achar moradia acessível, que crianças dos bairros mais pobres sofriam envenenamento por chumbo a níveis epidêmicos, que proprietários violavam códigos de construção locais rotineiramente, colocando em risco as vidas e a segurança de seus locatários. Fiquei satisfeito ao ouvi-la falar assim, ao ver Perry ser exaltado como uma pessoa à frente de seu tempo, mas Ivory não estava feliz com essa descrição. Finalmente, ele a interrompeu e disse: “À frente do meu tempo! Como é que eu posso estar à frente do meu tempo? Este é o meu tempo. Eu estou na hora certa. Talvez alguém mais esteja atrasado!”. Ivory Perry não queria estar “à frente” do seu tempo porque essa designação dava-lhe a impressão de separá-lo das pessoas de cujo fado e destino ele partilhava. Ele queria estar “na hora certa”, testemunhando o sofrimento dessas pessoas e tomando uma atitude na mesma hora para dar fim a ele. Acredito que precisamos nos valer dessa maneira de pensar em nossa própria atividade acadêmica no presente. Para escrever sobre Música em nosso tempo, nós temos que (juntamente com Flavor Flav) saber que horas são.

Para as classes trabalhadoras e negros pobres de Los Angeles, e para milhões de pessoas com problemas similares em todo o mundo, a hora é meia-noite. Os que têm pouco estão labutando e sofrendo, enquanto os que têm muito estão profundamente atolados em sua própria corrupção e crueldade. Estas condições estão em conformidade com o que Martin Luther King, Jr. descreveu meio século atrás como uma espécie de meia-noite na ordem social, na ordem psicológica e na ordem moral. Essas meias-noites, segundo pensava King, produzem “escuridão tão profunda que não podemos nem ver para que lado virar”. Em tempos que requerem consciência, coragem e convicção, reclamava o Dr. King, as pessoas recorrem à obediência ao que ele chamava de 11º mandamento: “Não deverás ser pego”. A escuridão dessa meia-noite pode nos impedir de ver o que está bem diante de nossos olhos. Podemos não notar, nesta conferência, que os homens e mulheres que limpam os quartos do hotel em que dormimos, que servem nossas refeições, que carregam nossas bagagens, e que estacionam nossos carros, são pessoas que enfrentam todos os dias a plena força e a fúria da indecente e injusta ordem social do nosso tempo. Seus pais e filhos e primos recebem salários de fome para colher safras que se tornarão a comida que nós consumimos. Eles aspiram produtos químicos perigosos e sofrem lesões ergonômicas ao costurar as roupas que cobrem nossas costas. A discriminação habitacional os enclausura em cantos artificialmente confinados do mercado imobiliário, o que requer que eles façam longas viagens de ônibus até o trabalho. Condenados como parasitas e vagabundos em colunas jornalísticas e programas de rádio, eles trabalham todos os dias, limpando nossas casas e escritórios, ajardinando as terras das nossas vizinhanças, e

tomando conta dos nossos filhos. Por todo o seu trabalho, eles vivem em cortiços e mandam seus filhos para escolas que recebem pouco investimento. Eles sofrem com os impactos da poluição ambiental e com as insuficiências do sistema de saúde. Sua dignidade e humanidade permanecem invisíveis àqueles que os desprezam e os chamam desdenhosamente de “imigrantes ilegais” e a “classe baixa”. São caluniados como infratores por muitas das mesmas pessoas que lucram através do seu trabalho mal remunerado, infringindo elas mesmas a lei, ao deixar de cumprir leis que exigem que empregadores paguem o salário mínimo, que façam contribuições à previdência, que divulguem informações sobre saúde ocupacional e segurança, normas de trabalho e exigências e procedimentos para reclamações. Pânicos da moral pública a respeito da imigração e dos supostos fardos que esta impõe às prósperas famílias-padrão raramente admitem que um ponto-chave de ingresso de trabalhadores ilegais para a força de trabalho dos EUA é o lar suburbano. Eles não reconhecem que pessoas prósperas pagam menos por quase todos os produtos e serviços que consomem, porque trabalhadores imigrantes não têm o poder de negociar livremente seus salários e condições de trabalho.

Trabalhadores negros são os que mais sofrem com os compromissos de nossa sociedade com uma guerra sem fim enquanto esta mesma sociedade retalha os programas governamentais de transferência de renda. Nós reduzimos investimentos em serviços sociais enquanto construímos e mantemos o maior sistema carcerário do mundo. A distorção nas oportunidades e chances na vida relacionadas a delimitações raciais e de classe em nossa sociedade de hoje acarreta o abandono organizado de populações inteiras. Todos os dias, pessoas pobres e da classe trabalhadora se defrontam com a hipocrisia de viver em uma sociedade em que as pessoas não praticam aquilo que pregam. Os poderosos pregam a inclusão universal, mas praticam a exclusão diferenciada. Eles pregam a ética no trabalho, mas não recompensam o trabalho. Eles exaltam a paz, mas praticam a guerra perpétua. Eles pregam o amor a Deus, mas praticam o amor ao lucro.

Nossa sociedade se lembra de que o Dr. King tinha um sonho, mas se esquece de que ele também urgia as pessoas a acordarem. King argumentava que mesmo a mais escura meia-noite traz a promessa de um novo dia. O trigésimo Salmo proclama que o pranto dura uma noite, mas que o júbilo chega pela manhã. A escuridão que, à meia-noite, torna difícil distinguir que caminho seguir muitas vezes oculta tanto potenciais vitórias quanto derrotas. Ao lembrar a vitória obtida pelo Boicote aos Ônibus em Montgomery em 1956, King recordou, alguns anos mais tarde, que houve um tempo em que muitos dos participantes estavam certos de que haviam sido derrotados e queriam desistir da luta. Esse momento de desmoralização aconteceu na hora exata em que a maré estava começando a virar a favor deles, mas eles ainda não tinham conhecimento disso. “A hora mais sombria da nossa luta”, observou King, “tornara-se a primeira hora de nossa vitória”. King acreditava que fazia parte da vida sofrer à meia-noite, mas ele também insistia que meia-noite significa que estamos sempre no limiar de um novo amanhecer. Entretanto, como Henry David Thoreau observou anos atrás, o dia que amanhece é somente aquele que estamos acordados para ver.

Há muito tempo eu me interesso por meias-noites. Tirei o título de meu primeiro livro, *Rainbow at Midnight*, de uma canção *country* e *western* de Ernest Tubb que expressava brilhantemente a combinação de medo e esperança que tomou a classe trabalhadora nos

EUA no período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. Iniciei meu livro *American Studies in a Moment of Danger* com uma discussão sobre a teoria do cantor senegalês Baaba Maal a respeito da meia-noite. Maal admite que meia-noite serve como uma metáfora popular para expressar um tempo de trepidação e temor. Entretanto, ele acredita que esses tempos podem servir a propósitos positivos. “Meia-noite”, explica Maal, “é a hora em que o espírito faz um balanço e olha em frente, para o novo dia. É importante que todas as pessoas tenham uma meia-noite em suas vidas – para saber o que você fez e o que você ainda tem a fazer.” Trinta anos após a publicação original de *Rainbow at Midnight*, eu ainda estou lutando com o conceito de meia-noite e tentando descobrir que horas são. Meu mais recente livro intitula-se *Midnight at the Barrelhouse: The Johnny Otis Story*. Seu título vem de uma das canções favoritas de Otis, uma peça que ele escreveu em homenagem a um lugar bem aqui em Los Angeles: a boate Barrelhouse, da qual Otis foi co-proprietário e que administrou nos anos 1940, na Wilmington Avenue entre a 10th Street e a Santa Ana Boulevard. Essa foi a primeira boate no mundo voltada exclusivamente à música *rhythm and blues*. Foi o lugar onde Johnny aprendeu a “desnudar” sua big band em um pequeno combo, em que seus músicos o ajudaram a criar os sons que lhe possibilitariam emplacar sucesso após sucesso nos anos 1950. A Barrelhouse atraía um grupo surpreendentemente diverso de clientes em uma cidade que era então rigidamente segregada. A canção de Otis presta tributo à festividade agressiva e à proatividade comemorativa na comunidade negra na era pós-guerra. Apresentando a guitarra blues de Pete Lewis e os arranjos de sopros estilizados à maneira da Count Basie’s Band, “Midnight at the Barrelhouse” explicava de forma musical que, embora o relógio indicasse meia-noite para a era das big bands, um novo alvorecer emergia na forma do *rhythm and blues*. Nas décadas que se seguiram, sempre que sua banda estivesse tocando excepcionalmente bem, Johnny os fazia tocar “Midnight at the Barrelhouse”, como que dizendo que eles haviam conseguido trazer de volta uma era de ouro em que as coisas davam certo e coisas ainda melhores pareciam estar muito próximas. Ele fala sobre a canção como uma espécie de “máquina do tempo” capaz de transportar a banda e seu público de volta ao tempo em que “estalar os dedos estava na ordem do dia e todo mundo entendia ‘It don’t mean a thing if it ain’t got that swing.’”

Entretanto, durante os anos 1970, tocar “Midnight at the Barrelhouse” tornou-se doloroso para Otis e seus músicos, porque os forçava a admitir que horas eram. Diante de uma contra-revolução nos anos 1970 e 1980 que reverteu muitos dos ganhos obtidos pelo movimento de libertação negra, no contexto da fuga de capitais, outsourcing e políticas neoliberais que retalhou os programas sociais, o abismo entre as comunidades negras contemporâneas impregnadas de desespero e as esperanças utópicas evocadas por “Midnight in the Barrelhouse” ressaltavam tristemente o quanto havia sido perdido nas décadas anteriores por Otis, seus músicos e sua comunidade. Otis participava ativamente no movimento de direitos civis e lamentava o que ele via como traição ao movimento por parte da nação. Uma história incomum o levou a esse trabalho e a essas conclusões.

Nascido em uma família de imigrantes brancos gregos de classe trabalhadora em Berkeley, Califórnia, Otis logo se encantou pelo discurso, pelo estilo e pela música das crianças negras da vizinhança. Ele começou a frequentar com elas cerimônias religiosas em igrejas evangélicas onde o poder intelectual dos pastores e o talento musical dos coros o despertaram de uma forma que excedia o apelo da religião Ortodoxa Grega de

seus pais. Sua trajetória de vida deveria ser conhecida por muitos etnomusicólogos. Quando criança, sua família usava gravações das cantoras gregas Rosa Eskenazi, Rita Abrasi e Marika Papagika para fazê-los recordar de sua terra e para manter viva a cultura de sua terra natal em um novo ambiente. A família de Johnny também fazia sua própria música com sua mãe ao violino, sua irmã ao violoncelo, seu irmão à clarineta e Johnny na percussão enquanto seu pai cantava. Otis manteve seu amor por essa música por toda a sua vida, mas ela também fez com que ele ouvisse *Black music* de um modo singular. Na música *blues* que saía a pleno volume das vitrolas da vizinhança e no jazz que ele se punha a escutar do lado de fora das boates no centro de Oakland, Johnny ouvia uma música expressando um sentido de exílio, perda, e saudade de casa, familiar a ele através da música Grega, mas conectada à cultura viva de sua própria comunidade. Em uma era de intenso nacionalismo anti-imigrante, a *Black music* era virtualmente a única parte da cultura norte-americana que parecia aberta a ele ou mesmo interessada nele. Essa música falava ao seu sentimento de forma preciosa, sobre a pobreza de sua família, sobre sua alienação por parte de professores que o diagnosticavam como deficiente sem perceber que o Inglês não era sua primeira língua, e sobre sua ânsia por prazer, plenitude, dignidade e amor. O envolvimento com a *Black music* possibilitou que Otis permanecesse fiel aos valores de seus pais, mas também que declarasse sua independência deles, que se tornasse Americano de um jeito que eles não poderiam. Nos anos 1930, a *Black music* havia se tornado parte da língua franca de uma aliança inter-étnica e inter-racial de jovens pessoas da classe trabalhadora, muitos dos quais filhos de imigrantes e migrantes, que se uniram em torno de suas experiências compartilhadas com a racialização e etnicização para formar o que Lizabeth Cohen chama de “a cultura da unidade” e o que Michael Denning identifica como “o front cultural”.

Assim como muitos etnomusicólogos, Otis criou para si mesmo uma nova identidade cultural através de um complexo processo de desfamiliarização e refamiliarização. Ele tocava percussão em *territory bands* de negros, casou-se com uma mulher negra, morou em bairros de negros, e mergulhou na política, religião e cultura negras. Aproveitando-se do fortuito homônimo que uniu metade de seu sobrenome Grego, Veliotes, a um nome comum entre negros, John Veliotes tornou-se Johnny Otis. Ele descrevia a si mesmo como “negro por persuasão”, mas com essas palavras ele queria dizer mais do que uma mera questão de opinião ou tendência. Ele se tornou negro por viver como negro, por se abrir para redes elaboradas de instrução e aprendizado na comunidade negra, e por colocar em prática o que aprendeu. Otis combinava uma profunda devoção, aparentemente contraditória, a reverenciar a integridade e a história singular da música Afro-diaspórica com seu próprio entendimento (baseado na sua experiência) de que uma cultura pode ser aprendida. O envolvimento com a *Black music* e com a cultura negra abriu a mente de Otis à pluralidade e à diversidade da experiência Afro-diaspórica. A esposa negra de Otis, Phyllis Walker, era Afro-Filipina. Seu parceiro de negócios e empresário Bardu Ali era Afro-Americano e Árabe. Seu mentor político Mervyn Dymally era um imigrante de Trinidad cujos pais tinham origem Asiática e Haitiana. Algumas misturas eram ainda mais complexas, como ele descobriu na metade da década de 1950, quando oficiais municipais em Los Angeles proibiram danças e shows *rhythm and blues* dentro dos limites da cidade porque eles se opunham às multidões inter-raciais de adolescentes que a esses eventos compareciam. Otis se viu forçado a deslocar seus shows para o leste, para regiões excluídas de Los

Angeles County habitadas por um grande número de Chicanos. Em um desses shows, um rapaz apresentou-se a Johnny como Julian Herrera e pediu para fazer uma audição para cantar com a banda. O jovem era bonito, tinha presença de palco, e até cantava direitinho, então Johnny trabalhou com ele, fez com que se apresentasse com a banda, e produziu uma gravação de “Lonely Lonely Nights” por Lil’ Julian Herrera que se tornou um sucesso regional. Jovens Chicanas, particularmente, gostavam de suas apresentações, o que fez de Lil’ Julian o primeiro Chicano ídolo adolescente na cena *rhythm and blues*. Um dia, um oficial de Justiça veio à residência de Otis pedir para falar com Ron Gregory. Otis explicou que não conhecia ninguém com esse nome e já estava fechando a porta quando o oficial lhe mostrou um retrato de Lil’ Julian. A pessoa que Johnny conhecia como Julian Herrera era, na verdade, um Judeu Húngaro-Americano de Massachusetts que fugira de casa na esperança de encontrar parentes no bairro de Boyle Heights em Los Angeles, que tinha expressivas populações tanto de Judeus quanto de Mexicanos-Americanos. Incapaz de encontrar seus parentes, o jovem foi acolhido por uma Sra. Herrera, que o criou como filho. Portanto, o primeiro galã Chicano da música *rhythm and blues* era, no fim das contas, um Judeu Húngaro empresariado por um cara de etnia Grega que achava que era negro.

Otis lidava com sua identidade complexa nos anos 1940 e 1950 pensando em si mesmo fundamentalmente como negro: como um artista e empresário negro, como pai de crianças negras e marido de uma mulher negra, como um ativista negro. Ele protestou contra a segregação em passeatas em Los Angeles ao longo dos anos 1950 e 1960, escrevia uma coluna semanal advogando pela justiça racial em um jornal negro local, teve crucifixos queimados no gramado de sua casa, foi ameaçado de morte por simpatizantes locais da Ku Klux Klan que tentavam silenciá-lo, e usou insistentemente sua visibilidade na indústria musical para alavancar as carreiras de artistas negros e para conseguir que eles obtivessem o grau de respeito e retribuição que Otis achava que eles mereciam. Otis ajudou a formar um grupo de ação política cujos objetivos era conseguir que candidatos negros fossem eleitos para cargos no governo municipal e estadual, apoiar o movimento de direitos civis, e chamar atenção para as lutas por liberdade na África. Ele avisou muitas vezes que a resistência dos brancos às demandas justas e legítimas dos negros transformaria a luta não-violenta em uma violenta conflagração. Ele ficou extremamente decepcionado, mas não surpreso, quando frustrações no gueto irromperam nos Tumultos de Watts, em 1965.

No terceiro dia dos Tumultos, quando retornava para casa ao fim de um longo dia de trabalho, Otis viu fumaça escura no céu e percebeu chamas saltando do alto de prédios não muito longe do escritório onde ele trabalhava. Ele decidiu dirigir em direção ao tumulto, embora não soubesse bem por quê. Ele não queria tomar parte na violência, nem desejava fazê-la parar. O tumulto parecia um acontecimento importante demais para se evitar. A comunidade negra em Los Angeles, que formava o núcleo da sua realidade social, havia chegado a uma encruzilhada, e, de fato, nunca mais seria a mesma. Otis queria ver com seus próprios olhos o que estava acontecendo nos bairros que ele viera a conhecer e a amar desde a primeira vez que veio à cidade para tocar bateria em boates na Central Avenue, em 1943. Os distúrbios estremeceram a área em torno da boate Barrelhouse, onde ele havia ajudado a criar a música *rhythm and blues*, perto do Lincoln Theater, onde ele havia descoberto Charles Brown, e perto do Largo Theater, onde ele descobriu Little Esther, aos 14 anos, em um show de talentos.

Enquanto dirigia para a área do tumulto, Otis sentiu-se num profundo conflito. Não lhe agradava nem um pouco ver pessoas que ele conhecia e de que gostava sendo levadas a uma fúria violenta, ver lugares que ele amava sendo destruídos. Contudo, uma parte dele reconhecia que a fúria dos revoltosos constituía uma resposta lógica e até justificável à intolerável miséria humana. “Eu pensei: ‘Queima, seu filho da puta, queima’”, recordou mais tarde. Enquanto assistia às chamas com lágrimas nos olhos, Otis lembrou-se da canção gospel “Listen to the Lambs. The lambs are crying for the Lord to come by”. “Não queriam escutar os cordeiros”, pensou ele, “os cordeiros clamavam e, um dia, finalmente, os cordeiros se transformaram em leões.”

Otis admitiu que os Tumultos de Watts marcaram o fim do otimismo que permeou muitas meias-noites na Barrelhouse e em outras casas de eventos nos anos 1940, um otimismo que havia se aprimorado e refinado nas lutas pelos direitos civis dos anos 1960 e 1970. Apesar de todo o seu profundo comprometimento com a luta dos negros pela liberdade, Otis não era negro. No centro do tumulto, ele percebeu que a pigmentação de sua pele e fenótipo o faziam assemelhar-se aos inimigos da comunidade negra: o locador de imóveis ausente, o policial desumano, o dono de loja explorador, o cobrador de contas abusivo, o professor desdenhoso, o assistente social intrometido, o sujeito bêbado à cata de prostitutas, e o implacável cobrador de aluguéis. Em um cruzamento, três homens se aproximaram de seu carro de forma ameaçadora. Ao reconhecerem o motorista como Johnny Otis, eles lhe recomendaram sair da região o mais rápido possível. Naquele instante, Otis reconheceu diretamente o que ele há muito tempo indiretamente temia: que a vida que ele estava levando era impossível, que mesmo o branco mais fervorosamente anti-racista ainda se beneficiava dos cruéis privilégios da supremacia branca, que ele ainda podia dirigir para longe ou se apartar de realidades que não davam aos negros nenhuma chance de escapar.

Naquele momento, Otis fez uma escolha que arruinou sua viabilidade futura na indústria do entretenimento. Ele escreveu e publicou *Listen to the Lambs*, um livro sobre os tumultos que essencialmente apoiou os revoltosos. Baseando-se em relatos de testemunhas oculares, Otis desafiou a história predominante sobre quem era o culpado pelo poder de destruição dos tumultos, explicando que o que começou como uma insurreição popular contra a brutalidade da polícia rapidamente se transformou em um motim policial contra a população. Otis explicou como a ausência de concessões pacíficas ao movimento não-violento de direitos civis preparou o terreno para a violência da rebelião. Talvez mais importante, Otis insistiu que o país devesse mudar suas políticas, ou enfrentaria ainda mais violência no futuro. “A América branca encontra-se em uma difícil encruzilhada”, argumentava Otis. “Ela pode enfrentar as desordens dos guetos com um maior poder policial, acreditando que opressivas ações punitivas farão o problema desaparecer, ou ela pode começar a abordar as causas econômicas e sociais dos tumultos. Infelizmente, tende-se ao poder punitivo da polícia.”

O relato que Otis produziu como resposta às chamas que ele observou nos telhados no dia 13 de agosto de 1965 teve conseqüências desastrosas para ele. Foi como se os tumultos o tivessem motivado a acender um fósforo e incendiar sua própria carreira. Assim que *Listen to the Lambs* foi publicado, Otis estava liquidado como um artista do entretenimento comercialmente viável. Ele trabalhou como assistente administrativo e representante distrital para o Deputado Mervyn Dymally, tornou-se pastor em uma igreja evangélica com uma congregação majoritariamente formada por negros, criou e

vendeu pinturas e esculturas, ministrou aulas sobre a história da Black music, produziu e vendeu suco de maçã e vinho, e administrou uma delicatessen e uma boate. Mas ele também fez algo ainda mais interessante, algo de uma importância tremenda para os etnomusicólogos. Em um popular programa de rádio que foi ao ar por quase trinta e cinco anos, Otis mergulhou na cultura vernácula da classe trabalhadora negra. Em essência, ele “ministrou” o mais longo seminário público contínuo sobre a cultura negra em toda a história. Esses programas, muitos dos quais foram gravados e que atualmente estão abrigados nos Arquivos da Música e Cultura Afro-Americanas da Universidade de Indiana, são um tesouro de evidências a respeito da indomável resiliência e adaptabilidade criativa dos músicos negros, em especial, e dos negros, de um modo geral. Conduzindo cada programa da mesma forma que ele conduzia seus shows de *rhythm and blues*, Otis usou seu programa para encenar diálogos com uma assombrosa variedade de artistas, intelectuais e ativistas, para desafiar as categorias de mercado das rádios e da indústria fonográfica, para revelar como artistas surgiram a partir de elaboradas redes de aprendizado e instrução, para apresentar aos ouvintes as políticas e poéticas da instrumentação, dos arranjos, e da engenharia, e para contestar as práticas, premissas e preconceitos da cultura comercial e da sociedade mais ampla na qual essa cultura se efetuava. Talvez mais importante, Otis usou o programa como uma plataforma para exigir justiça para os criadores do *rhythm and blues* e do *rock'n'roll*, para repetidamente lembrar aos ouvintes que imitadores brancos rotineiramente ceifavam benefícios financeiros indisponíveis aos criadores negros da música popular mais lucrativa do país.

É esse aspecto da carreira de Otis que informa meu trabalho em colaboração com Russell Rodriguez sobre Americo Paredes. Penso em Otis mais como um educador do que como um profissional do entretenimento, fomentador, produtor, compositor, ou instrumentista; embora, é claro, ele tenha obtido nessas áreas um sucesso raramente igualado. Contudo, ao longo dos vinte e cinco anos em que convivo com ele, Otis mostrou ser o professor mais eficaz que eu já vi. Como todo bom professor (e pesquisador), ele pensa que é importante ter domínio sobre o seu campo de atuação. Isso eu descobri durante a minha primeira conversa com ele. Eu havia lhe escrito uma carta perguntando sobre Lil' Julian Herrera, em associação com um artigo que eu estava escrevendo sobre o *rock'n'roll* Chicano. Eu não esperava mesmo uma resposta, então fui surpreendido quando, um dia, enquanto conversava com um aluno da pós-graduação na minha sala, o telefone tocou e a pessoa do outro lado da linha se identificou como Johnny Otis. O incomparável e imediatamente identificável timbre de sua voz e a articulação e o padrão de sua dicção atraíram a minha atenção. E então ele me fez uma pergunta incomum. “O que eu quero saber é:”, perguntou ele, “você é um professor de verdade, que sabe das coisas, ou só um professor de araque que finge que sabe das coisas?”. Tomado de surpresa, eu gaguejei e brinquei que, na minha linha de trabalho, essa distinção poderia ser incredivelmente tênue. Mas foi uma ótima forma de começarmos a nos relacionar, porque Otis estava me dando uma prévia de algo que eu veria o tempo todo nos anos seguintes, que ele achava que era difícil aprender as coisas, mas que era importante alcançar a verdade e dar-lhe voz destemidamente. Essa qualidade, dentre outras coisas, conecta ele a Américo Paredes. Paredes nasceu em 1915 e Otis em 1922, ambos em famílias onde o Inglês não era a língua-mãe. Ambos tornaram-se adultos na década de 1930, quando uma cultura progressiva de unidade transformou a imagem dos imigrantes de forasteiros indesejados em redentores

integrados, ao celebrar a etnicidade e a imigração como experiências americanas fundamentais. Foi nessa década que o ativismo reconfigurou a Estátua da Liberdade como um monumento à imigração em vez de ao republicanismo, quando a literatura, a música, a dança, o teatro e a arte regionais, transnacionais e multiculturais surgiram como expressões simbólicas do potencial do país para a democracia. Como muitos outros de sua geração, Paredes e Otis julgavam a cultura de seu país mais democrática que a sua política. Entretanto, para eles, a ordem racial da sociedade norte-americana desacreditava as pretensões da nação a respeito de si mesma, e os motivou a buscar as nossas contra-narrativas. Paredes e Otis criaram conjuntos musicais por todos os lugares onde foram; ambos tinham fé nas formas de conhecimento coletivo que emergiam das experiências e expressões de comunidades negras ressentidas. Paredes escreveu seu livro mais famoso, *With His Pistol in His Hand*, em 1958, mesmo ano em que Johnny Otis lançou seu maior sucesso, “Willie and the Hand Jive”. Ambos se utilizaram de humor para destronar o poder, para evidenciar o racismo, e para celebrar a criatividade insolente de suas comunidades. Paredes morreu em 1999. Otis está com problemas de saúde e não faz aparições públicas desde 2003. As obras de arte e conhecimento que eles produziram não estão totalmente esquecidas, mas são pouco valorizadas e sub-utilizadas como guias para o trabalho no presente. Elas têm muito a nos ensinar sobre que horas são hoje.

Paredes claramente teorizou muito do que ele e Otis e muitos outros fizeram na prática. Muitos anos antes dos escritos de Michel Foucault, Angela Davis, e Ranajit Guha, Paredes defendia que a cultura vernácula era um rico repositório de conhecimento insurgente. Seus escritos afirmaram as dimensões dialógicas da cultura expressiva, as maneiras pelas quais (como Bakhtin declara, em outro contexto) não há, em cultura, um só monólogo puro, porque cada interlocutor e ouvinte entra em um diálogo já em curso, em que a palavra (ou a nota, a melodia, o ritmo) é sempre parcialmente de outro alguém. Paredes delineou o poder do discurso nas relações sociais. Especialmente em *With His Pistol in His Hands*, ele mostrou como hierarquias raciais são aprendidas e legitimadas através de uma elaborada cadeia de signos e símbolos. Como resposta, grupos oprimidos têm que criar suas próprias longas cadeias de signos e símbolos opostos que os possibilitam fazer uma longa marcha através do discurso, que paciente mas incansavelmente enfraquece imagens e idéias dominantes. Piadas eram muito relevantes para Paredes, porque ele as reconhecia como armas dos mais fracos, como inversões simbólicas e subversões disfarçadas de diversão inocente.

Paredes prognosticou a sofisticada postura com relação à identidade que surgiu mais tarde dentro do pós-estruturalismo e do feminismo das mulheres negras. Especialmente em seu romance *George Washington Gomez*, mas também em seus escritos etnográficos e sobre folclore, Paredes explorou a natureza complexa, conflituosa e contraditória das identidades individuais. Ele apreciava a natureza coletiva da resistência Tejana à dominação Anglo-saxã, mas ele nunca confundiu unidade com uniformidade. Em oposição tanto à atribuição negativa de esterótipos racistas quanto a afirmações nacionalistas das solidariedades da uniformidade, Paredes avisa que não há apenas uma maneira de ser Tejano ou Anglo ou Negro, que mesmo indivíduos não mantêm uma identidade imutável ao longo do tempo. Sua fé na sabedoria e nas representações artísticas populares levou Paredes a elaborar seus estudos de modo diferente daqueles que não tinham tal ligação com comunidades oprimidas. Ele reconhecia que uma boa pesquisa sobre a vida cultural tinha, inevitavelmente, que abordar as dimensões políticas

dessa vida, que nosso trabalho torna-se mais fraco ao invés de mais forte se nos evadirmos das dinâmicas de poder que permeiam a produção de cultura e de conhecimento sobre ela. Como diz Toni Morrison, “Extirpar o aspecto político da vida intelectual é um sacrifício que saiu caro. Eu penso nessa rasura como uma espécie de hipocondria trêmula, sempre se curando com cirurgias desnecessárias.” Ao revelar como o folclore do Texas funcionou como uma força política, como um mecanismo de subordinação *Tejana* e uma justificativa para o privilégio Anglo-saxão, Paredes desmascarou a lógica informante e a ideologia direcionadora por trás do que poderia, por outro lado, parecer uma narrativa unificada da comunidade. Ao mesmo tempo, ele revelou que as piadas, a contação de histórias, e a produção musical Chicanas surgiram a partir de um contexto concreto de poder desigual, e que suas figuras estéticas, artifícios e apelos afetivos faziam sentido basicamente em função daquele contexto. Além disso, Paredes exerceu a política fora de seus próprios textos também, lutando em muitas frentes em diferentes papéis, como artista, poeta, músico, romancista, jornalista, acadêmico, professor, administrador e ativista.

Talvez mais importante, Paredes ensinou que o objeto de nossos estudos deveria ser o ato criativo, não apenas o objeto criado, e que a nossa interpretação e análise se tornam parte desse ato. Essa explicação nos permite escrever sobre textos musicais com referência a seus plenos contextos social e histórico, mas também requer que vejamos esses textos como inseparáveis de sua execução. Paredes acreditava que participar da cultura era uma importante forma de entendê-la, que antropólogos Anglófonos estudando *Tejanos* padeciam não só de suas impensadas presunções e premissas racistas, mas também de sua posição de observadores e espectadores ao invés de participantes e criadores. Para ele, o princípio da participação se estendia para além das atuações culturais. Ele nos encorajava a viver as vidas sobre as quais cantamos em nossas canções e as quais documentamos em nossa escrita. Paredes valorizava o *corrido* porque foi criado coletivamente ao longo de muitas execuções feitas por muitos executantes. Os versos que sobreviveram foram aqueles que as pessoas acreditavam ser os que melhor serviam às suas necessidades. A comunidade que criou coletivamente a Balada de Gregório Cortez representou na prática o que a canção previu em sua letra: um mundo onde o destino em comum de uma comunidade produz solidariedade entre os indivíduos que reconhecem que podem realizar mais coisas juntos do que individualmente.

As lições que podemos aprender com Américo Paredes e Johnny Otis são especialmente importantes hoje, quando encontramos mais outra meia-noite na ordem social, na ordem psicológica, e na ordem moral. As pessoas que comandam este país e o mundo são incapazes de consertar o que eles quebraram. Como consequência, eles têm de recorrer a uma série de “jeitinhos” designados para suprimir qualquer oposição possível ao seu governo. Temos visto, e vamos continuar a ver, uma aparentemente infundável sucessão de guerras travadas além-mar, em nossas fronteiras, e dentro de nossas próprias cidades, contra inimigos que nunca são claramente nomeados ou definidos. Nossos líderes nos têm sujeitado a uma série cada vez mais histórica de pânicos morais e campanhas de demonização, ataques a minorias sexuais e outros supostos “anormais”. O ódio recreativo que ouvimos constantemente nos programas de rádio e na televisão expressa a desdenhosa beligerância do que deve certamente ser o mais grosseiro, odioso e sádico grupo de poderosos na História da humanidade. A política degenerou-se em uma série de atrações de circo designadas para desviar a atenção das mais do que nunca indecentes

e injustas condições sociais dos nossos tempos. Se existe um momento em que precisamos de um arco-íris à meia-noite, esse momento é agora.

Os etnomusicólogos têm um papel especial a desempenhar neste momento. Os compromissos da profissão com o multilinguismo, a reciprocidade, a participação, a performance, o cosmopolitismo, e o pensamento crítico são ferramentas de extraordinária importância para desmistificar hierarquias hoje, da mesma forma que foram importantes para Américo Paredes, Johnny Otis, e tantos outros no passado. Quando a Johnny Otis Orchestra toca “Midnight at the Barrelhouse” em uma gravação ou em pessoa, ela está traçando a distância entre um passado vagamente lembrado e o futuro ameaçador. Quando jovens Chicanos redescobrem e reestruturam o *son jarocho*, eles estão anunciando a chegada de novas identidades e suscitando novas demandas por justiça e dignidade. Entretanto, devemos lembrar que acadêmicos e profissionais de todos os tipos podem cruzar fronteiras que são fechadas para outros. A demografia da nossa profissão não se parece com a demografia das comunidades que estudamos: um sinal de desigualdades e exclusões próximas de nós que precisamos abordar para criar um campo capaz de fazer um trabalho melhor. As comunidades cujas culturas inspiram nosso trabalho estão em situação de risco e envolvidas em combates, flageladas pela política econômica neo-liberal, dominação, guerras, racismo e exploração. Em um país que proclama seu direito de declarar guerra antecipada em qualquer lugar do mundo, que se utiliza de tortura, violando as leis internacionais, que enxerga suas crescentes desigualdades como um modelo a ser exportado para o resto do mundo, nós precisamos nos levantar, e nos manifestar. Vivemos em um país que institui o controle policial seletivo por meio de “perfis raciais” no Arizona, que desintegra famílias ao enviar pais para campos de detenção, que encarcera uma porcentagem de sua população maior do que qualquer outro país do mundo. Nós precisamos ser ouvidos nessa e em outras questões, precisamos defender sem rodeios o *Dream Act* e uma via de legalização para trabalhadores ilegais, precisamos exigir o fim da política de encarceramento em massa, e precisamos defender os direitos humanos e um salário mínimo global. O musicólogo Rob Walser observa que os acadêmicos estão sempre em busca de um microfone, quando o que realmente precisamos é de um aparelho de surdez. Precisamos ser ouvintes melhores, para reconhecer o significado do que ouvimos quando escutamos *son jarocho*, mariachi, ou as estilizações hip hop de Chingo Bling. Precisamos aprender as lições do 1º. de Maio de 2006, quando milhões de pessoas foram às ruas do nosso país para proclamar a existência e a legitimidade de uma América multilíngüe, multirracial e multinacional. Mais de vinte anos depois de o Public Enemy soltar Flavor Flav no mundo, precisamos, mais do que nunca, saber que horas são realmente.

Duas décadas após a primeira vez em que proclamaram “nós sabemos que horas são” em seu vídeo “Fight the Power”, o Public Enemy ainda sabe que horas são. Em resposta à aprovação da legislação de controle policial por perfil racial cujo alvo eram os trabalhadores ilegais no Arizona, em 2010 Chuck D reelaborou “By the Time I Get to Arizona”, uma das canções anteriores do Public Enemy, que protestava contra a recusa do estado do Arizona em instituir, no dia do aniversário de Martin Luther King, Jr., um feriado estadual. Juntando letras vigorosamente persuasivas a sua notável habilidade de rapper, e pontuando a música com uma deslumbrante montagem visual que acompanha batidas cativantes, Chuck D reelabora as palavras que Ronald Reagan dirigiu à União Soviética perto do fim da Guerra Fria em “tear down that wall”. Chuck D sequestra a bravata de Reagan para expor e reprovar a disparidade entre as pretensões democráticas

dos Estados Unidos e suas práticas não-democráticas. A canção e o vídeo exigem o fim das cercas nas fronteiras, da violência dos comitês civis de vigilância, das campanhas militares, das revistas policiais em massa, das deportações, e das prisões que impõem sofrimento incalculável aos imigrantes. O vídeo apresenta imagens das multidões nas manifestações pró-imigrantes de 2006 como um convite para estarmos na hora certa do nosso tempo, mesmo que todos os outros pareçam estar atrasados.

Johnny Otis e Américo Paredes nos ensinam que é sempre possível recorrer ao espírito da cultura vernácula, comunicar-se para além das fronteiras de todos os tipos, conectar-se com as melhores possibilidades em nós mesmos e nos outros. Pode até ser meia-noite na ordem social, na ordem psicológica, e na ordem moral. Mas também é sempre meia-noite na Barrelhouse.

The More Things Change, the More They Stay the Same: Peranakan Musical Culture in Malacca, Malaysia¹

Margaret Sarkissian

Abstract

Malacca's Peranakan community has occupied an important but marginal place in both colonial and post-colonial Malaysia. Resulting from unions between Hokkien-speaking Chinese traders and local women, Peranakans can be traced to the 17th century. Over time, they were gradually distinguished from the local Malay and immigrant Chinese populations by their English education, leadership of the rubber industry, wealth, and social capital. By the 1920s, their social life revolved around private clubs that organized balls, variety shows, and fancy dress parties. Wealthy Peranakans sponsored amateur musical and theatrical groups that raised money for charitable causes. Musical life was modern and highly eclectic. String orchestras and dance bands played the latest British and American hits as well as favorite Malay kroncong songs; smaller groups gathered at informal sessions to sing *dondang sayang* in Malay. The "colonial elite" lifestyle disappeared long ago, but Peranakan culture has been reinvented as an essential part of the heritage package in UNESCO-listed 21st-century Malacca. In order to claim a place in the modern Malaysian multicultural family, Peranakans now have to appear distinct, "exotic" and part of a nostalgic past. To this end, the tuxedos and ball gowns of the 1920s have been replaced by new markers of Peranakan identity: sarong kebayas and beaded slippers for the women and high-collared Chinese shirts for the men. Through a close reading of photographs from the 1920s on, I will discuss the complex and shifting hybridity of the community and will argue that although Peranakan culture has become visibly "retro," its underlying musical eclecticism has remained intact. A comparison between musical cultures then and now will demonstrate that although surface features may have changed, the songs remain the same.

Keywords: Peranakan culture, colonial elites, post-colonial Malaysia, visual anthropology, heritage.

¹ This is a revised and expanded version of a paper of the same title presented at the 41st World Conference of the International Council of Traditional Music, St. John's, Newfoundland, Canada, July 13-19, 2011. It builds upon an earlier paper, "Strike up the Band: Straits Chinese Musical Eclecticism at the End of the Colonial Era," presented at the first Symposium of the ICTM study group on the Performing Arts of Southeast Asia (PASEA) in Singapore, June 11-13, 2010. An abbreviated version of that conference paper was published in the ICTM PASEA proceedings, *Hybridity in the Performing Arts of Southeast Asia* (Sarkissian 2011). I would like to thank Jerry Dennerline and Audrey Lim for reading and commenting on drafts of this paper; Audrey Lim, Victor and Edwin Yeo for sharing photographs; Colin Goh and the members of PPCM for many fascinating conversations; the two anonymous peer reviewers who offered positive and constructive suggestions for improvement; Frank Citino for preparing the photographs; and José Alberto Salgado, Samuel Araujo, and Hugo Ribeiro for their support and infinite patience during the writing process.

Resumo

A comunidade Peranakan de Malaca ocupa um lugar importante, porém marginal, na Malásia colonial e pós-colonial. Resultando de uniões entre comerciantes chineses de idioma Hokkien e mulheres locais, a origem dos Peranakans pode ser localizada no século XVII. Com o tempo, eles foram gradualmente se distinguindo dos malaios locais e das populações imigrantes chinesas por sua educação inglesa, liderança na indústria da borracha, riqueza e capital social. Até os anos 1920, sua vida social girava em torno de clubes privados que organizavam danças, shows de variedades e bailes à fantasia. Os Peranakans ricos patrocinavam grupos amadores de teatro e música que arrecadavam fundos para ações de caridade. A vida musical era moderna e altamente eclética. Orquestras de cordas e conjuntos de dança tocavam os mais recentes sucessos britânicos e americanos, assim como as canções malaias *kroncong* favoritas; grupos menores reuniam-se em sessões informais para cantar *dondang sayang* em malaio. O estilo de vida da “elite colonial” desapareceu há muito tempo, mas a cultura Peranakan foi reinventada como parte essencial do conjunto de patrimônio listado pela UNESCO, na Malaca do século XXI. A fim de reivindicar um lugar na moderna família multicultural da Malásia, os Peranakans agora devem parecer distintos, exóticos e como fazendo parte de um passado nostálgico. Para tanto, os smokings e vestidos de gala dos anos 1920 foram substituídos por novos marcadores de identidade Peranakan: sarong kebayas e sandálias de contas para as mulheres e camisas chinesas de colarinho alto para os homens. Por meio de uma interpretação atenta de fotos dos anos 1920 em diante, discutirei o hibridismo complexo e mutante da comunidade e argumentarei que embora a cultura Peranakan tenha se tornando visivelmente “retrô”, seu ecletismo musical subjacente permaneceu intacto. Uma comparação entre culturas musicais de então e de agora irá demonstrar que embora as características de superfície possam ter mudado, as canções permanecem as mesmas.

Palavras-chave: Cultura Peranakan culture, elites coloniais, Malásia pós-colonial, antropologia visual, patrimônio.

Introduction

This paper is part of long-term project on the musical culture of the Peranakan or Straits Chinese community of Malacca, Malaysia. I will clarify these terms below, but suffice it to say here that I am referring to a long-standing local minority associated historically with the cities of Malacca, Penang, and Singapore. Once a thriving colonial elite, today’s ageing community looks nostalgically back to its past for signs of who they are now. Musical performance has always been a key marker of the Peranakan lifestyle. This lifestyle has acquired new relevance since UNESCO designated Malacca a World Heritage Site in 2008 and has raised all sorts of questions and implications. Associated irrevocably with the city’s core historic area, Peranakans are currently reinventing themselves and performing their culture (whatever they/others decide that to be) for tourists, for the government, and even for their own neighbors. Old signs take on new meanings as they are juxtaposed (and even staged) in postmodern ways that tell quite different stories, stories that depend as much on the generation of the performer as on his or her own lived experience. As the imagined past is performed in the tourist-driven present, Malacca’s Peranakans are playing catch-up to another local minority, the Portuguese-Eurasians, who in the early 1990s cemented their position as the leading

purveyors of “cultural performance” in what was then packaged as “Malaysia’s Historic City” (see SARKISSIAN, 2000).

As this project developed, I began to see great value in photographs, both as sources of information and as tools for research. In my earlier work with the Portuguese-Eurasian community,² I took photographs to document my own fieldwork – I belonged to the “point and pray” school of field photography – but old photographs were not of particular value to community members. A family might have a cheaply framed and faded photograph of grandma and grandpa on their wedding day hanging prominently in their front room, but apart from that, old photographs were few and far between. As I got to know the Peranakans, in contrast, I realized the potential of photographs, not simply as visual sources of ethnographic information about the past (texts to be interpreted), but as effective resources for doing fieldwork in the present. Photographs were a great way of breaking the ice and creating rapport. Conversations with elderly community members at their clubhouse inevitably morphed into guided tours of the old photographs hanging on the walls around them (Figure 01). This was not the kind of carefully curated collection one might see at a museum, but an eclectic treasure trove that was, in effect, the story they told about themselves. Photographs documented every aspect of Peranakan life and material culture because the Peranakans of the late colonial period loved every modern gadget their money could buy. Today, their descendants look at the faded reminders of bygone times with a certain wistful nostalgia.

It did not escape my attention that many of the photographs on the walls of the clubhouse focused on musicians, parades, balls, fancy-dress parties, musical theater, and all kinds of music-related entertainments. My guides pointed out their fathers, uncles, aunties, even themselves in their younger days. Photographs became a tool for engaging people in conversations about music. I began asking people if they had other photographs of musical interest, which led me to Edwin Yeo, younger son of the late musician Yeo Kwan Jin (1922-96). In 2009 (after several years of coaxing), Edwin finally dug out 25 old photographs that had belonged to his father, though he couldn’t recognize many of the faces that stared out at us. I made photocopies, which I carried around and showed to anyone who had the time to sit and talk: Peranakan, Portuguese-Eurasian, Chinese, or Malay. This was the beginning of a fascinating ethnographic adventure through which I discovered amateur and professional musical networks I had no idea existed, even after so many years of fieldwork in Malacca. Sitting at coffee shops with photographs spread across the table, someone would inevitably look over my shoulder and recognize a face in a photograph. “That’s my auntie – she has a *sarong kebaya* shop out near the bus station,” led me to Doris Choong and more photographs, this time of rural Peranakans from the villages around Malacca engaging in music making with their Malay neighbors. “You should ask Ah Chai, he used to play saxophone,” led to a hole-in-the-wall food stall with rickety tables around which an ever-expanding group of elderly Chinese saxophone players, who ranged from a pork seller to a retired school master, dropped by to look at the images, summoned by the cell phone of “Ah Chai,” Datuk Soon Kim Hock. “My friend Audrey has photos,” led to the discovery of retired schoolteacher Audrey Lim and a huge collection of

² I began research with the Portuguese-Eurasian community in 1990-91 and have returned to Malacca almost every summer since then. I thus have over two decades of research experience with various communities in the city.

photographs taken by her father Lim Keng Watt (himself a schoolteacher and amateur musician) that documented every aspect of his world.



Figure 01 - Members of the PPCM attending a Tuesday night sing-along at the clubhouse. Photo by Jerry Dennerline.

Of course, I am not the first person to recognize the value of photographs of this time and place. In her fascinating study of popular photography in neighboring Java, visual anthropologist Karen Strassler called photography a “global technology introduced under colonial conditions and tied to transnational flows of people, capital, industry, and media, [that] continues to bring people into contact with imaginings and circuits that necessarily transcend and often undermine a strictly national frame” (STRASSLER, 2010, p.13). In particular she highlighted the contribution of a community she calls “ethnic Chinese” that had much in common with the Peranakan of colonial Malacca:

As a transnational community that often maintained cultural, economic, and linguistic ties to Chinese in other parts of Asia... ethnic Chinese in the late colonial Indies often served as cosmopolitan brokers of the global capitalist modernity – its ideas, practices, and products – that had taken hold more firmly in these pan-Chinese centers.... Because ethnic Chinese tended to be urban, cosmopolitan, and more integrated into capitalist economies than Javanese and other “native” communities, they adopted many of the practices of global modernity – including the used of photography as a technology of domestic life and leisure – more

quickly. In numerous respects, then, ethnic Chinese have been pioneers of popular photography. (STRASSLER, 2010, p. 14-15)

As “brokers of the global capitalist modernity,” the ethnic Chinese and Peranakans were making a visual record of themselves at a particular moment in time. The analysis and interpretation of these photographs as texts helps us to understand the historical moment. However, it seems to me that for today’s Peranakan viewers, the record is no longer fixed in a moment of time (now), but has become the object of their nostalgia (then). The photographs become more than objects; they are themselves the means by which I am doing my ethnographic research in the present.

This duality lies at the heart of the old historical musicology-ethnomusicology divide. For musicologists, pre-existing texts – whether written, or musical, or in this case photographic – are data to be analyzed and interpreted. Ethnomusicologists, in contrast, focus more on the analysis and interpretation of living cultures, creating their own data through fieldwork. This divide has been blurred over time. Ethnomusicologists like Kay Shelemay have emphasized ways in which the study of a living culture can “illuminate important aspects of a culture’s history” (SHELEMAY, 1980, p. 235) and Bonnie Wade recognized the significance of images. While (in her own words), *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India* (1998) stood completely “outside the box” when published, both in terms of methodology (using the methods of art history and historical musicology) and time (focusing on the past rather than the present), Wade systematically employed iconography – the study and interpretation of images – to answer the kinds of questions that occur to ethnomusicologists³. Peranakan photographs may be prosaic and ephemeral in comparison to Wade’s exquisite Mughal miniatures, but they do connect the visual to the musical and the past to the present in new and exciting ways.

The Peranakan Community of Malacca

The first problem one encounters when working with this particular community is one of nomenclature. What exactly should we call what is clearly a distinct, proud, and long-standing minority of modern Malaysia and Singapore? Many terms have been used at one historical moment or another and their precise nuances have been debated at great length, most cogently by Rudolph (1998, p. 45-73) and Hardwick (2008, p. 37-40). Suffice it to say that older terms like the King’s Chinese, Straits Chinese, and Straits-born Chinese, are rooted in the Straits Settlements of British colonial times.⁴

³ WADE, Bonnie C. Performing Studies of Music in Asian Cultures: Some Personal Reflections of What We Have Been and Are Up To. Keynote lecture delivered at the Society of Asian Music’s Annual Membership Meeting, held in conjunction with the Society for Ethnomusicology Annual Conference in New Orleans, Louisiana, 1 to 4 Nov 2012.

⁴ Malacca, the oldest of the three Straits Settlements (the other two being Penang and Singapore) was founded, according to legend, by the Palembang-born prince Paramaswara around 1400. Conquered in turn by the Portuguese (1511) and Dutch (1641), ceded to the British in 1824, occupied by the Japanese during World War II, it became part of the Federation of Malaya in 1957. Penang was originally leased from the Sultan of Kedah in 1786 by Francis Light on behalf of the East India Company. Singapore was founded in 1819

Preferred terms in post-Independence Malaysia are Peranakan (“local born;” from the Malay stem *anak*, “child”), or more specifically Peranakan Cina (local-born Chinese), as opposed to other local-born minorities. Less formally, community members call themselves Baba (collectively) or Baba-Nyonya (honorifics; Baba for men, Nyonya for women). Whichever term is used, there is general agreement that they all refer to a Baba-Malay- or English-speaking community that is distinguished from the local- or China-born Chinese-speaking community, the latter being descended from late 19th-century Chinese immigrants who intermarried among themselves.

The Peranakan community is primarily descended from Hokkien-speaking Chinese traders who came to the bustling entrepôt of Malacca from Fujian Province during the 17th and 18th centuries. They settled down, married women of Malay or other local origin, and raised families. Baba-Malay – a distinct form of the Malay language peppered with Hokkien words – gradually evolved as the language of women and the home. As the community grew in size, the children of these mixed-race families began to intermarry; the founding of Singapore in 1819 provided new opportunities for expansion.⁵ By the late 19th and early 20th centuries, their mostly English-educated sons had become British Malaya’s preeminent colonial elite and pioneers in the Malayan domestic economy, especially in the rubber and timber industries. Distinguished by their wealth and social capital, many successful Malacca Peranakans bought property near the river godowns in the Heeren Street neighborhood, an area that was nicknamed “Millionaire’s Row” by the early 20th century.⁶ The picture is complicated somewhat by other Chinese immigrants who settled in rural Malay-style *kampungs* (villages) outside the city, where they farmed *padi*, coconuts, fruit, or small-scale rubber plantations. With a reputation for hard work, these men were desirable husbands for Malay *kampung* women, which led to the growth of a parallel Peranakan community that was, and remains, socially and economically distant from the first.

This leads us to a second problem: how does one define exactly who counts as Peranakan in 21st-century Malaysia? This is extremely important in a nation in which

by Sir Thomas Stamford Raffles on behalf of the same company. The Federation of Malaya was granted independence from the British in 1957. The Federation, Singapore, and British North Borneo merged to create Malaysia in 1963; Singapore seceded from this union two years later and remains an independent city-state.

⁵ To this day there are still strong links between Peranakans of Malacca and Singapore. While Malacca and Singapore Peranakans speak Baba-Malay and are closely connected through migration and intermarriage, the Peranakans of Penang are more distant. Mainly descendants of Chinese traders who married Batak, Thai, or Burmese wives, they speak a distinctive Penang Hokkien that incorporates Malay words. The three communities take turns to host an annual Baba-Nyonya Convention. The 25th Annual Convention was held in Malacca, November 23-25, 2012.

⁶ Although still called Heeren Street by many residents of Malacca, its name was officially changed by the Malaysian government to Jalan Tun Tan Cheng Lock, in honor of its most famous resident, Tan Cheng Lock, a Peranakan and architect of Malaysian independence. Chinese names are cited in the customary manner, family names first (i.e., Tan Cheng Lock). Some people have both Chinese and English names (e.g., Tan Cheng Lock’s oldest daughter, Tan Kim Tin, was familiarly known as Lily). In such cases, her name might be cited simply as Lily Tan or more formally as Lily Tan Kim Tin.

race is the preeminent sensitive issue. According to the late Jimmy Khoo, lawyer and President from 1994 to 2007 of the Persatuan Peranakan Cina Melaka (Chinese Peranakan Association of Malacca), to be accepted as Peranakan one must be “Baba-Nyonya in behavior, character, and lifestyle.” When I asked how that was determined, he replied, “*We* know” (interview, June 27, 2002). In practice, then, it is a matter of self-ascription: one knows one’s family heritage and that heritage is acknowledged by other members of the community. The line has become increasingly blurred, however, as many Peranakans have married non-Peranakan Chinese and their children now frequently read and write Mandarin, something their parents and grandparents have traditionally been unable to do. Further difficulties arise as politically-active Peranakans press for government recognition as *bumiputras* (“sons of the soil”), a preferred status with special economic privileges accorded to Malays and, in limited capacities, to designated local-born communities such as the Portuguese-Eurasians. In a nation in which everyone above the age of 12 is required to have an identity card that specifies one’s race, but where the only possible options are Malay, Chinese, Indian, or Other, Peranakans are counted as “Chinese” by the government, whether they like it or not.⁷

For the purposes of this article, then, I am going to focus on the close-knit group of Malacca Peranakans who belong to the Persatuan Peranakan Cina Melaka and gather regularly at its clubhouse.⁸ They are the public face of Malacca’s Peranakan community, the people who come out, dressed in *baju cina* (for Babas) and *sarong keybayas* (for Nyonyas), whenever a Peranakan presence is required. They are the direct descendants of the British-educated upper-class Straits-born Chinese of Malacca. Their Association, originally called the Straits British Chinese Association, was founded in 1900 as both a social club and a politically motivated group that emphasized its Malayan roots and loyalty to the British crown. Its name was changed to PPCM in 1981 at which time the non-political status of the club was affirmed. Perhaps because many members have moved away from their traditional neighborhood, the PPCM has maintained a clubhouse at 149 Jalan Tun Tan Cheng Lock (Heeren Street) since 1984. Events are primarily social: regular events like sing-alongs (Tuesdays) and bingo nights (Wednesdays) attract middle-aged and elderly members; occasional events like themed dinner-dances and food fairs draw a much broader cross-section of the membership and their families.

⁷ Race has become an increasingly problematic issue in contemporary Malaysia. To counter this, Prime Minister Najib Tun Razak introduced a new policy in 2010 called *1Malaysia*, to encourage national unity and civility between races. Official government figures from the 2010 census state that the population of 28.3 million comprises 67.4 % Bumiputra (i.e., Malay), 24.6% Chinese, 7.3% Indian, and 0.7% Other. These figures of course disguise the true complexity of the situation, disenfranchising not only the recognized mixed-race minority groups, but also children of mixed-race marriages (see Department of Statistics Malaysia, 2011).

⁸ I am thus going to exclude descendants of the rural Peranakan community who have their own Association (confusingly called Persatuan Peranakan Cina Malaysia) in Bukit Rambai, a rural *kampung* outside the city, which functions more as a cultural organization than a social club. There is little to no overlap in membership between the two Associations. For a comparison of the Heeren Street and Bukit Rambai communities, see TAN, 1988).

With this historical continuity in mind, I am going to explore two key moments in time, moments in which Malacca's Peranakan community looks Janus-faced in opposite directions, to the future and to the past, respectively. The first spans the late 1920s to the beginning of the Japanese Occupation (1942), the end of what Felix Chia and others have called "the Golden Age" of Peranakan culture (1994, p. 104). It is a moment in which the community is on the cusp of modernity, looking forward to a bright future, its leaders prominent in civic society, education, business, and politics in Malacca. The second spans the first decade or so of the 21st century. This is a moment in which the community looks to the past as a means of re-making a social identity within the post-colonial Malaysian nation. Using a combination of archival, visual, and ethnographic evidence I will argue that although surface features may have changed considerably, certain core underlying values remain. In the case of their musical culture, for instance, the bands may have changed, but the songs remain the same.

Colonial Modernity: the End of the "Golden Age"

By the late 1920s, Peranakan culture was a unique synthesis that simultaneously embraced their mixed heritage and looked toward the future. We can see this clearly in the following sequence of wedding photographs, three of many old photographs copied, framed, and displayed on the walls of the PPCM clubhouse. The first (Figure 02) shows a traditional grouping of bride, bridegroom, page girl, and page boy.⁹ The bride and page girl wear elaborately embroidered silk costumes, lavish jewels, and ornately beaded slippers:

These costumes were usually custom-made in China by highly skilled tailors and embroiderers. The bride's ceremonial garments comprised a long silk robe with voluminous long sleeves, a broad circular collar with three to four layers of embroidered panels, and a pleated silk skirt. This costume is typical of those worn by women during the Qing dynasty period of Manchu rule in China (1644-1911). The motifs couched in gold thread on the garments were of auspicious symbols such as peonies, phoenixes, butterflies and mandarin ducks. However, the embellishment of this costume is unique to the Peranakan culture. (LEE; CHEN, 2006, p. 84)

⁹ At the PPCM this photograph is labeled "Bride and Groom, Circa 1925." The same photograph appears in Lee and Chen (2006), on the cover and on p. 86, where it is identified as "Mr and Mrs Yeo Hock Beng on their wedding day in their house on Chin Swee Road, Singapore, c. 1930." Exact identification is unnecessary for our purposes: the photograph stands for the many others that look just like it.



Figure 02 - Bride and Groom, c. 1925. From the collection of photographs displayed at the Persatuan Peranakan Cina Melaka, Heeren Street, Malacca.

The costumes worn by the groom and page boy “consisted of a loose, long and flowing scholar’s robes reaching down to the ankles, and a silk jacket, both of which were intricately embroidered with auspicious motives in gold thread” (LEE; CHEN, 2006, p. 84-86). By the late 1920s, the traditional conical Manchu scholar’s hat was replaced by the more fashionable “Mandarin cap” seen here with a single diamond-encrusted brooch pinned to the front (CHEO, 1983, p. 62). The clothes are ornately Chinese, but the room in which they stand shows an eclectic taste in décor. The intricately inlaid Peranakan chairs and tables to the left of the picture are balanced by the high Victorian credenza at the back of the room upon which European china figurines are displayed.¹⁰ A large framed photograph of a colonial-looking polo player on horseback, probably a family member, looks down from the wall.

In the second photograph (Figure 03), the traditional Nyonya bride is standing next to an incongruously dressed groom who, in his formal three-piece suit and tie and highly polished shoes, looks every inch the modern English-educated gentleman. Although we cannot see much of the room behind them, they appear to standing in a similarly eclectic

¹⁰ I am grateful to Doug Salokar for identifying the style of this piece of furniture.

and cluttered Peranakan home with furniture of divergent styles surrounding them. The third photograph (Figure 04) shows another variation on the modern wedding party.¹¹ I believe this to be a photograph of the wedding of Lily Tan Kim Tin, oldest daughter of Tan Cheng Lock, who married “Charlie” Chan Seng Kee, third son of Chan Kang Swi, the wealthiest China-born Chinese merchant in Malacca, on April 20, 1935. The lavish four-day wedding was extensively discussed in the newspapers.¹² This time – perhaps a reminder of the family backgrounds – it is the groom and page boy who are dressed in traditional Chinese fashion, not the women. Lee and Chen describe the bride’s outfit as “an embroidered silk *koon sah*, Chinese upper garment and skirt, together with a western-style veil” (LEE; CHEN, 2006, p. 81). Both bride and bridesmaid are carrying bouquets, an English touch. The bridesmaid’s dress looks somewhat Chinese in style but, with her arms bare, it is clearly modern and unlike the ornately embroidered traditional style. The two page girls are wearing similar dresses, neither of which looks traditionally Chinese. They are posing on a rug that, far from being intricately “oriental” in style, appears to depict a ruined Greek temple near the sea, with cloaked Europeans in the foreground. Younger sister Alice Scott-Ross (née Tan), one of the two small girls in the foreground, later described the wedding at her family house, 111 Heeren Street, and provided a brief glimpse of the musical entertainment:

The wedding ceremonial rites were in accordance with the traditional Chinese age-old customs, but with some variation of a little splash of Western flavor thrown into it, whereas instead of the elaborate heavy head-dress of gold and diamonds, my sister wore a pink veil over her head with a long train measuring ten feet long.... It was the wedding of the year with all the grandeur, pomp and the elaborate and spectacular trappings accompanying the glittering and brilliant glory of the occasion and synonymous with such events, especially when the daughter and son of two well-known families in the ancient town were wedded in holy matrimony.

Hundreds of wedding invitations were issued to all my father’s friends of all races up and down the peninsula, who were even accommodated and entertained at my father’s expense.... [A]ll the guests seemed to enjoy themselves and savoured the festivities joyously as the occasion warranted. There was ball-room dancing, with an orchestra strumming the Viennese waltzes, tangos, fox-trots and slow waltzes. The men and women were formally dressed wearing black ties and long dresses respectively. (SCOTT-ROSS, 1990, p. 53-54)

¹¹ This photograph also appears both on the wall at the PPCM and in Lee and Chen (2006, 81). This time the caption is the same in both cases. Lee and Chen credit the photograph to the collection of Mrs. Alice Scott-Ross, who is one of the daughters of Tan Cheng Lock.

¹² The Singapore-based newspaper *The Straits Times* published a full list of guests and gifts in an article entitled “Brilliant Chinese Wedding: Two Leading Families Unite in Malacca,” a couple of days after the wedding (*The Straits Times*, April 23, 1935, p. 7). A longer account of the events (and description of all dresses) appeared five days later in “The Social Spotlight” section of the paper by “Our Woman Correspondent” (*The Straits Times*, April 28, 1935, p. 10).



Figure 03 - Wedding photograph taken c. 1937. From the collection of photographs displayed at the Persatuan Peranakan Cina Melaka, Heeren Street, Malacca.



Figure 04 - Modern Malacca Bride and Traditional Groom, c. 1935. From the collection of photographs displayed at the Persatuan Peranakan Cina Melaka, Heeren Street, Malacca.

If modern attire and ballroom dancing were creeping into Peranakan weddings, ritual practice was a domain of greater stability. As Alice Scott-Ross mentions, Chinese customary rituals were regularly observed at home even though few Peranakans spoke – let alone were literate in – Chinese. Furthermore, by this time many were practicing Christians; those who remained Buddhist mostly patronized the Sek Kia Eenh temple in nearby Gajah Berang where ceremonies were conducted in English rather than Chinese. Despite these concessions to modernity, every Peranakan house had an elaborate ancestral hall located immediately behind the main entrance hall. It was dominated by a large framed portrait of a family ancestor with hanging couplets either side of the frame. Under the portrait, against the wall was a high, narrow, carved altar table on which was placed an ornately carved shrine containing the family's ancestral tablets. Offerings of rice wine, joss sticks, flowers, and food were placed on the altar and a lower table placed in front. More elaborate offerings would be laid out when a priest was invited into the house for special occasions (Figure 05). Here we see a priest conducting a ritual in a family ancestral hall, accompanied by three musicians (two playing cymbals and one playing a small oboe-type instrument called *seroni*) and watched by an old man seated on the floor in the background.



Figure 05 - Chinese ritual activity inside the home. From the collection of photographs displayed at the Persatuan Peranakan Cina Melaka, Heeren Street, Malacca.

Peranakan social life of the period, in contrast, revolved around a very British-colonial constellation of mission schools, scouting, private sports and social clubs, literary and dramatic associations, etc. Some institutions – the schools and Boy Scouts, in particular – provided opportunities for social mixing across race and class. In this photograph (Figure 06) we see the young Lim Keng Watt (1909-96), at the far left, dressed stylishly for an outing with a mixed group of school friends and again (Figure 07), seated on the right, at a Boy Scout campsite.¹³ Lim is a good example of the fluidity of Peranakan/Chinese identity at this time. His mother was a Nyonya but his father had been born in China and brought to Singapore as an orphan at the age of 13. Young Lim spoke Hokkien at home but studied at St. Francis Institution (one of the main English-medium mission schools in Malacca) where he played violin in the school orchestra. He married a Nyonya, served in the Volunteers during the war, and later became a schoolmaster at SFI. Since both Lim Keng Watt and his wife were teachers in English-medium schools and their sons went to SFI, English – rather than Hokkien or Baba-Malay – was spoken at home according to their daughter, Audrey, a retired English-medium schoolteacher herself (Audrey Lim, pers. comm., Oct. 11, 2012).¹⁴

¹³ Although Boy Scout troops were founded in individual schools a little earlier, the Malacca State branch was founded in 1926 by R. Brunstone.

¹⁴ Audrey describes herself as “only half Nyonya through my mother” (pers. comm., Oct. 7, 2012). Having told me that her father wasn’t Peranakan, she re-looked at old family photographs and noticed, for the first time, that based on her attire, his mother actually was a Nyonya (pers. comm., Oct. 11, 2012).

Private clubs and associations catered to more exclusive memberships and organized balls, galas, variety shows, and fancy dress parties (Figure 08) for Malacca's high society. Dress at such events was "formal": notice the white tuxedos and bow ties worn by the men at this fancy dress party. Some associations supported music and dramatic subsections that staged public performances, often in aid of charitable causes. Plays spanned the gamut from *bangsawan*¹⁵ to Shakespeare. Here (Figure 09) we see the cast of a 1934 performance of "Amed the Cobbler," a Malay-style *bangsawan* performance given to raise money for the Seng Cheong Society.¹⁶ Situated at #20 Tranquerah Road, a stone's throw from Heeren Street, the Seng Cheong Society was founded in 1929 primarily by China-born community leaders to promote cultural, recreational, educational, and morally uplifting activities for young Chinese. Public events, especially those organized as benefits, were frequently reviewed in the local newspaper, the *Malacca Guardian*, which published every Monday from January 1928 to December 1940. For example, in December 1932, the Malacca Merry Makers presented a "very fine initial effort for Charity when they staged the well-known 'Fortune Teller' at the Eldorado Cinema."¹⁷ Not to be outdone, the Malacca Hotspurs Association orchestra and dramatic section combined to stage "The Prodigal Son," complete with musical and comedic interludes called "extra turns," on February 4 and 5, 1933, at which they raised \$310 (50% of ticket sales) for St. David's Hospital.¹⁸

Musical life in Malacca was chaotically eclectic, as this 1934 *Malacca Guardian* cartoon by Peranakan artist Yankee Leong suggests (Figure 10)¹⁹. The ballroom dancing craze reached Malacca in the early 1930s and by mid-decade there were two public Cabarets – City Cabaret opened in December 1934, Capitol Cabaret in May 1936 – patronized by young men in search of "sing-song girls" and taxi dancers. In addition there were cinemas and amusement parks to entertain the general public. Being wealthy and modern, the Peranakans were at the forefront of every new craze:

Radios and gramophones also found their way into living rooms. In those days, the Peranakans were the first amongst the Chinese to own such "modern" equipment.... As a result of their constant contact with the colonial rulers, many Peranakans acquired an appreciation of Western classical and popular music in

¹⁵ *Bangsawan*, a form of "Malay opera" that developed in the late 19th and early 20th century, "was commercial in nature and ... constantly innovating to suit the changing tastes of the audience. It was 'modern', 'up-to-date', and incorporated Malay, Western, and other foreign elements. It was mainly because of its heterogeneous character that *bangsawan* became the common local theatre for different ethnic groups living in Malaya in the early twentieth century" (TAN, 1993, vii).

¹⁶ The young girl seated on the floor to the right is Audrey Lim's *koh cik*, or "youngest auntie" (pers. comm. Jan. 18, 2013).

¹⁷ *Malacca Guardian*, December 26, 1932, p. 8.

¹⁸ *Malacca Guardian*, January 9, 1933; February 13, 1933, p. 5. Two months later the Hotspurs traveled by steamer to Singapore for two additional performances in aid of the Non-European Unemployment Fund (*The Straits Times*, April 17, 1933, p. 12).

¹⁹ *Malacca Guardian*, August 13, 1934, p. 14.

addition to their appreciation of *keronchong* and *dondang sayang*.²⁰ Many song books were published containing the popular tunes of the day.... This musical interest encompassed the acquisition of pianos, which became common in many Peranakan homes. Families would gather round the piano, and to the accompaniment of violas or violins, accordions, and perhaps banjos and mandolins, popular songs would be sung. (LEE; CHEN, 2006, p. 92-93)



Figure 06 - Lim Keng Watt (left) and St. Francis Institution classmates. From the collection of Audrey Lim.

²⁰ *Kroncong* (or *Keronchong*) is a form of popular music with Portuguese characteristics imported from Java. It was “very popular among the *babas* (Straits Chinese male singers) in Penang and Malacca in the 1920s.... In the 1930s [it] became one of the most popular kinds of music on the Malay Peninsula” (TAN; MATUSKY, 2004, p. 342-51). The standard ensemble comprised a singer, Western violin, flute, guitar, ukulele, banjo, cello, and double bass. *Dondang sayang* (lit. “love song”) is a traditional Malay verbal art in which two singers (one male, one female) extemporaneously exchange verses in a complex 4-line poetic form called *pantun* in an attempt to flirt with, scold, or generally outwit the other. The form, particularly associated with Malacca, has a distinctive melody and rhythm and is accompanied by a small ensemble comprising at minimum one or two Malay drums (*rebana*), a western violin, and a gong. Peranakans from Malacca and Singapore have a great affinity for the genre and over time developed their own Baba-Malay style of *pantun* (see THOMAS, 1986). Both *kroncong* and *dondang sayang* are still popular within the Peranakan community. No Tuesday night Baba-Nyonya sing-along at the PPCM is complete without *kroncong* songs being requested.



Figure 07 - Lim Keng Watt (right) and friend at a Boy Scout camp. From the collection of Audrey Lim.



Figure 08 - Fancy dress ball. From the collection of photographs displayed at the Persatuan Peranakan Cina Melaka, Heeren Street, Malacca.



Figure 09 - Amed the Cobbler. 1934 charity performance at Seng Cheong Society. From the collection of Audrey Lim.

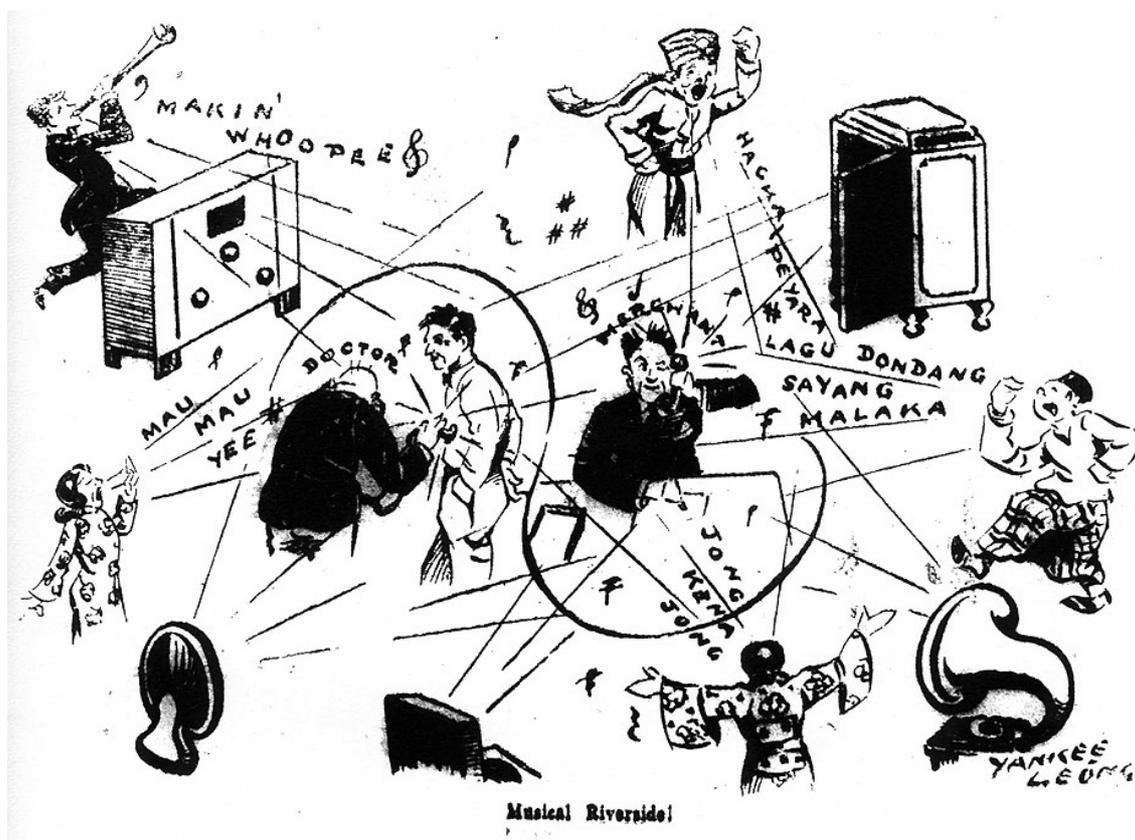


Figure 10 - Cartoon by Yankee Leong. *Malacca Guardian*, August 13, 1934, p. 14.

Young Babas actively sought out the latest music. Lee Kip Lee (b. 1922), who grew up in Singapore but had cousins in Malacca, reminisces fondly about this period in his memoir, *Amber Sands*:

When the grinder – the spring gramophone – became obsolete, Pa bought a Philco radio-gramophone. It was a comparatively massive piece of furniture measuring four feet high and three feet wide, with the automatic gramophone player on top, the radio component and control knobs in the middle and the loudspeaker at the bottom.... Both Pa and I spent many pleasurable hours glued to this equipment.... I, combing the radio wavelengths on Saturday nights tuning in to the NIROM (Netherlands Indies, now Indonesia) station to hear the “live” broadcasts of my favourite band, The Hawaiian Syncopators, opening the programme with their signature tune “On The Beach At Waikiki.” Or I would turn the dial to the request program of the Happy Station in Hilversum, Holland, or to the studio of the Voice of America at the Fairmont Hotel in San Francisco. (LEE, 1995, p. 13-15)

Not content with simply listening to the radio or gramophone records, musically talented young Babas started forming amateur groups of their own. We know that many young Peranakans had music lessons and learned how to read notation. Violin and piano were the most common instruments, especially for the boys, but other stringed instruments (ukulele, mandolin, banjo, guitar, and upright bass) were also played. Amy Yeo Geok Hean (b. 1934) reported that six of her older siblings – three boys and three

girls – played together in a family string band to amuse themselves and entertain guests of their parents (interview, Aug. 21, 2005; see SARKISSIAN, 2011). For the girls, musical skill usually remained within the family, but for the boys, it was a window to the outside world. Young Babas like the Yeo brothers (who were first cousins of Lily Tan and her siblings) joined amateur “parties,” string orchestras and dance bands, to play the latest British and American hits as well as favorite Malay *kroncong* songs; smaller groups gathered at informal sessions to sing *dondang sayang* in Malay. By the late 1920s, there were at least three large Peranakan ensembles in Malacca: the Chan Teck Chye Orchestra, which bore the name of its wealthy patron,²¹ the Malacca Hotspur Association’s Music Section, and the Nightingale Minstrel Party (which collaborated with the Malacca Straits-born Chinese Dramatic Party). There were many other more ephemeral groups that drew occasional attention. One such, the Dandy Coons, was described in January 1933 as “another very useful and accomplished Straits Chinese Amateur Party.... They are a clever set of Amateurs, comprising a party of about 14 members and have a very wide repertoire of up to date hits. Purely a minstrel party on the usual orthodox lines they are likely to be in great demand at social functions in the near future.”²²

The most prominent ensembles, however, were those associated with the larger social clubs such as the Malacca Hotspur Association.²³ Here (Figure 11) we see the Hotspur’s Music Section posing for a group photograph. In typically colonial fashion, committee members sit front and center (the three men without instruments wearing black jackets and ties). In the center is Captain Tan Soo Hock, J.P. (1883-1936), commander of the Chinese Company of the Malacca Volunteers Corps; to his left, another community leader, Chan Soo Ann,²⁴ the third man is, as yet, unidentified. The 23 musicians, all wearing white tuxedos and black bow ties, are holding their instruments, most of which are stringed: violins, ukuleles, banjos, mandolins, and guitars. They are framed by a trap set at one end and, looking a little out of place, a single saxophone at the other. The

²¹ Mr. Chan Teck Chye, “a beloved Municipal Councillor [and] one of the richest men in Malacca... [who] owns considerable landed property, yet is a comparatively humble man,” patronized the Chan Teck Chye Orchestra, “a band of talented musicians,” who played at many public events and fund raisers. *Malacca Guardian*, April 30, 1934, p. 10.

²² *Malacca Guardian*, January 9, 1933.

²³ The Malacca Hotspur Association was registered under the Societies Ordinance in 1925 (*The Straits Times*, June 13, 1925, p. 8). One of the most active Straits Chinese social clubs in Malacca it fielded sports teams as well as amateur dramatic and music sections. I am not sure when the Association ceased to exist, but it was described as “now defunct” in September 1937 (*The Straits Times*, September 12, 1937, p. 22). According to Chan Yew Lock (1922-2009), the Music Section used to practice at #169 Heeren Street, in the heart of the wealthy Baba residential neighborhood (interview, July 15, 2009). As a boy, Yew Lock lived at #165 and nostalgically remembered watching and listening to the musicians, admiring how each musician played his instrument. Mr. Chan passed away 12 December, 2009.

²⁴ Although Capt. Tan Soo Hock, J. P. (Justice of the Peace) died in 1936, Chan Soo Ann remained active in Straits Chinese community affairs for many years. In 1950, for example, he was elected to the committee of the Malacca Chinese Benevolent Society (Meng Seng), *The Straits Times*, May 18, 1950, p. 5.

scene looks typically colonial, except for a few small details. Above the musicians' heads is a banner proclaiming that the Association is performing in aid of the Shandong Relief Fund, which dates the photograph to October 20-27, 1928. Further above is a large photograph of Sun Yat Sen, framed by *dui lian* couplets in Chinese – “The Revolution has not yet succeeded” and “Comrades still need to make greater efforts” – and two flags of the Republic of China.²⁵ These details point to a subtext, a link between the very “British” Babas (often called “The King’s Chinese”), the majority of whom could not read Chinese, and a more activist minority supportive of the Chinese Nationalists.²⁶ At this moment when overt Guomintang activity was banned by the British but raising funds for “disaster relief” in China was not, use of the late Sun Yat Sen’s image was a powerful local statement of Chinese nationalism in the face of Japanese imperialism in China.²⁷ We know that Guomintang members were active in Malacca at this time and also that networks of personal association were extremely complex.²⁸

The week-long Grand Charity Show in aid of the Shandong Relief Fund is a seminal example of the way the “Straits-born Chinese assisted by their China-born Chinese friends and brethren” interacted for a good cause. Significantly, however, the entertainment side of the event was dominated by the Peranakan community, which didn’t miss an opportunity to fundraise for its own causes as well; “the nett proceeds of the [final] night [were] given, part to the Poppy Day Fund and part to the Malacca

²⁵ The *Malacca Guardian* ran extensive coverage of the event in its October 22 and October 29 issues. The paper’s correspondent described the scene thus: “In the centre of this large, open space, a flag-staff had been erected, and some hundred yards away stood a two-storied circular building, which had been tastefully and brightly decorated. A large framed photograph of the late Dr. Sun Yat Sen had been placed in a conspicuous position on this double-storied kiosk, and on the flag staff beside numerous other Nationistic [sic] flags, was a large Chinese emblem” (*Malacca Guardian*, October 22, 1928, p. 9). No mention was made, however, of the Chinese couplets, their meaning, or any of the deeper political subtext of the event.

²⁶ Sun Yat Sen died in 1925 and the Nationalist party was taken over by Chang Kai Shek, who created a national front with the Communists. This fascinating and complex historical moment was carefully watched by Overseas Chinese throughout Asia who, rooting for the Nationalists to unite China, organized a massive anti-Japanese boycott when the Nationalists encountered the Japanese in Shandong.

²⁷ The Shandong Relief Fund, headed by the hugely influential Tan Kah Kee, was shut down after three months by a British government getting increasingly nervous about the growing strength of the Nationalist party in China.

²⁸ For example, we know that Capt. Tan Soo Hock was well-enough acquainted with Ho Pao Jin, a China-born community organizer and Guomintang activist, that on May 23, 1936, Ho translated a eulogy from Baba-Malay into Chinese at Capt. Tan’s memorial service (*The Straits Times*, May 26, 1936, p. 13). Ho Pao Jin, a fascinating transnational Chinese figure in his own right, was a prominent Malacca resident, but had formerly been leader of the Shanghai Student Union in 1919, a student and later faculty member at Fudan University, and recipient of a Ph.D. from the University of Illinois at Urbana-Champaign. At this point in his life, he had turned his formidable organizing skills to actively promoting Chinese-language education in Malacca (Jerry Dennerline, work in progress).

Medical Mission.”²⁹ The Malacca Hotspur Association’s Dramatic Section and the Malacca Straits-born Chinese Dramatic Party both staged “Malay plays” (*bangsawan*) for the occasion – “Kok Cheng and Kok Chye” and “Toh Liang, the Orphan,” respectively. Both plays were described at great length in the *Malacca Guardian*, which, in addition to reviewing the plots and stage performances gave a complete list of everyone involved, from director and stage assistants to actors and musicians (and their instruments).³⁰ Furthermore, the musical repertoire presented by all three participating ensembles – the Chan Teck Chye Orchestra, the Malacca Hotspur Association’s Music Section, and the Nightingale Minstrel Party – was listed in full. From this we learn that audiences of the day were given a steady diet of marches, foxtrots, and waltzes.³¹

We can see musical change beginning to occur in two later photographs of the Malacca Hotspur Association’s Music Section. In the first (Figure 12), taken at a fancy dress party (probably at a wealthy Baba’s country house), we see a mixed string ensemble with the addition of three saxophones of different sizes. In the second (Figure 13), we see “the Hotspur Orchestra performing at the Residency for the visit of Governor Sir Hugh Clifford.”³² This time, although violins are still prominent, the ukuleles, mandolins, and banjos have been replaced by wind instruments, notably 6 saxophones (4 alto, 2 tenor), 1 clarinet, and 2 flutes. The presence of a rhythm section of trap set, string bass, and piano also suggests changing musical tastes. Apart from the changes in instrumentation, personnel changes support my assumption that these photographs post-date the Shandong Relief Fund event. There are several musicians who appear both

²⁹ *Malacca Guardian*, October 29, 1928, p. 11.

³⁰ *Malacca Guardian*, October 22, 1928, p. 7 and 9, and October 29, p. 11. We learn, for example, that the musicians of the Malacca Hotspur’s Music Section (presumably those in the photograph being discussed) were: “Mr. Chan Boon Eng (Conductor), Violin; Mr. Goh Tong Kiat (Assistant Conductor), Violin; Mr. C. Permal Retty, Violin; Mr. Ong Yan Chuan II, Violin; Mr. Chee Choon Ham, Saxophone, Mr. Tay Lian Watt, Flute; Mr. Yap Beng Chuan, Piano; Mr. Ong Kim Leong, Mandoline [sic]; Mr. Lim Kim Hoe, Mandoline; Mr. Wee Tiong Kim, Mandoline; Mr. Wee Eng Kee, Mandoline; Mr. Ong Kim Yam, Mandoline; Mr. Goh Tiam Siew II, Mandoline; Mr. Tan Kim Sun, Mandoline; Mr. Lee Sam Choon, Madoline; Mr. Wee Eng Suan, Guitar; Mr. Wee Eng Leong, Guitar; Mr. Yeo Tiong Hoe, Guitar; Mr. Toh Seng Hoe, Tenor Banjo; Mr. Gan Gok Kuan, Banjo; Mr. Tan Ann Lock, Ukulele Banjo; Mr. Tan Eng Lim, Ukulele; Mr. Low Kim Tee, Ukulele; Mr. Chan Cheng Chuan, Ukulele, and Mr. Chan Lian Beng, Jazz [i.e., drums]” (*Malacca Guardian*, October 29, 1928, p. 11).

³¹ The repertoire is equally fascinating. To give just one example, between 8 and 10 p.m. on Tuesday, October 23, the Hotspur’s Music Section performed: “Queen City” (march), “Don’t Sing Aloha When I Go” (foxtrot, Walter Smith), “Pansies” (foxtrot, M. Nicholls), “In A Little Spanish Town” (waltz, Mabel Wayne), “Barcelona” (one step, Tolchard Evans), “Susie’s Little Sister” (foxtrot, Leslie Sarony), “Smile When the Sun Is Shining” (foxtrot, Kenneth Lyle), “Hawaiian Sunset” (waltz, F.W. Vandersloot), “Stay Out of the South” (foxtrot, Harold Dixon), and “Liberty Bell” (march, J.P. Sousa). (*ibid.*)

³² Sir Hugh Clifford was Governor of the Straits Settlements from June 3, 1927 to February 5, 1930. My best guess, based on changes in instrumentation and personnel, is that this performance occurred after the Shandong Relief Fund performance (i.e., between November 1928 and February 1930).

in Figure 12 and Figure 13, including one – Lim Keng Watt – who was not present in the 1928 photograph (nor named in the *Malacca Guardian* list of musicians). In Figure 12 Lim is the 2nd violinist in the back row, wearing bead necklaces or Hawaiian *leis*) and in Figure 13 he is 6th from the right in the back row, holding his violin and standing behind the shoulder of the seated pianist.



Figure 11 - Malacca Hotspurs, Shandong Relief Fund, October 1928. Postcard, property of Edwin Yeo, from the collection of his father Yeo Kuan Jin.



Figure 12 - Malacca Hotspurs in fancy dress. From the collection of Audrey Lim.

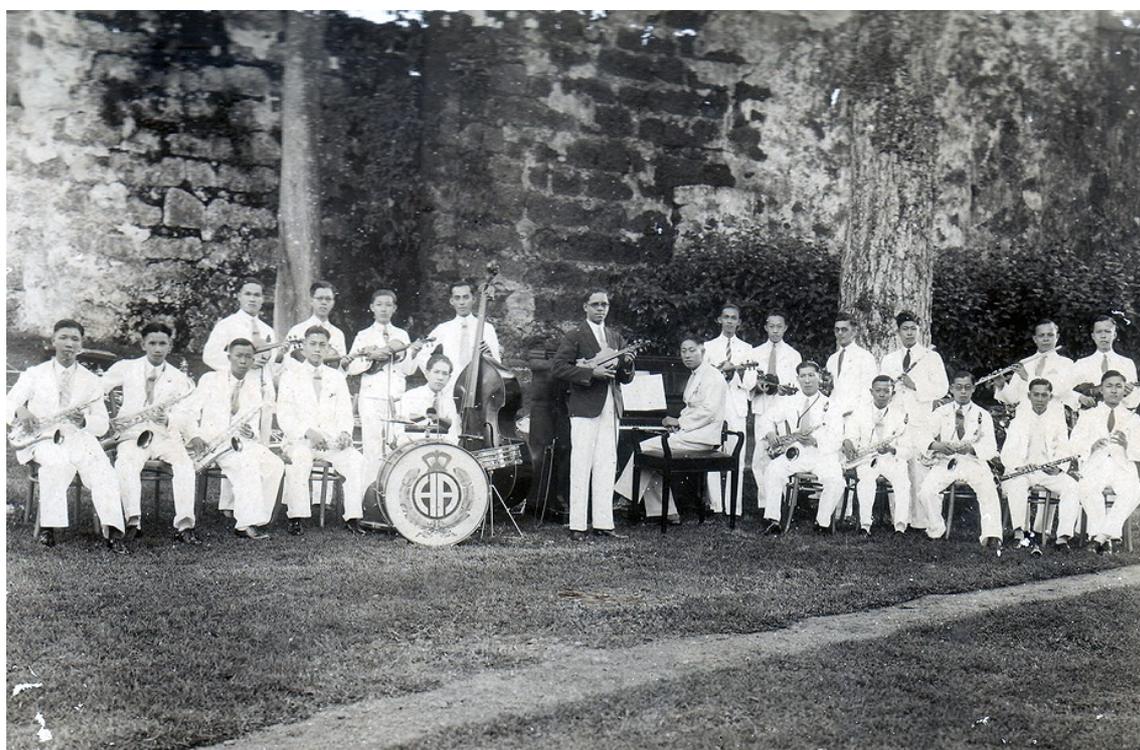


Figure 13 - Malacca Hotspurs at the Residency. Sir Hugh Clifford (Governor)'s visit. From the collection of Audrey Lim.

By the late 1930s to early 1940s Peranakan musical tastes were further influenced by the steady diet of current American dance music being heard on the radio, in movies, and performed live by professional bands at the Cabarets. String bands were no longer fashionable and the old Malacca Hotspur Association had ceased to exist; new bands had taken their place. Two rival Peranakan bands of this era are still remembered today by older members of the community: Oleh Sayang (formed in 1937) and the Nightingales (formed in 1938 by ex-members of Oleh Sayang).³³ Both amateur groups regularly held concerts in aid of charity. While I have not yet found a photograph of Oleh Sayang, this image of the Nightingales (Figure 14) dates from February 1940 (despite the erroneous handwritten date) and shows a clear move towards a more modern dance band formation with the addition of saxophones, trumpet, and string bass³⁴. It is clearly a formal group portrait: the officers – founding President Teo Chong Lum (right) and secretary Chua Biow Liat (left) – are standing in the center in white tuxedos; band members are all wearing smart uniforms. It is unclear why saxophone player Chang Seng Chuan’s jacket is the inverse of the others (unless he was the leader/conductor). I have not identified all the musicians in this photograph, but most are Peranakan and were recognized by elderly members of the community. Of particular interest are Amy Yeo’s three brothers – Kuan Hock (violin), Kuan Jin (ukulele), and Kuan Ghee (side drum) – the older two of whom were stalwarts of the Peranakan music scene for the next half-century. It is also noteworthy that two musicians in the front row are not Baba – one is Malay (Mohammad Tamby Chik, saxophone) and the other Filipino (Bernard Zarzadias, string bass) – which shows not only that musicians intermingled across racial lines, but also that wind players were often not Baba, even in Peranakan bands.³⁵

³³ I have not been able to confirm whether or not there was any connection between the Nightingales, said to have been founded in 1938, and the Nightingale Minstrel Party that participated in the Grand Charity Show for the Shandong Relief Fund in 1928.

³⁴ A note affixed to a copy of this photograph in the possession of Yeo Kuan Jin’s older son, Victor, says: “The Nightingales, 10 Feb. 1940. Prime mover of the founding of the Nightingales in 1938 was Mr. Wee Eng Leong [the trumpet player, right of center]. Founding President was Mr. Teo Chong Lum [center right] and secretary was Mr. Chua Biow Liat [center left]. To be expected, rivalry with the sister party was intense. Both parties regularly held concerts in aid of charity. The dawn of the Pacific War extinguished both parties.” The handwritten date (1935) on the face of the original photograph (in younger brother Edwin Yeo’s collection) is erroneous: the group was only formed in 1938 and there is a date, 1939, in the center of the bass drum.

³⁵ Identifying musicians in these later photographs proved to be a fascinating fieldwork experience. Elderly Peranakans were mostly only able to recognize Peranakan musicians; it was not until I showed the photographs to elderly non-Peranakan musicians that I was able to identify some of the non-Peranakan members. For example, Bernard Zarzadias was quickly recognized by several Portuguese-Eurasian musicians, including his future son-in-law, pianist Don Beins.



Figure 14 - The Nightingales, February, 1940. From the collection of Yeo Kuan Jin, courtesy of Edwin Yeo.

There are still a few surviving Peranakans who remember Oleh Sayang, The Nightingales, and their repertoire, which by all accounts was current and international. Harry Ong (b. 1926), a Hawaiian guitarist still active in 2012, recalls:

I was in the Oleh Sayang. You see, my father [Ong Kim Seng] was one of the officials, so I had to join them. He was one of the committee members.... The Nightingales split from Oleh Sayang, but my father stayed, so, of course, I had to stay. I was a singer then. I still remember singing that song, ‘Somewhere over the Rainbow’ We played some *kroncong* music, because at that time there was no such thing as pop and all those things, and ‘Somewhere over the Rainbow.’ We had functions and played some European songs.” (interview, June 25, 2009)

“South of the Border,” another favorite still requested at Peranakan sing-alongs today, is fondly remembered as being one of Yeo Kuan Jin’s favorite songs of the day.³⁶

The “Golden Age” of Peranakan culture ended abruptly when the Japanese occupied Malacca in January 1942. Before the Occupation the Peranakans were a modern,

³⁶ The songs “Somewhere over the Rainbow” (music by Harold Arlen and lyrics by E.Y. Harburg) and “South of the Border” (written by Jimmy Kennedy and Michael Carr) were both published in 1939. The former was written for the movie *The Wizard of Oz* (1939) and made famous by Judy Garland; the latter for the movie *South of the Border* (also 1939) starring Gene Autry.

British-oriented forward-looking community marked by dress, décor, social organizations, and musical preferences. Philanthropy was a central focus for community leaders: charitable associations and benevolent societies were founded for the benefit of their “poor Chinese brethren.” Even the musical and dramatic groups existed to raise money for charity, local hospitals, and China disaster relief. The lives of the Peranakan and wealthy Chinese merchants were markedly different, but nevertheless there were friendships, cooperative ventures, and marriages (such as Lily Tan and Charlie Chan’s in 1935) that connected them. That all changed with the Japanese Occupation. Life became difficult for all Chinese, but especially for the wealthy British-oriented Peranakans. Elderly Nyonyas still tell stories of the loss of family jewelry, their fear of Japanese officers, and having to retreat to country houses to evade the notice of Japanese soldiers.

Post-Colonial Nostalgia: Life in the “Heritage zone”

The “colonial elite” lifestyle may have disappeared long ago, but Peranakan culture has survived into the 21st-century. In fact, it has recently received new prominence as a central part of Malacca’s “heritage” package. On July 7, 2008, after several unsuccessful attempts, Malacca and Georgetown, Penang, were jointly declared World Heritage Sites by UNESCO. While Malacca’s core heritage zone (Figure 15) includes St. Paul’s Hill, the ruins of the Portuguese fort, and many Dutch colonial buildings, a substantial portion covers the Heeren Street neighborhood (Jalan Tun Tan Cheng Lock) with its residential property, shophouses, and elegant homes once owned by wealthy Babas. While few Peranakans live in this neighborhood today, many grew up there, still have a strong attachment to the area, and attend functions at the PPCM clubhouse on Heeren Street (Figure 16). The entire neighborhood is in a state of transition. According to Lim and Jorge’s study of Malacca’s streets, by 2005 fewer than 40 of Heeren Street’s 183 buildings continued to serve as family homes (LIM; JORGE, 2005, p. 60). Some are in reasonable condition; others have been well preserved. Tan Cheng Lock’s house (Figure 17), for example, is still beautifully maintained by the family, even though his children no longer live in Malacca, and can be viewed by appointment, if you have the right connections. The Chee Mansion (Figure 18), the jewel of the street, is currently being renovated by the family. The Chan family house (Figure 19) has been converted into a private museum of Peranakan culture. Now called the Baba Nyonya Heritage Museum, the building has been beautifully restored, as this detail of an upstairs window shows (Figure 20). The less fortunate homes, however, have been turned into “birds’ nest houses” (Figure 21) or simply left to rot (Figure 22).³⁷ UNESCO World Heritage status has, for better or worse, turned Heeren Street into prime tourist real estate. Since 2008 an increasing number of houses have been bought up by outsiders (primarily Singaporeans) and turned into Peranakan-themed boutique hotels, cafés, art galleries, and cheap souvenir shops.

³⁷ In 2005, Lim and Jorge counted 14 houses already converted into breeding grounds for swiftlets; more have succumbed to this lucrative business since then (LIM; JORGE, 2005, p. 63).

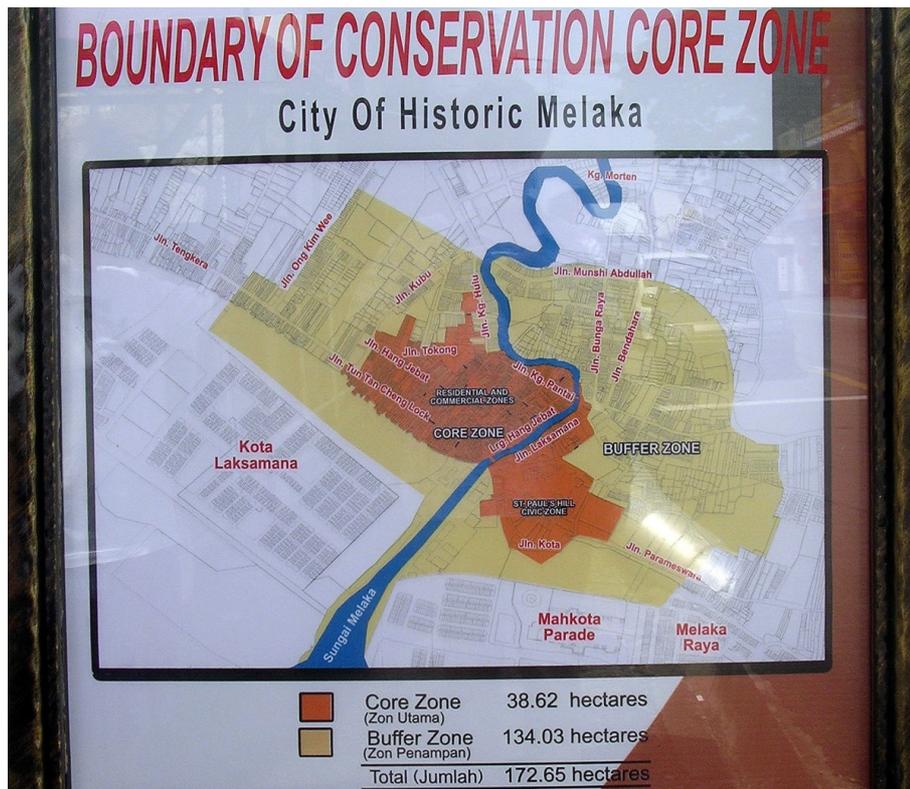


Figure 15 - Map of core heritage zone. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 16 - Persatuan Peranakan Cina Melaka (Peranakan Chinese Association of Malacca) on Heeren Street. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 17 - Tun Tan Cheng Lock's house on Heeren Street. Photo by Jerry Dennerline.

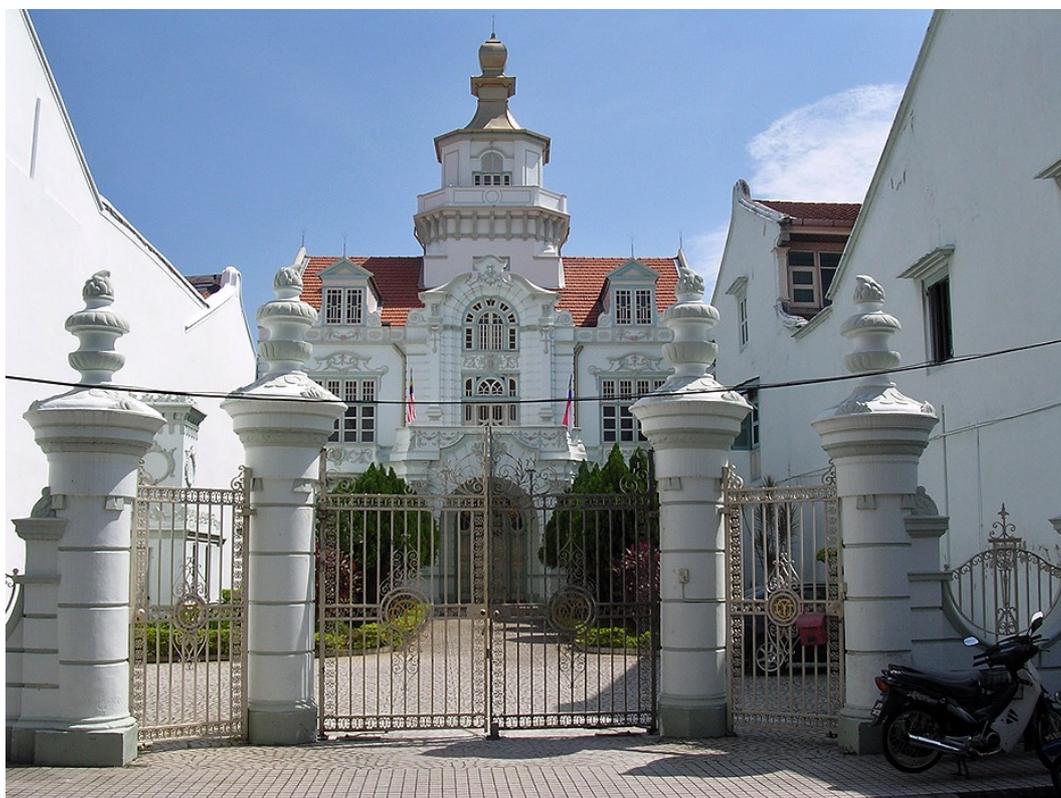


Figure 18 - The Chee Mansion, Heeren Street. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 19 - The Chan family home, now the Baba Museum, Heeren Street. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 20 - Detail of upstairs window, Chan family home. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 21 - Swiflets nesting inside a boutique hotel on Heeren Street. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 22 - House in disrepair on Heeren Street. Photo by Jerry Dennerline.

Twenty-first-century Peranakans, then, are in a peculiar situation. In order to claim a place in the modern Malaysian multicultural family, they have to appear distinct, “exotic,” and part of a nostalgic past. In effect, in order to be seen, they now have to appear less modern than they once were and, in many cases, still are. To this end, the tuxedos and ball gowns of the 1920s and ‘30s have been replaced by other markers of Peranakan identity: *sarong kebayas* and beaded slippers for the women and *baju Cina*, high-collared Chinese shirts for the men. *Sarong kebayas* have always been the everyday clothing of Nyonya women, clearly marking their local roots albeit in a style distinctly their own, but they were not considered formal dress for public occasions. Today’s Nyonya women wear elegant *sarong kebayas* on formal occasions. Here (Figure 23) we see Dora Yeo and her three daughters, Dionne, Evonne, and Adelynn

dressed for a gala event in 2003. Dora, a local-born Chinese, is married to a Baba (Victor Yeo, son of the musician Yeo Kuan Jin); their three daughters identify as Nyonya, but can read and write Mandarin. The hybridity of their clothing is clear. It is nothing like the heavy, embroidered dresses imported from China and worn at traditional weddings (see Figures 02 and 03). Yet it still emphasizes their superior wealth, elegance, and taste. Nyonya *sarong kebaya*s may be finely embroidered and accented with exquisite jewelry and ornate beaded slippers, but they still link today's Nyonyas to other local *sarong kebaya*-wearing women – Malays, Portuguese-Eurasians, and Chitty Melaka (a small local-born Indian community)³⁸ – and to their own history as women of local origin. Formal dress for today's Baba is the high-collared *baju Cina* (Chinese shirt) (Figures 24 and 25). Although it does bear a passing resemblance to the short silk jackets worn by traditional grooms (see Figures 02 and 04), the *baju cina* is worn (without an accompanying hat) over trousers instead of a long Chinese scholar's robe, which serves to distance today's Baba from his Manchu ancestors.

Diamond-encrusted jewelry (Figure 26), fine embroidery, beaded slippers, and ornately decorated pastel-colored porcelain, together with *Nyonya* food and traditional games are now omnipresent markers of the Peranakan lifestyle, whether constructed by the community, the state government, television companies, or the tourist industry. Museums in Malacca, Penang, and Singapore are devoted to the display of the most opulent examples of this material culture from the past. While Peranakan culture is still *lived* by a dwindling and aging cohort born at the tail end of the “Golden Age,” it is now *performed* by young Peranakans. Distilled in the form of “the wedding scene,” Peranakan culture is now acted out by the younger generation as part of cultural shows and exhibitions. Cedric Tan, a young Baba from Malacca, has developed a business that stages “traditional” Peranakan wedding scenes for promotions and tourist events (Figure 27). Young Peranakans who play the roles of members of the wedding party are little more than mannequins for displaying the gorgeous costumes (Figures 28 and 29). The staged tableaux even draw on cross-dressing characters from much-loved Peranakan theatre (*wayang Peranakan*) in which men played the part of elderly women (*bibiks*) for comic effect (Figure 30).³⁹ In an odd reversal of life-imitating-art-imitating-life, some young Peranakans rent costumes for real weddings or even for staged wedding photographs – without observing, of course, the traditional rituals that accompanied old-style Peranakan weddings. Even the Babas and Nyonyas of the PPCM who gather for the regular Tuesday night sing-alongs (Figure 01)⁴⁰ occasionally dress up and take the stage to perform as “Banyas” (*Baba* and *Nyonyas*) on special occasions (Figure 31).

³⁸ Each community has a slightly different style of *sarong-kebaya* that can be recognized by the discerning viewer, but the basic combination of a short blouse (*kebaya*) over a long, wrap-around batik skirt (*sarong*) is shared.

³⁹ The *bibik* characters are standing second from the left and at the extreme right of this photograph. Both men are wearing *baju kurung* (Malay, “long dress”), the 3/4-length blouse worn over *sarong* characteristic of wealthy Nyonya's formal wear. In Peranakan theatre there is usually another comic cross-dressed character, the lower-class Chinese *amah* or female servant who acts as a sidekick to the main *bibik*.

⁴⁰ Amy Yeo, waving, is seventh from the right in the front row. She is a younger sister of the three musical Yeo brothers, Kuan Hock, Kuan Jin, and Kuan Ghee (Figure 14).



Figure 23 - Dora, Dionne, Evonne, and Adelynn Yeo (left to right). Photo by Jerry Dennerline.



Figure 24 - Mr. Ang and his wife, Alice Lee. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 25 - Their children, Elaine and Daniel Ang. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 26 - Detail of a Nyonya brooch. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 27 - Cedric Tan preparing for the “Wedding Works Promotion,” Kuala Lumpur.



Figure 28 - “Wedding Works Promotion,” Kuala Lumpur, 26 May-6 June, 2011.



Figure 29 - “Wedding Works Promotion,” Kuala Lumpur, 26 May-6 June, 2011.



Figure 30 - “Wedding Works Promotion,” Kuala Lumpur, 26 May-6 June, 2011.



Figure 31 - Members of BaNyas on stage at the Ministers’ Wives Association dinner, August 2003. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 32 - Members of BaNyas performing a typical medley at the Ministers' Wives Association dinner, August 2003. Photo by Jerry Dennerline. Audio available.

On the surface, this may seem like a 180-degree turn-around from the world of the “Golden Age,” but if you look and listen closely, some common themes persist. First, the songs they sing remain largely the same. Second, today’s Peranakans still love a good dance. And third, though some of the band boys may look a little older than their counterparts from the “Golden Age,” Peranakan bands still provide the soundtrack. In terms of song repertoire, there has been great stability over time. Over the years the regulars at the PPCM sing-alongs have compiled their own songbook, an ever-expanding binder full of favorite song lyrics, which they bring along each Tuesday night. The song collection is an eclectic mix mostly of well-known English-language oldies, but with smaller subsections of *kroncong*, other Malay songs, and Chinese songs (the latter are written phonetically in roman script, sometimes with rough translations underneath). At the Tuesday night sing-alongs, participants sit in rows on white plastic chairs facing the band, which is on a small raised stage at the end of the room. Each participant chooses a song for the group to sing and calls out the title and page number when it is his or her turn; much good-natured banter and heckling occurs in conjunction with certain members’ choices. After everyone has had a turn, the singing portion of the session ends, thick sweet black coffee and Nyonya snacks are brought out, and members sit around to eat, chat, gossip, and joke around (the latter usually in increasingly raucous Baba-Malay).

When preparing for a public performance, Banyas members select a medley of songs, which they practice for several weeks in advance in order to memorize the lyrics and practice simple movements – sashaying onto the stage in two rows, men behind, women in front, the latter carrying Peranakan *bakul siah* (tiffin carriers) or decorative umbrellas. The medley they performed at a 2003 dinner organized by the Ministers’

Wives Association is typical (Figure 32⁴¹). The medley begins with “Hello, Hello Everyone,” a witty song that mixes Baba-Malay and English with a smattering of Hokkien words, segues into “Malam Cahaya Bintang” (“Evening Starlight,” a popular *kroncong* song with lyrics in Malay), “You Will Never Grow Old,” “Cruising Down the River,” and “When It’s Spring Time in the Rockies,” and closes with “Ai Pia Cia,” a well-known Hokkien “oldie.”⁴² These are all typical of the repertoire requested at the Tuesday night sing-alongs.



Figure 33 - Dinner dance party. Photo by Jerry Dennerline.

Social dancing is another key marker of Peranakan identity, past and present. In fact, Portuguese-Eurasian musicians joke that you can always tell a Chinese function from a Peranakan function because the Chinese will leave at the earliest possible moment (immediately after the food and speeches have finished) but the Peranakans will dance until midnight – or later, if the band is willing. A quick comparison of a 21st-century Peranakan dance (Figure 33), taken at a local Baba’s 70th birthday party, with a dance

⁴¹ The audio file is available in the website of this journal at this address: <<<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Margaret-Sarkissian-Audio01-11Mb-07min.mp3>>>.

⁴² Of the three English-language songs, “You Will Never Grow Old” was recorded by Nat King Cole in 1952; “Cruising Down the River,” words and music by Elly Beadell and Nell Tollerton, dates from 1946; and “Springtime in the Rockies” comes from a 1937 film of the same name starring Gene Autry.

party from the earlier period (see Figure 08), clearly shows how Peranakan dress codes have changed over time. The ball gowns and white tuxedos of the “Golden Age” have been replaced by elegant *sarong kebayas* for the women and *batik* or plain shirts for the men. Cha chas, rumbas, foxtrots, waltzes, and other ballroom forms are still popular, but the Malaysian social dance *joget* (shown in Figure 33), the twist, and the latest favorite – line dancing – are guaranteed to fill the floor with enthusiastic dancers. There has even been a recent resurgence of interest in ballroom dancing, sparked by a series of Friday night lessons at the PPCM clubhouse.

Entertainment is still provided by live Peranakan bands. Harry Ong, the Hawaiian guitarist who began in the late 1930s with *Ole Sayang*, still has a band that plays every Thursday night at a sing-along session organized by the Malacca Senior Citizens Association. The most active Peranakan band at present, however, is the PPCM’s own house band, The Melodians (Figure 34). Core band members accompany Tuesday night sing-alongs at the PPCM, while the full band plays for weddings, birthday parties, and other functions.⁴³ Their leader is drummer Victor Yeo (Figure 35), whose father (Yeo Kuan Jin) and uncles (Yeo Kuan Hock and Yeo Kuan Ghee) were stalwarts of the Malacca music scene from the late 1930s until they died. The Melodians’ repertoire comprises the same “evergreens” played by Victor’s father spiced up with newer additions like the line dance favorite, “Achy Breaky Heart.” Keyboardist Robert Seet continues to use photocopies of song lyrics handwritten by Yeo Kuan Jin. Like the amateur Peranakan bands of the past The Melodians still believe strongly in philanthropic responsibility. Victor Yeo organizes regular dinner-dance fundraisers through the PPCM for all sorts of good causes, ranging from the Catholic Senior Citizens “Poor and Needy Fund” to medical treatment for Timorese children at an orphanage in Malacca (Figure 36). They even play “FOC” (free of charge) for charity events organized by others (Figure 37 and 38).

Closing Thoughts

With no place for a colonial elite in a post-colonial world, the Babas and Nyonyas of 21st- century Malacca have been forced to reinvent themselves in order to find space in the new Malaysia. The formal tuxedos and ball gowns of the old photographs have been replaced by *baju cina* and *sarong kebayas*. The heavily embroidered Manchu dresses and robes imported from China for weddings that already seemed old-fashioned in the 1920s, have been re-invented in lightweight materials and find new life in performance on stage as nostalgic markers of Peranakan identity. The old folks still laugh and joke in Baba-Malay, but their grandchildren more often converse in the peculiarly Malaysian form of English known colloquially as “Manglish.” The string orchestras and dance bands of the old photographs have given way to smaller combos. New songs and dances have been added along the way, but the old favorites – the “evergreens” – remain. Despite the many surface changes, the core underlying values and aesthetic preferences

⁴³ And, like the Peranakan bands of the old days, there are one or two regular non-Peranakan members. The left-handed guitarist on the left of this picture is a Malay musician called Zakariah. He is occasionally joined by another Malay musician, accordionist Idriss bin Haji Shariff.

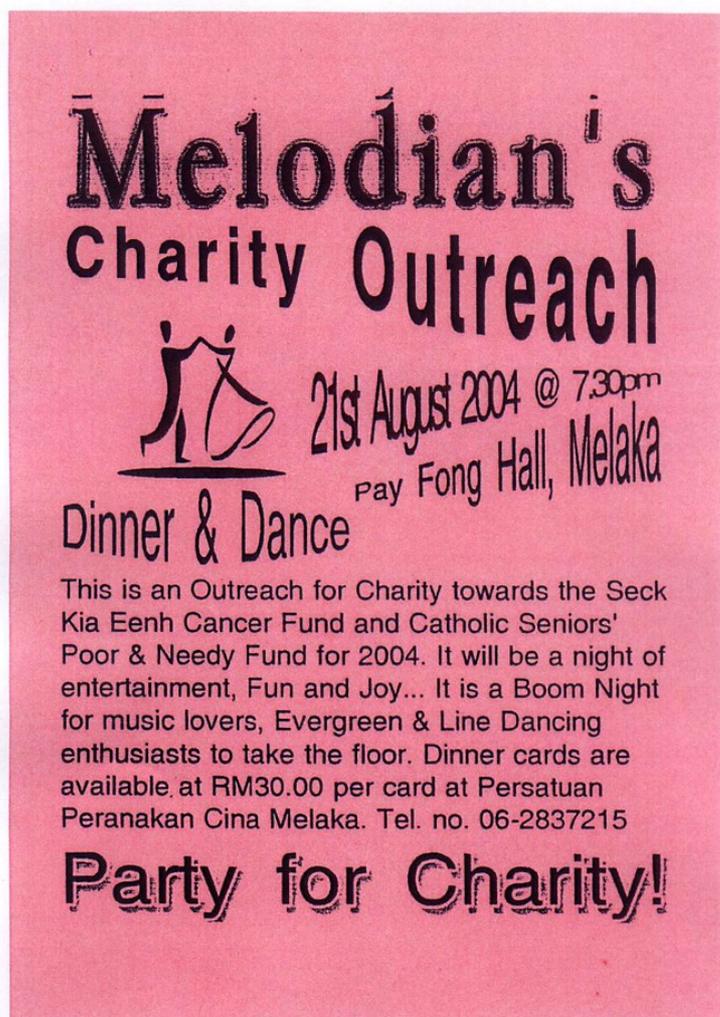
– musical taste, love of parties and dancing, and philanthropic tendencies – have stayed the same.



Figure 34 - The Melodians. Photo by Jerry Dennerline.



Figure 35 - The Melodians: Victor Yeo (drums) and Robert Seet (keyboards). Photo by Jerry Dennerline.



**Melodian's
Charity Outreach**

 21st August 2004 @ 7.30pm
Pay Fong Hall, Melaka

Dinner & Dance

This is an Outreach for Charity towards the Seck Kia Eenh Cancer Fund and Catholic Seniors' Poor & Needy Fund for 2004. It will be a night of entertainment, Fun and Joy... It is a Boom Night for music lovers, Evergreen & Line Dancing enthusiasts to take the floor. Dinner cards are available at RM30.00 per card at Persatuan Peranakan Cina Melaka. Tel. no. 06-2837215

Party for Charity!

Figure 36 - Melodians promotional material, courtesy of Victor Yeo.

MELODIANS CHARITY FUNCTIONS



MGSS MALACCA 100TH YEAR CELEBRATION, MITC MELAKA



MGSS MALACCA 100TH YEAR CELEBRATION, MITC MELAKA

Figures 37 and 38 - Melodians promotional material, courtesy of Victor Yeo.

References cited

- CHEO Kim Ban. *A Baba wedding*. Singapore: Eastern Universities Press, 1983.
- CHIA, Felix. *The Babas revisited*. Revised 3rd edition. Singapore: Heinemann Asia, 1994.
- DEPARTMENT OF STATISTICS MALAYSIA. *Population distribution and basic demographic characteristics 2010*. Kuala Lumpur: Department of Statistics Malaysia, 2011. Available at <http://www.statistics.gov.my/portal/download_Population/files/census2010/Taburan_Penduduk_dan_Ciri-ciri_Asas_Demografi.pdf>, last accessed: 12 Oct 2012.
- HARDWICK, Patricia. "Neither fish nor fowl": constructing Peranakan identity in colonial and post-colonial Singapore. *Folklore Forum*, vol. 38, n. 1, p. 35-54, 2008.
- LEE Kip Lee. *Amber sands: a boyhood memoir*. Singapore: Federal Publications, 1995.
- LEE, Peter; CHEN, Jennifer. *The Straits Chinese house: domestic life and traditions*. Singapore: Editions Didier Millet, 2006. First published as *Rumah Baba: life in a Peranakan house*. Singapore: National Museum of Singapore, 1998.
- LIM Chin Huck; JORGE, Fernando. *Malacca: voices from the street*. Malaysia: Lim Huck Chin, 2005.
- MALACCA GUARDIAN. Various news reports, 1928-35.
- RUDOLPH, Jürgen. *Reconstructing identities: a social history of the Babas in Singapore*. Aldershot: Ashgate, 1998.
- SARKISSIAN, Margaret. *D'Albuquerque's children: performing tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- SARKISSIAN, Margaret. Strike up the band: Straits Chinese musical eclecticism at the end of the colonial era. In: Hybridity in the Performing Arts of Southeast Asia: Symposium of the International Council of Traditional Music Study Group on Performing Arts of Southeast Asia, 1., 2010, Kuala Lumpur. *Proceedings...* Kuala Lumpur: University of Malaya, 2011, p. 57-64.
- SCOTT-ROSS, Alice. *Tun Dato Sir Cheng Lock Tan: a personal profile by his daughter*. Singapore: Alice Scott-Ross, 1990.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. "Historical ethnomusicology": reconstructing Falasha liturgical history. *Ethnomusicology*, vol. 24, n. 2, p. 233-58, 1980.
- STRASSLER, Karen. *Refracted visions: popular photography and national modernity in Java*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- TAN Chee Beng. *The Baba of Melaka: culture and identity of a Chinese Peranakan community in Malaysia*. Petaling Jaya: Pelanduk Publications, 1988.

TAN Sooi Beng. *Bangsawan: a social and stylistic history of popular Malay opera*. Singapore: Oxford University Press, 1993.

TAN Sooi Beng; MATUSKY, Patricia. *The music of Malaysia: the classical, folk, and syncretic traditions*. Aldershot: Ashgate, 2004.

THE STRAITS TIMES. Various news reports, 1935-36.

THOMAS, Phillip L. *Like tigers around a piece of meat: the Baba style of Dondang Sayang*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies, 1986.

WADE, Bonnie C. *Imaging sound: an ethnomusicological study of music, art, and culture in Mughal India*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger

Angela Lühning
Ricardo Pamfílio

Resumo

A partir de uma análise de fotos de capoeira, realizadas pelo fotógrafo francês radicado na Bahia, Pierre Verger (1902–1996), em meados do séc. XX, o artigo busca trazer contribuições para a história da capoeira na Bahia. As imagens e suas respectivas contextualizações permitem desmistificar algumas questões em relação à criação de tradições tidas como importantes na capoeira por seus vários expoentes. O texto representa uma parte inédita dos resultados de uma pesquisa realizada em 2009, já tendo sido transformada em uma publicação dirigida ao público alvo: capoeiristas e crianças. Portanto os métodos utilizados na pesquisa incluem a inserção destes públicos, além de criar novos procedimentos em relação às informações visuais sobre música contidas nas fotos. Neste sentido, história oral e documentos se complementam, bem como as imagens e suas leituras por vários públicos. Finalmente, o artigo coloca em foco as questões da invenção das "regras" e "hierarquias" da capoeira e sua relativa arbitrariedade, tangenciando questões de educação e educação musical, permitindo desdobramentos futuros.

Palavras-chave: etnomusicologia participativa, história visual da capoeira, crianças e memória

Abstract

Examining photographs of capoeira taken in mid-20th century Bahia by French photographer Pierre Verger (1902–1996), who lived in Bahia, this paper seeks to contribute to the history of capoeira in Bahia. The images and their respective contextualizations help to demystify some questions related to the creation of traditions considered important by capoeira's various exponents. The paper presents inedited data from a study conducted in 2009 that has already resulted in a publication intended for children and *capoeiristas*. Thus, the methods of the study also examine the roles of these audiences, creating new procedures related to visual information about music revealed in the photos. In this sense, oral history and documents complement one another, in addition to images and their readings by various kinds of viewers. Finally, the article focuses on issues related to the invention of "rules" and "hierarchies" in capoeira and their relative arbitrariness, also touching upon questions of education and musical education contributing to further research.

Keywords: Participatory ethnomusicology, visual history of capoeira, children and memory

Contextualização

Este trabalho iniciado a partir de um enfoque de etnomusicologia participativa¹, traz uma densa rede de procedimentos metodológicos inter- e multidisciplinares, tendo como foco aspectos históricos da capoeira em Salvador, não somente em relação à sua música. Pois, o que dizer de imagens do jogo da capoeira sem acompanhamento do berimbau ou de outros instrumentos musicais, da capoeira jogada sem uniforme e sem roda, como entretenimento esportivo de trabalhadores ou então sendo apreciada por famílias inteiras em passeios dominicais (figuras 01 e 02)? Estas foram algumas das perguntas surpreendentes que surgiram ao começar a trabalhar com um universo de mais que duas centenas de fotos do fotógrafo Pierre Verger no acervo da Fundação Pierre Verger.² Elas mostravam a capoeira em Salvador nos meados do séc. XX, sem identificação das pessoas, dos locais ou dos contextos exatos. Percebemos que era importante saber “ler” essas fotos de mais de 60 anos atrás para entender as diversas transformações desta arte desde então ocorridas, hoje colocadas muitas vezes de forma polarizada e dicotômica entre suas várias vertentes. E, ainda mais, o desafio maior era interessar adolescentes e crianças pela história da arte da capoeira que elas estavam aprendendo através da música e dos movimentos, por meio destas imagens de outra época, para tirarem as suas conclusões relativas às características e trajetória da capoeira.

Foram estas perguntas e premissas que nortearam a pesquisa cujos resultados são apresentados a seguir. Mas, desde já é importante ressaltar que este texto representa apenas uma parte dos resultados alcançados pela pesquisa, aqui apresentados em um formato mais convencional, embora seja quase um “making-of” escrito do processo da outra parte. Esta outra parte dos resultados se materializou em formato de um pequeno livro, publicado no final de 2009, elaborado em conjunto com crianças/adolescentes de um grupo de capoeira. Eles ensinaram a nós, adultos, a enxergar a capoeira também a partir do seu olhar, comentando fotos e fatos observados. O livro integra parte das fotos, objeto da pesquisa inicial, com observações e releituras de parte das crianças e dos adolescentes do grupo através de comentários e desenhos (LÜHNING; PAMFILIO, 2009).

Poderíamos deixar falar este livro por si, dirigido ao público infanto-juvenil e ao público em geral, tendo buscado construir uma linguagem acessível para pessoas com pouca experiência de leitura, incluindo a participação de crianças e adolescentes. Mas durante todo o processo de pesquisa surgiram tantas situações inusitadas que elas merecem ser discutidas, devido à combinação múltipla de informações visuais, escritas

¹ Ver para a discussão deste conceito o texto de Lühning (2006), baseado nas experiências e observações no Encontro de Etnomusicologia em 2000 na UFMG, organizado por Rosângela Tugny.

² Após uma vida de viagens pelo mundo inteiro como fotógrafo e foto-repórter Pierre Fatumbi Verger escolheu a Bahia como moradia em 1946. Ele morreu em 1996 na sua casa na Vila América, situada em um bairro popular, que tornou-se a sede da Fundação Pierre Verger, que hoje cuida de sua vasta obra.

e contextuais. Elas são ligadas tanto ao conceito da etnomusicologia participativa, bem como usaram procedimentos influenciados pelo georreferenciamento, a história oral e a inserção de informações relativas a noções de territorialidade e pertencimento de crianças e jovens. Assim são construídas sobreposições e interrelações das várias informações levantadas e das respectivas áreas de conhecimento relacionadas, aqui discutidas em um âmbito mais amplo, e sempre guiadas pela etnomusicologia.³

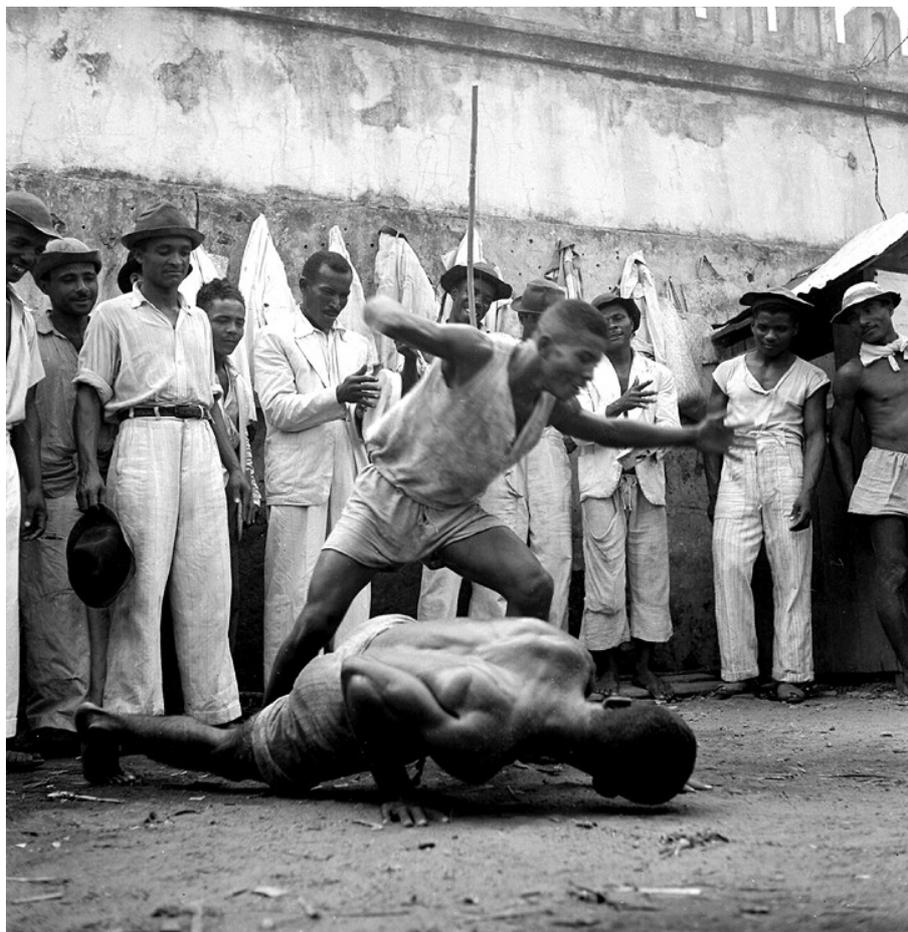


Figura 01 - Estivadores jogando perto do antigo Arsenal da Marinha.

³ A discussão sobre processos participativos e colaborativos na etnomusicologia brasileira ainda se encontra em um estágio incipiente, embora conte com alguns exemplos importantes como as experiências colaborativas de Samuel Araújo no Complexo da Maré (2009) e de Rosângela Tugny com os Maxacali, trazendo novos olhares e, especialmente, novos formatos dos resultados (TUGNY, 2006). Mesmo que a publicação de artigos/textos ainda seja o objetivo maior das atividades acadêmicas, mesmo aquelas que são redimensionadas em ações compartilhadas, há também outros formatos de resultados tão importantes quanto as publicações tradicionais: cursos, intercâmbios, orientações de cunho legal e ações pedagógicas. Da mesma forma acreditamos que as discussões na educação musical ainda encontram-se presas a formatos e processos mais tradicionais, o que nos fez enfatizar neste artigo as múltiplas experiências metodológicas e pedagógicas (musicais ou não) a partir da capoeira, permitindo que os nossos leitores (educadores, capoeiristas, etnomusicólogos ou outros) possam se inspirar nelas e dialogar com elas.



Figura 02 - Público dominical, assistindo ao Mestre Pastinha jogando.

Mas, é importante colocar que não consideramos objetivo principal deste texto a diferenciação ou discussão de termos conceitualmente próximos como etnomusicologia participativa, colaborativa, aplicada ou advocacy ethnomusicology, levando em conta que eles são reflexos de contextos intelectuais, históricos e socioculturais diferentes, merecendo reflexões específicas. O propósito deste texto é perceber a complexidade de um desses contextos socioculturais, o da capoeira na Bahia, a partir dos seus agentes, o que nos fez dar ênfase neles no caso específico desta pesquisa. Também esperamos atingir um público mais amplo e diversificado, entre etnomusicólogos, educadores, capoeiristas, permitindo que os leitores possam refletir de forma crítica a partir dos processos de transformação apresentados e tirar as suas próprias conclusões.

O projeto inicial

O projeto inicial de pesquisa “Menino quem foi teu mestre: a capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger” se propôs a trabalhar com todas as fotografias de capoeira tiradas por Pierre Verger em Salvador.⁴ Um dos objetivos principais foi a identificação das fotos, inserindo-as em uma apreciação e análise mais ampla por capoeiristas “da antiga”⁵ e por um grupo de Capoeira Angola, composto por crianças da comunidade da Vila América, no Engenho Velho de Brotas, em Salvador. O grupo faz parte das atividades realizadas no Espaço Cultural Pierre Verger (ECPV), como uma das ações culturais da Fundação Pierre Verger (FPV). Este, sempre que possível, busca inserir inspirações na vasta obra do instituidor em suas ações sócio-educativas na comunidade.⁶

Partimos da ideia de que seria não somente possível, mas também necessário envolver crianças e jovens em questões de pesquisa, mesmo que ainda incipiente e embrionária. As razões pareciam óbvias: era sabido que tinham passado vários capoeiristas pelo Engenho Velho durante a sua longa existência de bairro popular, com uma acentuada presença de população negra e várias tradições culturais. Assim, neste trabalho sobre as trajetórias da capoeira era importante a percepção destas crianças de si mesmas, de seu entorno cultural e social e de suas ações e aprendizagens, levando em conta que a importância destas tradições afro-brasileiras nos últimos anos está sendo questionada por um número crescente da população do bairro, hoje adepta de igrejas evangélicas que não aceita estas tradições ainda fortes na geração anterior. O objetivo de juntar o grupo de capoeira com os adultos responsáveis pela pesquisa pretendia construir um olhar amplo sobre o material, tentando contextualizar as fotos na prática capoeirística das crianças do grupo, finalizando o processo em formato de livro, a ser distribuído a escolas, bibliotecas e grupos de capoeira na Bahia, o que de fato aconteceu.

Os caminhos da pesquisa

Quando começamos o projeto, não tínhamos certeza a que época as fotos de capoeira do acervo da FPV poderiam pertencer: sabíamos apenas que eram supostamente de um lapso de tempo entre 1946, ano da chegada de Verger em Salvador, e 1959 ou mais. As fotos ainda não estavam organizadas por local, grupo, mestre ou outros critérios,

⁴ A pesquisa foi realizada no âmbito do edital do Prêmio Capoeira Viva, uma das iniciativas do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura entre 2008 e 2009.

⁵ Entrevistas e depoimentos de: Angelo Decânio, Frede Abreu, Gildo Alfinete, Jair Moura, Mário Cravo Junior, Mestre Boca Rica, Mestre Gigante de Pastinha (Bigodinho), Mestre Nene e sua irmã Nalvinha, Mestre João Pequeno, através de sua neta Cristiane, Mestre Poloca, Almiro Gomes, Anália Nascimento Silva, Jair Ferreira Santos, José Sízínio de Sales e Maria Carolina Brasil Goes.

⁶ Mais informações sobre o trabalho realizado pelo Espaço Cultural e pela Fundação em si encontram-se na página da instituição: www.pierreverger.org.

embora existissem primeiras identificações avulsas.⁷ Mas tínhamos certeza de que elas poderiam contribuir para a compreensão da trajetória da capoeira em Salvador, devido às diversas informações contidas nas representações visuais.

Sabíamos desde o início que estávamos lidando com um problema metodológico, pois, tratando-se de fotos de uma época relativamente distante, idealmente precisaríamos encontrar pessoas acima de 70 anos para elas poderem identificar alguma pessoa e/ou local retratado. Isso foi mais difícil do que imaginado, pois, descobrimos que mesmo alguns dos nomes mais óbvios do contexto da capoeira daquela época, nem sempre foram contemporâneos ativos destes momentos retratados por Verger, por serem do interior ou terem ingressado na capoeira apenas depois daquela época. Além disso, nos perguntávamos se este número de fotos, que não foi tirado com a intenção de fazer um estudo sistemático, poderia ser representativo da capoeira soteropolitana daquela época e da sua história de forma geral, chegando à conclusão que seria representativo, sim.

Iniciou-se um verdadeiro quebra-cabeça em relação a possíveis nomes, locais e contextos passíveis de terem sido fixados pelas fotos de Verger. Um ponto importante neste percurso, além de publicações sobre a época e a capoeira (ABIB, 2009; ABREU, 2003; DECÂNIO, 1996; DIAS, 2006; LIMA, 2000; MOURA, 1991), incluindo também entrevistas e depoimentos, foram as cadernetas com anotações quase diárias de Verger em francês, relativas ao possível período de documentação. Elas informavam em estilo telegráfico e por vezes hermético, nomes de contatos, lugares visitados, o seu trabalho com negativos, fotos e revelações, como p.ex. em 20/11/1946 “... *port photos capoeira* ...”, em 11/4/1948: “... Corta Braço - Waldemar capoeira...” ou então em 23/10/1948: “... Waldemar - *Port* - Juvenal...”. Ao decifrá-las e organizá-las, avançamos passo a passo nas identificações, completadas pelas constantes apreciações das fotos por capoeiristas mais velhos e pelas crianças participantes do Grupo de Capoeira Angola do Espaço Cultural para comentarem as fotos e suas possíveis características com o seu olhar contemporâneo sobre o passado relativamente distante para elas.

Neste contexto, tivemos outra surpresa: à primeira vista as fotos “falavam” muito menos para os jovens do que tínhamos imaginado! Na sua percepção tratava-se simplesmente de muitas fotos que cansavam um pouco ao serem vistas, mesmo sendo projetadas, assim ganhando um ar “cinematográfico”. Notamos que, só depois de separar as 237 imagens sobre a capoeira em grupos temáticos (ver a lista abaixo) foi possível conseguir uma melhor apreciação pelas crianças. Separamos as fotos por assunto e locação que aos poucos descobrimos pela comparação atenta de pessoas retratadas e os ambientes em volta. Assim, já mais no final do processo, tentamos identificar as fotos que mais tivessem chamado a atenção dos jovens para, a partir daí, fazermos uma seleção final das fotos para a composição do livro, que incluiu 60 fotos, um quarto do total das fotos. Esse processo facilitou mais a inserção dos jovens capoeiristas na pesquisa-participação: alguns deles se expressaram através do desenho, outros comentavam as fotos escolhidas com legendas, enquanto o mais velho do grupo contribuiu com duas *Ladainhas*, cantos solísticos que introduzem ao jogo com letras poéticas sobre o universo da capoeira.⁸

⁷ As primeiras identificações foram feitas durante visitas de alguns capoeiristas à Fundação e a partir de comentários colhidos durante uma exposição preliminar com algumas destas fotos pelo Grupo Cultural de Capoeira Angola do Acupe de Mestre Marrom, no ano de 1998.

A identificação das fotos

Após a análise criteriosa das imagens, incluindo a comparação de vários materiais impressos com as informações colhidas nas entrevistas, criamos os seguintes subgrupos:

- a) Grupo de Mestre Juvenal com seus alunos perto do muro do Arsenal da Marinha, no Cais do Porto na Cidade Baixa de Salvador - 23 fotos.
- b) Estivadores e carregadores diversos jogando no intervalo do trabalho em frente ao muro do Arsenal da Marinha - 19 fotos.
- c) Jogo dos capoeiristas Antonio e Reginaldo Evangelista em frente ao Mercado Modelo na Cidade Baixa - 38 fotos.
- d) Jogo no local conhecido como Rampa do Mercado, possivelmente mostrando Mestre Canjiquinha - 24 fotos.
- e) Cenas avulsas em vários locais - festa da Boa Viagem, na Ribeira, em frente ao elevador Lacerda (entre outros com o artista plástico Carybé, Reginaldo e Américo Pequeno), em ruas, praças e na praia - 41 fotos.
- f) Mestre Pastinha no local chamado “Bigode”, no Matatu de Brotas, mostrando capoeiristas como Clarea e o próprio Mestre Pastinha, entre outros - 42 fotos.
- g) Cenas no local chamado Barracão do Mestre Waldemar, no Corta Braço, no bairro da Liberdade (mostrando capoeiristas como Traíra, Bugalho, o escultor Mario Cravo, entre outros jogadores não identificados) - 32 fotos.
- h) Outro local na Liberdade, possivelmente também no Corta Braço, ainda sem identificação exata - 14 fotos.
- i) Cenas de uma expressão corporal parecida com a capoeira no Senegal - 4 fotos.

Estes grupos mesclam nomes de capoeiristas famosos com outros, cujos nomes hoje em geral são pouco lembrados, enquanto de outros nem sabemos mais os seus nomes. Mas, acreditamos que, a partir da abrangência das imagens, elas retratam de forma real os diversos universos de capoeira da época como levantado também por Abib (2009).

É interessante ressaltar que parte das fotos dos itens 1, 2 e 3 figuram em uma reportagem sobre a capoeira (TAVARES; VERGER, 1948), publicada na revista “O Cruzeiro”, com o título “Capoeira mata um”, com 22 fotos.⁹ As legendas das fotos

⁸ No livro optamos por não incluir falas literais dos entrevistados adultos por limitação do espaço, resultado da redução orçamentária do Prêmio. Mas incluímos de forma condensada a maior parte das informações colhidas e pertinentes ao desenvolvimento do texto. Por se dirigir ao público juvenil, preferimos dar voz às percepções das crianças através de recursos visuais ou verbais, discutidos com elas.

⁹ Todas as fotos da reportagem são de Verger, enquanto o texto foi escrito por Claudio T. Tavares, jornalista responsável por uma série de reportagens sobre Salvador e sua cultura, sempre em parceria com Pierre Verger, que era fotógrafo contratado pela revista. Através de suas imagens da vida cotidiana, tornou a cultura baiana conhecida em outras partes do Brasil quando ainda não existia a TV e cabia às foto-reportagens das grandes revistas divulgar as

publicadas no artigo deram pistas sobre a identidade dos capoeiristas retratados, como sendo Antônio e Reginaldo Evangelista.¹⁰ O conjunto de fotos referentes ao Mestre Juvenal (grupo 1) mostra tanto o Mestre com seus alunos, quanto sozinho, várias vezes em trajes sociais, e foi mencionado com bastante frequência por Verger em suas anotações. Já as fotos do grupo 2 mostram um grupo de estivadores, jogando em trajes de trabalho, no mesmo local em que Juvenal foi fotografado, porém sem maiores informações.¹¹ As fotos dos grupos 7 e 8, foram mencionadas por Verger em anotações como sendo do chamado Corta-Braço, parte do bairro da Liberdade, embora visivelmente de dois locais diferentes. O conjunto menor de fotos mostra pessoas ao lado de uma casa de taipa, todas em trajes de trabalho, porém sem identificação. Já o famoso “barracão de Mestre Waldemar” se apresenta de forma inconfundível (ver CATUNDA (s.d.) e ABREU, 2003), embora, curiosamente, o Mestre não aparece nas fotos. Em vez disso observamos a participação de capoeiristas importantes como Traíra, Bugalho, além do artista plástico Mario Cravo. Pelas anotações de Verger, as visitas ao barracão aconteciam sempre aos domingos, dia principal de encontro dos capoeiristas.

Já entre as fotos por nós classificadas como avulsas (grupo 5) aparecem os mais diferentes lugares: cenas do bairro da Boa Viagem, da festa do Bom Jesus dos Navegantes, da festa da chamada “Segunda-feira gorda” na Ribeira durante o carnaval, da frente da igreja da Conceição da Praia e perto do Elevador Lacerda, de festas de largo, ou seja, muitas cenas de rua. Estas cenas despreziosas do dia-a-dia da cidade mostram, inclusive, jogadores de capoeira sem o acompanhamento de tocadores de berimbau ou outros instrumentos musicais. Outras vezes, aparentemente não há nenhuma roda em volta. Elas apontam assim para a existência de outras possíveis configurações na realização do jogo da capoeira que serão analisadas mais abaixo.

O mistério das fotos de Mestre Pastinha: mapas mentais e reais

As fotos de Mestre Pastinha, um dos expoentes mais famosos da capoeira (grupo 6), foram aquelas que mais deram trabalho em relação a sua identificação geográfica e temporal. Usamos várias fontes, tanto os manuscritos de Mestre Pastinha (DECÂNIO, 1996), informações escritas de Mestre João Pequeno (LIMA, 2000), quanto informações orais dos capoeiristas Gildo Alfinete, Mestre Poloca, Mestre Sizinio e outros. Nos textos, não há informações claras sobre a permanência nos locais escolhidas por Pastinha para treinar e difundir a capoeira, apenas a sua sequência é mencionada, sem identificação precisa do local (DECÂNIO, 1996, p. 4b e 5a) ou do período específico.

informações visuais sobre temas ainda pouco conhecidos.

¹⁰ Ambos aparecem em várias sequências, com e sem público, em alguns momentos olhando para o fotógrafo, o que poderia indicar que sabiam que estavam sendo fotografados; talvez tendo sido feito um acordo prévio para eles serem fotografados.

¹¹ As fotos do grupo 4 ainda não foram identificadas, mesmo que em algumas entrevistas foi levantada a hipótese de se tratar de Mestre Canjiquinha. Mas, ao mesmo tempo, ele não foi reconhecido como tal por um de seus contemporâneos, Mestre Gigante. As fotos deste conjunto são as mais solicitadas para publicações devido a sua grande beleza e plasticidade do movimento fixado nas imagens. Já as fotos do grupo 9, as desconsideramos na análise da

Mas, levando em conta que todos estes lugares foram transitórios, parece que a ênfase das memórias de Pastinha tentou concentrar-se na questão da antiguidade da fundação do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA) no começo dos anos 1940 desde o local chamado Jingibirra, até, finalmente, conseguir a sua instalação definitiva no Pelourinho.

Para conseguir identificar melhor o local das fotos tiradas por Verger na trajetória relatada por Pastinha tentamos cruzar as informações decorrentes das memórias de Mestre Pastinha com a agenda de viagens de Verger. Assim chegamos à conclusão de que as fotos de Mestre Pastinha só poderiam ter sido feitas no período anterior a 1950¹² e conseguimos chegar ao local, antigamente chamado “Bigode”, perto da extinta fábrica de sabonete Siccol, mencionado por Pastinha (ver DECÂNIO, idem) e no livro de João Pequeno (LIMA, 2000, p.7). O “Bigode”, na região do antigo Sangradouro, é situado no atual bairro Santo Agostinho, entre a Av. Djalma Dutra, perto do mercado de Sete Portas, e a Av. Barros Falcão, no Matatu, mais conhecido como Matatu Pequeno, parte do bairro de Brotas. Descobrimos que, pelo fato de a fábrica ter sido destruída por um incêndio no início dos anos 1950, hoje é quase esquecida, e assim, o anterior ponto de referência dado por Mestre Pastinha já perdeu a sua relevância. Foi um processo longo para conseguir informações que permitissem identificar o local exato retratado nas fotos e as circunstâncias da permanência de Mestre Pastinha naquele local.

Para ter certeza fizemos um croqui a partir das várias perspectivas nas fotos de Verger, aplicando intuitivamente o conceito de georreferenciamento. Analisando o entorno retratado, levantamos a topografia acidentada do local, comparando-a com a vista aérea do local no “Google Maps” e posteriormente tiramos fotos do local hoje, para conseguir comparar os vários ângulos que apareciam nas 42 fotos, ressaltando pontos específicos que pudessem guiar a identificação (figuras 03 e 04). Eram várias casas com uma arquitetura típica da época dos anos 20 e 30 do século passado, a existência acentuada de ribanceiras e encostas, além de traçados de fios de energia e a posição do sol. A partir deste trabalho de comparação dos detalhes que apareciam no plano de fundo das fotos (e que não eram o interesse principal de Verger, pois obviamente a capoeira ficava no centro), só visíveis a partir da ampliação digital das imagens, conseguimos verificar vários destes marcos arquitetônicos e identificar algumas das casas documentadas mais de 60 anos atrás, mas, por acaso, ainda existentes hoje.

Estes procedimentos nos levaram, a partir dos detalhes de uma única foto, a uma casa com arquitetura marcante (figuras 05 e 06), que aparecia no plano de fundo desta foto. As duas irmãs, moradoras da casa desde os anos 1940, confirmaram várias questões: elas se lembraram da realização dos jogos de capoeira aos domingos com detalhes

¹² Devido às longas estadias de Verger na África (em 1949, metade de 1950, 1952 e metade de 1953 e os anos de 1954 a 1956) há uma menor incidência de anotações sobre a capoeira nos períodos intermitentes, os quais passou em Salvador. Em relação à datação das fotos podemos concluir que elas surgiram, em maior parte, entre 1946 e 1948, possivelmente com a exceção daquelas do barracão de Waldemar que foram tiradas em 1948 e 1950. Com suas sucessivas viagens à África, entre 1948 e 1978, Verger começou a passar menos tempo na Bahia e as novas vivências chamaram o seu interesse para questões das relações históricas entre o Brasil e o Golfo do Benin e aquelas ligadas à religião dos orixás, tornando-as tema dos seus livros mais conhecidos no Brasil como *Fluxo e refluxo...* (1987) e *Orixás* (1981) entre vários outros.



Figura 05 - Foto de Verger, mostrando ao fundo a casa com arquitetura característica que permitiu a identificação do local de treino do grupo de Mestre Pastinha



Figura 06 - Foto atual da casa retratada na fig. 5

Pelas informações dadas nos manuscritos de Mestre Pastinha sabemos que ele deixou o Bigode para seguir para um local que ele apenas informa ter sido em Brotas, sem nenhuma especificação (DECÂNIO, 1996, p. 17a). Mas, através das entrevistas com Gildo Alfinete, discípulo de Mestre Pastinha, identificamos o local exato, situado no Candeal Pequeno,¹³ na lateral da Avenida Dom João VI, nos fundos de uma casa perto da igreja matriz de Brotas, onde um dos antigos membros do grupo confirmou a existência do local de treino do CECA. Já se tratava de um local mais fechado, talvez de fato a primeira academia de Mestre Pastinha no início dos anos 50, antes de ir para o local de sua academia definitiva, no nº 19 no Largo do Pelourinho.

A capoeira da época a partir do olhar das crianças hoje

Este complexo processo de identificação com muitas idas a vários locais influenciou a análise e a construção do texto do livro em conjunto com as crianças: tentamos dar conta da diversidade de aspectos que poderiam ser analisados a partir das imagens para entender a capoeira naquela época, retratada pelo olhar fotográfico de Pierre Verger. Observamos os diferentes contextos sociais, os locais físicos de formação dos jogos, a composição do público e dos participantes das rodas, a ausência ou a presença e quantidades de instrumentos musicais inseridos e a vestimenta dos jogadores e do público. Além disso, buscamos também uma possível identificação dos capoeiristas retratados através das entrevistas e comentários dos apreciadores sobre outros detalhes.

Algumas das primeiras observações da parte das meninas do grupo se referiam a questões de gênero, uma vez que nas fotos nunca aparecem meninas ou mulheres jogando. A única presença de mulheres e meninas se dá no público em alguns poucos lugares. Esta questão foi resolvida pelas meninas de uma forma bastante particular: ao desenharem cenas de capoeira para as ilustrações do livro elas só retrataram meninas, dando espaço para a representação de sua participação no grupo que é predominantemente masculino. Em geral, a discussão sobre gênero no contexto da capoeira ainda é limitada e resume-se a poucos grupos formados/criados por mulheres, como, por exemplo, o grupo NZINGA em Salvador/São Paulo.

Outra questão levantada pelas crianças foi a ausência quase total de crianças nas fotos, fator que influenciou o seu interesse, porque não estavam se identificando com os adultos. Eles também observaram atentamente a questão da variação do tamanho/composição da bateria ou orquestra, ainda sem padrão, bem como as variáveis em relação às vestes, em geral sem o padrão de um uniforme como é adotado hoje, o que mostra a importância destes aspectos para elas. Para os adultos, talvez fique mais clara a noção da invenção de tradições, ao mesmo tempo que ela parece ser, por vezes, menos convincente para o público mais novo que pergunta e contesta. Assim perguntaram, por exemplo, por que os capoeiristas na época não jogaram calçados, hoje uma regra inconteste na capoeira angola. Também perguntaram sobre a razão dos tamanhos muito variados das “baterias”, como nenhum, um, dois ou três berimbaus, em geral sem a presença do atabaque, mas com vários pandeiros. Isso talvez possa ser

¹³ O bairro do Candeal tornou-se mundialmente conhecido pelo trabalho de Carlinhos Brown, tendo criado naquela comunidade o grupo Timbalada, o Gueto Square e, posteriormente, a Escola Pracatum.

explicado através da necessidade de uma maior mobilidade na época, diferente da preferência atual pela ocupação de um lugar fixo para a realização das rodas e dos treinos na capoeira angola.

Discussão de um olhar ausente: Capoeira angola e regional

Como um dos objetivos da pesquisa com as crianças também foi a discussão de outros materiais complementares que pudessem aguçar a sua percepção, incluímos um artigo de jornal sobre um incidente, envolvendo Mestre Bimba, ao defender um cidadão agredido por policiais embriagados através de sua arte capoeirística.¹⁴

Não é fácil pegar um capoeirista/ Livrou-se da agressão com “cabeçadas” e “rabos de arraia”/ Mestre Bimba que se defende do ataque com “soltas” e “negaças”

Esteve hoje em nossa redação o conhecido capoeirista “Mestre Bimba” que veio trazer ao nosso conhecimento a agressão de que foi vítima ontem às 10 horas e 40 minutos na Ladeira da Villa América, no Engenho Velho de Brotas.

Disse nos “Mestre Bimba”, que uma turma de soldados de polícia, chefiados pelo guarda da Inspectoria de Vehiculos de nome Lucio de tal, vulgo “Barra Preta”, praticavam desatinos no local referido, quando sem motivo agrediram a um rapaz. Tendo “Mestre Bimba” tentado tirar o mesmo das mãos dos desordeiros, foi agredido, só não sendo ferido a sabre porque usou de sua técnica capoeirística, conseguindo safar-se.

Disse-nos ainda o queixoso que seus agressores estavam completamente embriagados.

Este incidente aconteceu a poucos metros do atual Espaço Cultural, situado na referida ladeira, se bem que em 1936, ainda anterior às fotos de Verger. Mas obviamente este fato impressionou as crianças, instigando a sua fantasia em imaginar o incidente e papel social do capoeirista, criando desenhos do episódio incluídos no livro.

Esta notícia também trouxe à tona a questão da relação entre a Capoeira Regional e a Capoeira Angola, pois chamou nossa atenção a ausência de fotos de Mestre Bimba ou de alunos seus. Por que a Capoeira Regional não teria entrado neste trabalho de documentação de Pierre Verger? Teria sido uma escolha dele ou uma opinião geral da época que não a considerava por ela ser mais recente e não tão presente nas ruas? Seria uma possível influência dos irmãos jornalistas Tavares que trabalharam com Verger em muitos artigos publicados na revista “O Cruzeiro”? De fato, o artigo sobre a capoeira publicado em 1948, escrito por Claudio Tavares, expressa uma opinião pejorativa sobre a Capoeira Regional de Mestre Bimba. Ou seria então uma posição do próprio Verger que sempre expressou um fascínio maior pelas manifestações ligadas diretamente às

¹⁴ Ver artigo no jornal “A Tarde” de 1936, dia 10 de agosto, segundo o qual o capoeirista presta queixa sobre o ocorrido, não obstante a situação ainda marginal da capoeira, mas assumindo corajosamente um papel de cidadão em defesa de outro cidadão indefeso, agredido por policiais.

culturas africanas? Seu trabalho, de certa forma, iniciou o debate do assunto, após um longo período de perseguição e negação da importância das culturas afro-brasileiras.¹⁵ Neste sentido, o fato da Capoeira Regional abertamente assumir a sua brasilidade, poderia tê-la tornado, em hipótese, menos interessante para Verger.

Para entender as escolhas de Verger em relação aos seus temas na fotografia tentamos averiguar seu círculo de amizades. Este grupo era formado pelos irmãos Tavares, vários artistas e muitas pessoas de todas as classes sociais e profissões. Desde a sua chegada em Salvador, em agosto de 1946, parece que Verger estava se inserindo intensamente nos diversos ambientes da vida da cidade. Ele logo conheceu muitas pessoas e lugares diferentes e não parece ter esperado pela mediação de ninguém para introduzi-lo em nenhum grupo específico de pessoas. Sozinho, ele foi descobrindo a cidade e suas características como podemos deduzir pelas suas anotações diárias. Além disso, dois dos seus amigos próximos, o pintor Carybé e o escultor Mário Cravo praticavam capoeira nos moldes daquela retratada por Verger. Mas qual seria mesmo esta capoeira?

Ressalta-se que nas fotos aparece uma diversidade de expressões da capoeira, incluindo uma capoeira de rua que traz elementos dos dois principais tipos de capoeira que conhecemos hoje, a Capoeira Regional e a Capoeira Angola,¹⁶ incluindo contato físico direto, pessoas jogando descalças ou calçadas e conjuntos menores da bateria. Mesmo a capoeira aparentemente mais “angoleira”, ainda não parece ter passado por uma estruturação como a empreendida por Mestre Pastinha (1889-1983) em relação à Capoeira Angola durante os anos 1940. Isso chama atenção, porque, em geral, se coloca o nome de Mestre Bimba (1900-1973) como responsável por uma (re)estruturação de elementos da capoeira que a tornaria a Capoeira Regional, ainda nos anos 1930. Mas, a partir das fotos, fica claro que também cabe a Mestre Pastinha uma organização de vários elementos que expressam o processo de fortalecimento da Capoeira Angola. Percebemos que só a partir de sua atuação há uma definição do grupo de instrumentos que formam a bateria/orquestra atualmente usada, a adoção de indumentária/vestuário específico, e a presença do calçado como um dos elementos fundamentais na capoeira angola. Aspectos que todos foram bastante debatidos com os jovens durante a pesquisa.

Portanto, a atual capoeira angola é diferente da antiga capoeira de rua que podemos ver em muitas das cenas retratadas por Verger, seja nas ruas e praças ou mesmo nos lugares mais reservados como o barracão de Mestre Waldemar. De fato, nas fotos podemos observar uma completa inexistência de padrões estabelecidos em relação ao estilo ou modelo de capoeira, o que mostra uma enorme liberdade na formatação e realização da capoeira nos idos dos anos 1940 e 1950. A capoeira ainda não tinha sido levada para lugares fechados, embora estes comecem a aparecer com o surgimento do “barracão” de

¹⁵ Sobre a questão de perseguição às manifestações afro-brasileiras em seus mais diversos contextos sociais há uma bibliografia enorme que neste contexto não poderá ser citada, por ser extensa demais.

¹⁶ A capoeira angola em geral é vista como mais tradicional, e a regional como inovação. A primeira se destaca pelo jogo mais baixo e lento com uma bateria de 3 berimbaus (gunga (o grave), o médio e o agudo, viola) atabaque, agogô, pandeiro e reco-reco, e é jogada sempre calçada, enquanto a segunda tem um jogo mais rápido, alto e acrobático, acompanhado por apenas um berimbau e um pandeiro (ou mais).

Mestre Waldemar, local já coberto, mas ainda aberto nas laterais, e das primeiras “academias” de Mestre Bimba e Mestre Pastinha (entre o final dos anos 1930 e 1940).

O processo de transformação da capoeira – análise final

A depender da linha interpretativa a seguir, podemos tender a realçar as diferenças que aparecem neste período crucial para a formação da capoeira angola em relação à capoeira regional e até de qualquer outra vertente mais recente. A capoeira retratada pelas lentes de Verger no final dos anos 1940 atesta claramente o seu potencial de reinvenção constante e seu caminho de transformação desde então percorrido. Ela parece encontrar-se em uma encruzilhada, com uma enorme abertura de possibilidades, e não em uma “crise de identidade”: ela apresenta as mais diversas configurações possíveis em relação às características que poderia assumir. Configurações estas que, por um dos seus expoentes, Mestre Pastinha, foram levadas para um caminho de interpretação e vivência e pelo outro, Mestre Bimba, para um caminho diferente. Assim, parece até que a capoeira que se joga hoje como Capoeira Angola passou por tantas adequações em comparação com as possibilidades anteriores da “capoeira de rua” quanto a Capoeira Regional (re)criada por Mestre Bimba, já nos anos 1930.

Mas o objetivo principal desta pesquisa com sua contextualização não é o de comparar as várias vertentes de capoeira, mas sim o de perceber a capoeira na sua ampla trajetória a partir de fotos que pudessem trazer informações mais precisas do que muitas vezes poderiam ser dadas somente por palavras escritas, pelo som (gravado ou não) ou opiniões pessoais. E foram especialmente as diferenças entre o presente e o passado em relação às características principais, apontadas acima, as mais ressaltadas pelos jovens, exigindo deles uma capacidade de interpretação ainda nova. Há de se convir que a capoeira, como outras expressões culturais orais, não estimula diretamente o questionamento, pois ela preza pela aceitação da visão pessoal de cada um dos mestres que a passa para o seu grupo, em geral em conformidade com aquela de seu próprio mestre. É sabido que na capoeira existe uma estrutura hierárquica que se fortaleceu durante os últimos 60 anos, na medida em que se formaram as academias como locais de transmissão do saber específico de um mestre, cargo que, durante décadas, sempre foi atribuído a homens e que antes da geração de Mestre Pastinha e Mestre Bimba ainda não parece ter existido com esta conotação de uma relação explícita de mestre–discípulo ou linhagens de capoeira, incluindo diferenças explícitas nas características musicais (SOUSA, 1997). Talvez pudéssemos dizer que o caminho percorrido pela capoeira no séc. XX foi em direção a uma personificação da capoeira na pessoa deste ou daquele mestre, em detrimento da sua ampla presença na vida cotidiana e pública da cidade como expressão coletiva e compartilhada entre pessoas conhecidas ou desconhecidas.

Neste sentido a realização do trabalho de pesquisa e identificação feito em parceria com crianças e jovens do grupo de Capoeira Angola do Espaço Cultural atesta uma capacidade enorme de adaptação e transformação que garantiu que a capoeira, seja ela angola ou regional, esteja inserida de forma definitiva na sociedade contemporânea, aberta a ser adaptada sempre que for necessário. Além disso, o trabalho desenvolvido trouxe a possibilidade de conhecer melhor a história do bairro em que os participantes do grupo moram, uma vez que vários dos personagens incluídos no livro passaram pelo

Engenho Velho de Brotas/Brotas, em algum momento de suas vidas. Mestre Bimba morou por muitos anos no Engenho Velho, Mestre Pastinha organizou o CECA em dois lugares em Brotas e Mestre João Pequeno menciona nas suas memórias (LIMA, p.5 e7) que morou na Vila América, aparentemente com Mestre Pastinha. Em relação a aspectos pedagógicos de compartilhamento de saberes, tornou-se visível que as experiências com a inserção de crianças e adolescentes na apreciação dos processos podem ser replicadas em outros formatos e com outras finalidades, trazendo reflexões interessantes para várias áreas, especialmente para a educação musical.

Como quintessência do processo percorrido pela pesquisa, deve ser ressaltado o fato que constantemente reconstruímos e reinterpretamos memórias coletivas e pessoais a partir de fontes visuais e/ou históricas: desta forma as narrativas resultantes são formadas de acordo com nossos interesses e visões de mundo. Isso ficou claro no exemplo dos desenhos das meninas, compensando a ausência feminina nas fotos pelos seus desenhos, no desinteresse inicial das crianças por não haver crianças nas fotos ou nos seus desenhos da orquestra completa, reproduzindo aquela que elas conheciam no seu cotidiano, por tocar todos aqueles instrumentos (figuras 7 e 8). Quer dizer: as pessoas se identificam com a parte da história que lhes diz respeito e que, a partir daí, tanto pode ser realçada de forma até desproporcional, quanto ser completada com algo imaginado ou desejado, que, de fato, nunca existiu. Estas reflexões condizem com as discussões sobre a constituição da memória por Halbwachs (1990). A memória individual é vivida, enquanto a coletiva, como expressão de conjuntos sociais, é aprendida. Mesmo assim as noções de história e memória coletiva não se confundem, algo também ressaltado por Connerton (1990). Ele ainda chama atenção para os processos de esquecimento ou até exclusão de informações, a depender da influência de contextos culturais, ideológicos ou religiosos específicos, como também foi observado na nossa análise.

O olhar próprio das crianças, sem amarras conceituais, ajudou a perceber com mais clareza o processo de criação das regras e convenções da capoeira nas décadas de 1940-1950, vigentes até hoje, e, por muitos, percebidas como inquestionáveis e muito antigas, fomentando discursos de identidade, tradição e autorreferenciamento. Neste sentido o material aqui analisado e interpretado deve ser entendido como exemplo da existência de complexos processos de criação e de recriação na constituição de noções de história, identidade e pertencimento. Mas, como vimos, estes processos e seus resultados dependem sempre das pessoas que dialogam de fato com os materiais ou as fontes. Assim, a nossa pesquisa-ação também abre novos caminhos para outras pesquisas envolvendo crianças e jovens, processos de formação e questões de aprendizados culturais e musicais (na área da educação (musical) escolar ou não) no sentido mais amplo possível (incluindo, p.ex., o ensino-vivência da capoeira) na densa relação entre música, memória e contextos sociais específicos com seus protagonistas.

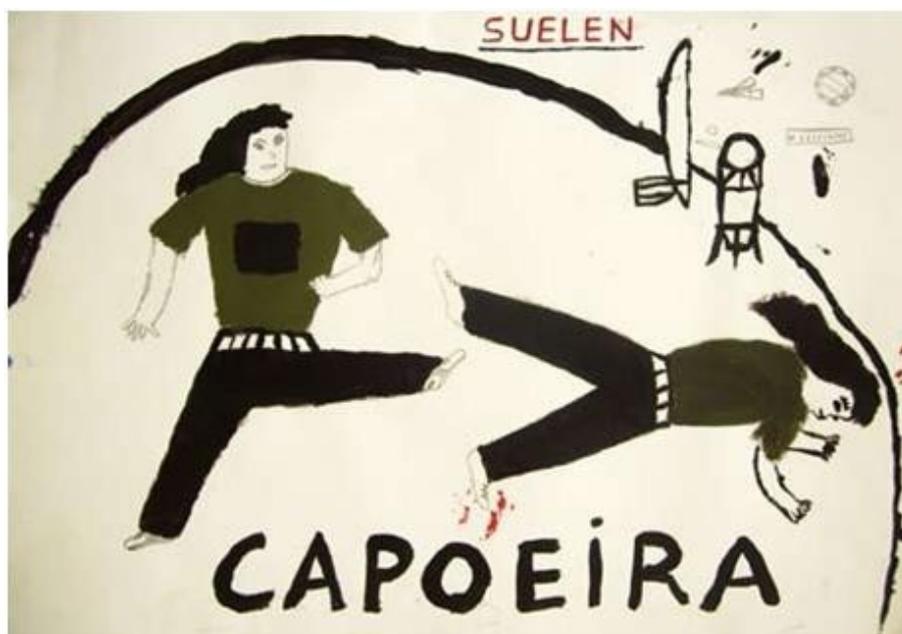


Figura 07 - Desenhos das crianças do grupo: “Meninas jogando” (Suelen)



Figura 08 - Desenhos das crianças do grupo: “A bateria” (João Gabriel)

Bibliografia

ABIB, Pedro R. Jungers (Coord.) *Mestres e Capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2009.

ABREU, Frede. *O Barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Zarabatana. 2003.

ARAÚJO, Samuel. Diversidade e desigualdade entre pesquisadores e pesquisados. Considerações teórico-metodológicas a partir da etnomusicologia. *Desigualdade & diversidade* (PUCRJ). Nº 4, p. 173-191, 2009.

LÜHNING, Angela; PAMFÍLIO, Ricardo. Os meandros sinuosos entre história oral e documentação fotográfica: capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger. *Música e Cultura*, vol. 7, n. 1, p. 70-87, 2012. Disponível em <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-07-1/MeC07-1-Luhning-Pamfilio.pdf>>.

CATUNDA, Eunice. Capoeira no terreiro de mestre Waldemar. (Notas por Pol Briand). Disponível em <<http://www.capoeira-palmares.fr/>>, acessado em 12/10/2011.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. New York, Cambridge University Press, 1990.

DECÂNIO, Angelo (Ed.). *Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha com o Estatuto do C. E. de Capoeira Angola*. Salvador, 1996. (Coleção São Salomão, 2).

DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, Manha & Malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)*. Salvador: Ed. EDUFBA, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Ed. Vertice, 1990.

LIMA, Luiz Augusto Normanha (Org.). *Mestre João Pequeno: Uma Vida de Capoeira*. 2000.

LÜHNING, Angela. Etnomusicologia brasileira como etnomusicologia participativa. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

LÜHNING, Angela; PAMFILIO, Ricardo. *A capoeira em Salvador nas fotos de Pierre Verger*. Salvador: Fundação Pierre Verger/Fundação Gregório de Mattos/MinC, 2009.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola*. Salvador, 1964.

MOURA, Jair. *Mestre Bimba: a crônica de capoeiragem*. Salvador, 1991.

SOUSA, Ricardo Pamfilio de. *A música na Capoeira: um estudo de caso*. Dissertação (Mestrado em Etnomusicologia)—Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

TAVARES, Claudio T.; VERGER, Pierre. Capoeira mata um. *O Cruzeiro*, Salvador, p.6-14, 10 jan. 1948.

TUGNY, Rosângela P.; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Signos musicais e sociais na música popular: um estudo de caso da *belle époque* carioca

Pedro de Moura Aragão

Resumo

Através de uma reflexão sobre um estudo de caso enfocando a música popular da *belle époque* carioca, o artigo procura discutir a complexa relação entre signos sonoros e sociais na música popular, bem como o uso de enfoques narrativos como bases metodológicas para a constituição de uma pesquisa etnomusicológica. O autor argumenta que a percepção de signos sonoros por diversas instâncias sociais passa necessariamente por enfoques narrativos onde o discurso acústico está sempre imerso em uma célula viva que compreende discursos sobre o som, narrativa etnográfica, dialogismo, polifonia, disputas de poder, etc. A partir desta ideia e utilizando-se de referencial teórico da sociologia da música (De Nora, Hennion), de estudos da música popular (Middleton, Vila) e da antropologia/etnomusicologia (Clifford, Seeger), o autor explora uma narrativa da década de 1930 que tem como foco o choro da *belle époque* carioca, e pode ser considerada como um dos primeiros discursos etnográficos nativos sobre música popular urbana publicado no Rio de Janeiro.

Palavras-Chave: Choro; Música Popular; Etnografia Histórica

Abstract

The aim of this article is to discuss the complex relationship between social and musical signs as well as the use of narrative approaches as methodological bases for the establishment of an ethnomusicological research. The author argues that the perception of sound signs for different social narrative necessarily involves approaches where acoustic speech is always immersed in a living cell comprising speeches about sound, ethnography, dialogism, polyphony, power struggles, etc. Based on this idea and using the theoretical framework of music sociology (De Nora, Hennion), studies of popular music (Middleton, Vila) and anthropology/ethnomusicology (Clifford, Seeger), the author explores a narrative from 1930's Brazilian "Choro" that can be considered as one of the first ethnographic discourses about native urban popular music published in Rio de Janeiro.

Keywords: Choro; Popular Music; Historical Ethnography

Introdução

O tema da música popular urbana no Rio de Janeiro no período da *belle époque* – finais do século XIX e inícios do século XX – exerce ao mesmo tempo um enorme fascínio sobre pesquisadores e amantes da música em geral e uma multiplicidade de discursos e posições, muitas vezes ideológicas, sobre o significado das práticas musicais da época em esferas mais amplas. Período em que surgem gêneros musicais que serão considerados fundadores de uma ansiada “identidade nacional”, como o maxixe, o choro, e – em maior escala – o samba, é, justamente por tal motivo, também um período prenhe de significados e desafios para pesquisadores da atualidade. Tanto os discursos da época em suas variadas instâncias – fontes primárias como jornais e revistas, livros publicados, gravações etc. – como os discursos posteriores sobre este período são repletos de conceitos como música e nacionalidade, “autenticidade”, “origens”, “ancestralidade”, formando uma espécie de caleidoscópio onde muitas imagens, representações, discursos e mitos podem ser vislumbrados. Mais do que isso, representações da história são moldadas a partir de signos culturais (incluindo aí também certamente os signos sonoros) para a produção de discursos. Este processo envolve uma verdadeira “rede” de mediadores formada por diversos atores sociais, que ao longo deste período se entrelaçam através de uma teia complexa que envolve fatos sociais, memória, história, interpretação, paixão musical, entre outros elementos.

Em última análise, as próprias palavras normalmente utilizadas para designar o que chamamos de “gêneros musicais” podem ser interpretadas como instâncias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais e sonoros. “Samba”, “tango”, “maxixe”, etc, são termos que muitas vezes - pela própria ação de diferentes atores sociais - correm o risco de serem transformados em conceitos unívocos quando na verdade se constituem como teias de significados.

A partir de um estudo de caso da *belle époque* carioca – um livro sobre as práticas musicais do choro publicado na década de 1930 por um carteiro aposentado no Rio de Janeiro – tenho por objetivo problematizar neste artigo a questão da relação entre signos sonoros e sociais na música popular, realçando a ideia de que a tão ansiada procura por nexos entre tais signos passa necessariamente pelo enfoque narrativo, conforme apontado por estudos como o de Vila (1995) e Middleton (1990). Para tanto, farei na primeira parte deste artigo uma breve revisão de conceitos úteis sobre relações entre signos sociais e musicais e sobre o papel da etnografia neste processo. Na segunda parte procuro aplicar tais conceitos ao meu estudo de caso, o livro “O Choro” publicado em 1936 pelo carteiro aposentado Alexandre Gonçalves Pinto (por alcunha “O Animal”), documento que pode ser considerado, a meu ver, uma das primeiras etnografias sobre música popular urbana carioca.

Signos sociais e musicais na música popular: a eterna paralela

Como relacionar conceitos tão amplos e difusos como “música”, “cultura” e “sociedade”? Este é sem dúvida um dos temas principais da (etno)musicologia e dos estudos interdisciplinares entre música, história, sociologia e antropologia. Para De Nora (2000), a primeira tentativa de se estabelecer um “sistema geral”, que estabelecia nexos entre música e sociedade foi feita por Theodor Adorno. Dedicado a explorar a hipótese de que a organização musical é um simulacro da organização social, a obra de Adorno concebe a música como formativa de uma consciência social. Neste sentido, sua obra representaria o mais significativo desenvolvimento, no século XX, da ideia de que música é uma ‘força’ na vida social, um material de consciência e de estrutura social (DE NORA, 2000, p. 2). Sem dúvida esta ideia teve reflexos em estudos musicológicos e etnomusicológicos que procuraram estabelecer “grandes nexos” ou “sistemas gerais” (que De Nora denomina “*grand approachs*”) que procurassem englobar em larga escala a relação entre músicas e sociedades.

Um exemplo claro na etnomusicologia seria dado por John Blacking que cunhou o termo “grupos sonoros” (*sound groups*) para designar um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, assim como ideias comuns sobre a música e seus usos. Tais “grupos sonoros” independeriam de fatores como constituição social, nacionalidade, idioma para a obtenção de uma identidade. (BLACKING, 1995). Na base deste preceito está a ideia do símbolo musical como constituidor de uma estrutura social, no sentido de uma “musico-sociologia” ao invés de uma “sociomusicologia”:

Se a música pode ser uma força ativa na constituição social, devemos procurar as evidências que mostrem como o uso de símbolos musicais ajudam a construir, assim como refletir, padrões culturais e sociais. Isso deve ser feito, entretanto, sem que se caia no simplismo da relação causa e efeito e levando-se em conta a possibilidade de que símbolos musicais podem ser transformados em outros símbolos, e vice-versa, sem a mediação da convenção social (BLACKING, 1995).

A grande questão apontada por De Nora, entretanto, reside em identificar de modo preciso o *processo* pelo qual signos musicais e sociais se inter-relacionam quando se procura descobrir afinidades e homologias entre músicas e formações sociais ao longo do tempo (DE NORA, 2000, p. 3). Em outras palavras, se a demonstração clara do processo que cria nexos entre práticas sonoras e sociais não pode ser feita, então a análise se arrisca, nas palavras da autora, a “fundir-se à fantasia acadêmica e o nexo música-sociedade se torna ‘visionário’ ao invés de ‘visível’” (DE NORA, 2000, p. 3). Dessa forma, a sociologia da música muitas vezes estaria vagando em uma espécie de espaço vazio entre duas paralelas: símbolos sonoros *versus* símbolos sociais.

De que modo, então, poder-se-ia estabelecer uma análise focada no processo que forneça nexos palpáveis entre estas duas paralelas? Richard Middleton, a partir uma releitura de Gramsci, utiliza o que ele denomina “princípio da articulação”. Neste princípio, elementos sonoros estariam continuamente se articulando em diferentes contextos sociais, basicamente de duas maneiras: através da combinação de elementos

sonoros já existentes em novos “modelos” e através da formulação de conotações diferentes para os mesmos elementos (MIDDLETON, 1990). Como afirma Pablo Vila, “a teoria da articulação preserva a ideia da autonomia relativa dos elementos culturais e ideológicos, mas também insiste que os padrões combinatórios mediatizam padrões que existiriam na formação sócio-econômica através de uma luta contínua pela conformação do sentido.” (VILA, 1995, tradução minha). Ou seja, haveria uma via de mão dupla em que elementos sonoros podem gerar identidades sociais, mas fatores sociais também moldam identidades sonoras, num processo de “luta contínua”, ou de “articulação contínua”.

Sem querer negar a validade do princípio de articulação, Pablo Vila sugere que a discussão sobre identidades sonoras passa necessariamente por uma instância na qual o enfoque narrativo é primordial. Baseando-se no pensamento de Ricouer (1984), o autor afirma que a narrativa se constitui como uma categoria epistemológica que foi tradicionalmente confundida com um gênero literário, mas que seria um dos esquemas cognoscitivos mais importantes do ser humano (VILA, 1995). Através dela “moldamos” identidades utilizando uma série de argumentos (trama argumental, como ele a chama) para selecionar as características de nossa identidade sonora. Além disso, Vila chama a atenção para o fato de que a música popular não se expressa somente através do som, mas também através do que se diz a respeito dela. Citando também Middleton:

É certamente claro que palavras sobre música — não apenas a descrição analítica, mas também a crítica, o comentário jornalístico e mesmo a conversa casual — afetam seu significado. Os significados sobre ragtime, rock’n’roll ou punk rock não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (MIDDLETON, 1990, p. 221, tradução minha)

Desta forma, a posição de vários “eus discursivos” gerando tramas narrativas, muitas vezes contraditórias, sobre determinada prática musical, estaria na base desta “célula orgânica” que seria a identidade sonora. Esta definição parece bastante interessante por abrigar também as diferenças na constituição das identidades. Aquilo que chamamos “gênero” musical seria mais propriamente um feixe de discursos e muitas vezes de contradições sobre determinada *práxis* musical do que um conceito “fechado” e rígido que não abriga diferenças.

Para além da relação entre gêneros musicais e identidades, Vila chama a atenção para o fato de que a narrativa representa também uma forma de ordenamento e construção de mundo: através da narrativa “o sujeito extrairia da infinitude de eventos que habitualmente envolvem toda a atividade humana aqueles que contribuem significativamente para a história que está sendo construída.” (VILA, 1995, tradução minha). Este processo seria ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico: para conferir sentido a uma situação do presente, é necessário que se lance mão de uma narrativa que explique o percurso pelo qual o sentido atual se formou. Desta forma, para retomar o conceito de De Nora (2000), ao invés de estudos que estabeleçam “grandes nexos” e teorizações sobre cultura e sociedade, a ênfase é dada na percepção do que os próprios atores sociais definem como nexos entre significações musicais e sociais:

Isso significa uma mudança de foco dos objetos estéticos e seus conteúdos (processo estático) para as práticas culturais através das quais materiais estéticos são apropriados e usados para produzir vida social (processo dinâmico) (DE NORA, 2000, p. 5, tradução minha).

Tal mudança de foco nos leva à perspectiva etnográfica como fator fundamental para o entendimento das relações entre signos culturais, o que nos conduz a nosso próximo tópico de análise.

Etnografia como mediação entre signos discursivos

Para entendermos o papel da etnografia como ferramenta primordial de mediação entre signos culturais, sociais e linguísticos, cumpre de início discernir o conceito de etnografia como constituição “científica”, elaborada por acadêmicos ligados à antropologia e às ciências sociais a partir da década de 1920 (CLIFFORD, 1998), da ideia de etnografia como conceito mais amplo (e mais antigo historicamente) de descrição verbal de práticas sociais não necessariamente ligadas à academia. A ideia de etnografia como atividade ligada essencialmente ao campo das ciências sociais e, particularmente, da antropologia, é historicamente recente: conforme afirma Clifford (1998, p. 26), em termos esquemáticos, “antes do final do século XIX, o etnógrafo e o antropólogo, aquele que descrevia e traduzia os costumes, e aquele que era o construtor das teorias gerais sobre a humanidade, eram personagens distintos”. Esta perspectiva é corroborada por Seeger para quem a etnografia musical não corresponderia necessariamente a uma antropologia da música, uma vez que

a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por uma abordagem descritiva da música que vai além da transcrição musical dos sons para uma escrita de como os sons são concebidos, gerados, apreciados e influenciam outros indivíduos, grupos e processos sociais e musicais (SEEGER, 1991, p. 89, tradução minha).

A ausência de definição de perspectivas teóricas e a caracterização de etnografia da música como uma descrição verbal daquilo que um grupo social define como “musical” não implica em ausência de caráter interpretativo, uma vez que qualquer descrição redundaria necessariamente em análise e interpretação (SEEGER, 1991; TRAVASSOS, 2006). Em outras palavras, o movimento de “textualização” subjacente à ideia de etnografia implica necessariamente em um processo de escolha e interpretação: como o mundo não pode ser apreendido diretamente, ele é sempre inferido a partir de suas partes, que são apreendidas e descritas através do trinômio experiência-interpretação-textualização (CLIFFORD, 1998, p. 40).

Desta forma, para além dos pressupostos básicos da etnografia enquanto modelo antropológico surgido a partir da década de 1920 e constituído a partir do pensamento de Malinowski e Boas, as últimas décadas do século XX testemunharam uma grande crise de legitimidade destes padrões tradicionais de etnografia como premissas da atividade antropológica. Questões como a desintegração e a redistribuição do poder em territórios antes dominados pela relação “metrópole-colônia” e a percepção de que o Ocidente não poderia mais ser considerado o único provedor de conhecimento

antropológico sobre outras partes do globo minaram, por assim dizer, o padrão de etnografia científica que predominou no seio da antropologia na primeira metade do século XX. Neste sentido, a condição atual alcançada por um mundo cada vez mais globalizado e, paradoxalmente, segmentado, seria a de uma multiplicidade de mediadores formando um panorama de “etnografia generalizada” (CLIFFORD, 1998, p. 19).

Dentro deste contexto, novas formas de compreensão do que pode ser definido como um texto etnográfico tornam-se necessárias. Textos escritos sob o ponto de vista de nativos de culturas específicas ganham novo apelo. Citando ainda Clifford (1998, p. 98): “Com o recente questionamento dos estilos coloniais de representação, com a expansão da alfabetização e consciência etnográfica, novas possibilidades de leitura (e, portanto, de escrita) das descrições culturais estão surgindo”. Para além do questionamento da visão etnocêntrica do ocidente como único provedor de conhecimento, a crise de representação etnográfica das últimas décadas do século XX apontou para a percepção do texto etnográfico como algo além do registro escrito: textos etnográficos seriam parte de um sistema complexo de relações, “pensados simultaneamente como condições e efeitos de rede de relações vividas por etnógrafos, nativos e outros personagens situados no contexto de situações coloniais” (op.cit, p.10). Em última forma, a etnografia pode ser entendida como mediação entre uma complexa rede de signos discursivos, que envolve necessariamente diálogo, polifonia, conflitos, representações de poder, dentre outros itens que são parte integrante de uma narrativa etnográfica.

Tais percepções nos dão a chave para o entendimento de nosso estudo de caso, descrito no tópico a seguir: um livro sobre o choro na *belle époque* carioca escrito em uma linguagem aparentemente espúria e “marginal” por um carteiro aposentado considerado “ingênuo” e *naif* (CAZES, 1998; TINHORÃO, 1998a), que passa a ser lido sob a perspectiva de um nativo escrevendo sobre as práticas culturais de seu grupo; neste processo, novas possibilidades de leitura se abrem ao pesquisador.

Uma etnografia do choro da Belle Époque e sua multiplicidade de discursos

Como dito anteriormente, meu estudo de caso tem como foco o livro *O Choro — reminiscências dos chorões antigos*, escrito em 1936 por um desconhecido carteiro e violonista chamado Alexandre Gonçalves Pinto (por alcunha “o Animal”). Documento chave para o entendimento do choro no início do século e uma das principais fontes de pesquisa de todos os pesquisadores do gênero, o livro contém “o perfil de todos os chorões da velha guarda, e grande parte dos chorões d’agora” (PINTO, 1978) e pode ser considerado como o primeiro relato de um *insider* sobre uma música popular urbana no Brasil. Sua edição inicial de 1936 foi de dez mil exemplares, e embora o autor planejasse uma 2ª edição da obra, esta nunca se realizou em seu período de vida. Em 1978, através da iniciativa do pesquisador Ary Vasconcelos, a obra foi reeditada em versão fac-similar pela FUNARTE.

O livro se insere entre os primeiros discursos sobre a música popular urbana em um período marcado por intenso processo de solidificação da indústria fonográfica no Brasil. Da mesma forma que os trabalhos de Orestes Barbosa e Francisco Guimarães,

por alcunha o “Vagalume” – ambos lançados em 1933 –, o livro de Gonçalves Pinto aponta para a construção da memória musical do país ao eleger uma prática musical – o choro – como fator de identidade de uma rede formada por diversos estratos sociais do Rio de Janeiro.

O principal questionamento que norteia nossa análise pode ser resumido da seguinte forma: como analisar um texto “subalterno” advindo de um autor proveniente das classes populares do Rio de Janeiro da década de 1930 sem cair nos reducionismos em que a bibliografia sobre o livro normalmente incorre? Tais reducionismos poderiam ser resumidos em duas vertentes principais: por um lado, observa-se em alguns autores uma atitude crítica, resultado da percepção de uma aparente falta de estrutura e das “incorrekções gramaticais” do livro. É a postura de estudiosos como Cazes (1998, p.18) para quem a obra seria “tremendamente mal escrita e cheia de imprecisões e absurdos”; no extremo oposto, outros estudiosos adotaram uma espécie de atitude de condescendência com um autor considerado “semi-letrado” e “sem instrução”, um “primitivo” que, apesar de importante, não estava “culturalmente equipado para a tarefa que com tanto amor e dedicação se lançou” (VASCONCELOS, 1977, p. 29). Esta atitude é completada pela percepção de que a obra, entretanto, poderia ser “desvelada” através de uma análise histórica e social realizada por autores como Tinhorão (1998b). Tal tipo de análise, em que pese sua importância, esbarra frequentemente no reducionismo apontado pelo sociólogo Antoine Hennion (2002, p. 126) que consistiria na substituição dos objetos analisados pelos “mecanismos coletivos de produção subterrânea mediante os quais os fazemos aparecer”. Desta forma, o que importa então não é o “livrinho” ingênuo do “bom Alexandre” (para usar as palavras de Tinhorão), mas sim as condições históricas e sociais, desveladas pela análise, que permitiram o aparecimento das práticas musicais descritas no livro.

Como ponto de partida para uma análise que vá além das visões apresentadas acima, parte-se da dupla premissa etnomusicológica da compreensão plural de música como “resultado das práticas que um grupo social particular define como ‘musicais’” por um lado, e pela aposta na inteligibilidade entre signos musicais e linguagem escrita, em que pese as “limitações inerentes à dupla tradução: entre culturas e entre os sistemas semióticos sonoro-corporal, de um lado, e verbal, de outro” (TRAVASSOS, 2006, p. 5). Este quadro se torna ainda mais complexo pela adição de uma perspectiva diacrônica, com todos os problemas metodológicos inerentes a uma análise que se desenvolve em períodos de tempos mais largos, como apontado por estudos da história cultural (BURKE, 1989), sociológicos (MARTINS, 2008) e antropológicos (ver, por exemplo, SAHLINS, 2008). A proposta específica é discutir de que modo o livro do “Animal” engloba categorias de discurso de membros de grupos culturais da época, reunidos através de signos sonoros específicos (as práticas musicais do choro), demonstrando, ao mesmo tempo, que tais signos não estavam restritos a uma única camada social: eles eram reapropriados de diversas formas e estas reapropriações circulavam entre diferentes classes em uma espécie de caleidoscópio cultural. Dessa forma, Gonçalves Pinto formula (e se apropria de) ideias sobre as origens da música, política, nacionalismo, relação entre danças, signos musicais e sociedades, gírias de época, oralidade, relação com a indústria fonográfica, etc. Em todos estes conceitos, suas memórias refletem sua própria visão de mundo, mas também a de outros segmentos da sociedade da época.

A perspectiva etnográfica, portanto, nos permite entender o livro como uma textualização de práticas culturais de um grupo que se auto-definia sob a denominação “choro”. O livro nos mostra que esta palavra se constituía como uma célula viva que incluía relações sociais, práticas sonoras, discursos sobre o som, gestualizações, danças, fórmulas de oralidade e gírias. O “choro” era, simultaneamente, o lugar em que se tocava, as ocasiões festivas onde a música se dava, o grupo de instrumentistas, admiradores, dançarinos e boêmios que se reuniam em torno dessas práticas musicais; o termo abarcava também a linguagem falada pelo grupo.

Exemplos desta pluralidade em relação ao termo abundam no livro: Bacury “era flauta [flautista] respeitado da antiguidade, *grande compositor de Choros*” (PINTO, 1978, p. 23); “Pedrinho [o flautista Pedro Galdino] raras vezes dizia ‘não’ aos seus camaradas, *fosse onde fosse o choro*” (p. 20); “Geraldo dos Santos, imensurável flauta, era conhecido *na roda dos chorões* como ‘Bico de Ferro’” (p. 19); “Vagalume [jornalista e escritor] é amigo de todos os chorões *e assim também é um chorão*” (p. 190); “Olavo é um amigo dedicado, por conhecer de perto *toda a gíria dos chorões*” (p. 46). Temos aqui, respectivamente, menções ao termo “choro” como gênero musical, como sinônimo de festa e reunião de músicos, como sinônimo de fator identitário (*a roda dos chorões*), como termo que abrangia admiradores não músicos (como Vagalume) e finalmente como sinônimo de uma linguagem comum (Olavo pertencia ao grupo por “conhecer toda a gíria dos chorões”).

Ora, esta “gíria dos chorões” é justamente o ponto central para o entendimento da linguagem do livro: repleto de erros gramaticais e estruturais, o texto à primeira vista dá a impressão de um emaranhado de palavras e enunciações muitas vezes sem sentido. Não por acaso, o poeta Catulo da Paixão Cearense, convidado pelo autor a escrever um prefácio para a obra, recusa-se a fazê-lo, uma vez que via no texto inúmeros “desmantelos gramaticais”. Somente quando começamos a entender o texto como heteroglóssico – no sentido bakhtiniano de tensão dialética entre a linguagem oficial e as estratificações de linguagens “não oficiais” características de classes e situações sociais específicas – é que passamos a descortinar o universo descrito por Gonçalves Pinto.

Tal universo, baseado em uma linguagem popular-carnavalesca típica dos folhetins e jornais populares da época, traz em seu bojo a “jeitosa irreverência” bem como uma tendência “à grosseria e à chulice”, muitas vezes “disfarçadas por recursos como o do jogo de palavras”, que iriam desembocar em um “curioso exemplo de conciliação literária entre a desbragada liberdade da fala popular das ruas e o sentido da boa moral das camadas burguesas urbanas”, no dizer de Tinhorão (2000, p. 15).

Neste sentido, fontes populares de época, como os jornais do Rancho Carnavalesco Ameno Resedá, se constituíram como um elo fundamental para a pesquisa, ao revelarem uma linguagem carnavalesca repleta de sátiras, “causos engraçados” e gírias que remetiam diretamente ao livro de Gonçalves Pinto. Da mesma forma que o livro do carteiro, a linguagem destes jornais é permeada de sátiras aos músicos e “personagens” que faziam parte do grupo: em uma coluna intitulada “O Resedá na intimidade”, por exemplo, cujo fito era satirizar os componentes do próprio rancho, encontramos trechos como este:

“Lord Pimenta, apesar de sua firme solidariedade ao Ameno, costuma faltar às sessões, devido ao mau tempo, muito embora morando na sede. Almeida resolve todas as questões assim: ‘Muito justo! Comigo não tem chichi, meu bem você vem cá’. Lord Leão, tesoureiro da Comissão de Carnaval é o homem do money, e tem um jeito especial para cavá-lo (não confundam o termo). Tem desesperos inúmeros quando a despesa ultrapassa a Receita e as exclamações irrompem-lhe os lábios: ‘Ora faça você ideia, co...mo há... de, ...se...botar o ...Carnaval na...rua, se os sócios não...entram...com...o ra...teio?’” (Jornal do Ameno Resedá, 1917)

Ora, são trechos permeados de sátiras e de fragmentos de linguagens populares perfeitamente comparáveis às descrições do carteiro em seu livro. Veja-se este exemplo em que ele retrata o flautista Salvador Marins:

Era carteiro de primeira classe, infelizmente também já dorme o somno dos justos, apesar de não ser um grande flautista, tocava seu pedaço com correção, não se negando a convites, mas perguntava logo se tinha "pirão", nome que se dava nos "pagodes", quando tinha boa mesa e bebidas com fartura. Quando ia tocar num baile, vendo tudo triste sem aquele alento dos grandes "pagodes" chamava um colega e dizia: Está me parecendo que aqui o gato está dormindo no fogão. E depois arranjava um motivo, procurava o dono da casa e pedia para ir ao quintal afim de passar pela cozinha e ver a fartura ou a miséria em que se achava o dono da festa, vendo fartura vinha para a sala todo satisfeito, em caso contrário dizia: O gato está no fogão rapaziada, vamos sahindo de barriga. Não viemos aqui para passar "ginja" (PINTO, 1978, p. 16).

Para além da mera intenção satírica, o carteiro nos mostra, através de suas descrições, como signos sonoros estavam inextricavelmente ligados às visões de mundo, discursos e gestualizações dos seus biografados. Um exemplo é a descrição do violonista Sátiro Bilhar (1860?-1926). Figura das mais populares do choro no período da *belle époque*, autor da polca “Tira Poeira”, até hoje muito tocada no ambiente das rodas, seu verbete é singular pelo fato de que, em meio à descrição do “personagem”, a prosa de Alexandre é subitamente substituída pelas próprias falas de Bilhar:

Parece-me estar ouvindo ainda elle dizer: "Tu és uma estrella de primeira grandeza"! (tá doido Ave Maria) o que palpita lá palpita cá; minha familia é minha vida inteira! e viva São João p'ro anno, tá errado com o velho Bilhar, gosto de ti porque gosto porque meu gosto é gostar, no rio o caudal da vida que tem por margem a descrença, as ondas são anjos que dormem no mar, porque vejo em teus olhos um luzeiro que me guia, eram estes os dictados e as modinhas do repertorio de 40 annos do velho Bilhar, com o seu tradicional pince-nez, pois os grandes chorões ainda não conseguiram imital-o e reconhecem que Bilhar foi o rei dos accordes (PINTO, 1978, p. 53)

Há aqui um amontoado de frases aparentemente desconexas, que fazem pouco sentido para o leitor atual e que é preciso “destrinchar” de alguma forma: as primeiras frases parecem ser parte do repertório de ditados e frases feitas usadas por Bilhar: “Tu és uma estrela de primeira grandeza!”, “Tá doido, Ave Maria”, “O que palpita lá palpita cá”, “Minha família é minha vida inteira!”, “E viva São João pr’o ano”, “Tá errado com o velho Bilhar”. As frases finais fazem parte do repertório de modinhas de autoria de Bilhar, algumas das quais conseguimos identificar: “As ondas são anjos que dormem no

mar” e “Gosto por ti porque gosto”, por exemplo, são títulos de modinhas feitas em parceria com Catullo. Ao registrar estas fórmulas de oralidade, Gonçalves Pinto está sem dúvida se dirigindo a um grupo específico: o de seus contemporâneos que reconheceriam estas frases como parte do repertório do violonista. Também é fundamental frisar que, ao misturar ditados, frases feitas e letras de modinhas, o carteiro nos mostra que todos estes elementos estavam imersos em um mesmo “perfil”: em outras palavras, não seria possível fazer uma separação do que Bilhar “falava” e do que “tocava” ou “cantava” – todos estes elementos estavam inextricavelmente ligados a sua memória. Seu repertório de ditados e frases feitas eram fator de identidade tão fortes quanto seu repertório musical, e o carteiro os usa não só para evocar o ambiente afetivo da época como para provocar, naqueles seus contemporâneos que reconheceriam as falas de Bilhar, um senso de pertencimento a um grupo: uma memória coletiva, enfim.

Em outros verbetes apreendemos também fragmentos das visões de mundo dos biografados, que nos falam através do “Animal”: tais fragmentos compreendem aspectos diversos como, por exemplo, o modo com que as pessoas estabeleciam significados para as práticas musicais ou relacionavam estas com suas atividades profissionais. Assim, Cantalice, chorão ao violino, dizia que “a música é como a morte, precisa fazer tristeza para ter efeito” (p. 105); Lica, tocador de bombardão e tipógrafo “tinha verdadeiro amor e devotamento à arte musical, nos choros em que fazia parte e dispunha de liberdade pedia sempre a palavra em louvor de Santa Cecília, tal era o seu entusiasmo” (p. 55); Ismael Correa, violonista, chorão e entusiasta do carnaval – fazia parte do rancho *Pragas do Egito*, assim como Gonçalves Pinto – dizia que “ter juízo, trezentos e sesenta e dois dias, não é pouco, é justo que nos três dias de carnaval se seja louco” (p. 131); Gonzaga da E.F.C.B., era, como o nome diz, funcionário da estrada de ferro, onde trabalhava fazendo carretos. Sendo um excelente tocador de oficleide, muitos lhe perguntavam a razão pela qual, sendo ele um “músico tão afamado”, trabalhava em um “lugar tão baixo”. Ele então respondia

com a maior naturalidade, dizendo que a sua estrella nunca brilhou e por isso vivia no abandono, pois nunca encontrou um amigo que lhe desse a mão. Pois apesar de seu preparo, viu-se obrigado a sugerir-se a ser carregador, se queria comer e beber (PINTO, 1978, p. 82)

Como se nota nos trechos citados, a prosa do carteiro revela, ainda que de forma fragmentada e difusa, parte do pensamento e das vozes destas figuras populares. Desta forma, a perspectiva etnográfica nos permite analisar a linguagem do livro sob outra ótica: ao invés de procurarmos aquilo que o carteiro não nos dá, ou seja, a norma culta e a coesão gramatical, passamos a enxergar sua escrita como *representação da linguagem oral utilizada pelo grupo*. Aqui há que se ter cuidado: não estou sugerindo com isso que todos os membros do grupo escrevessem como o carteiro. O grupo descrito é bastante heterogêneo e reunia não só intelectuais como membros mais letrados; é possível que mesmo outros carteiros tivessem maior grau de instrução e alfabetização do que Gonçalves Pinto. Entretanto, a escrita do livro reproduz em grande parte a linguagem oral que conferia identidade ao grupo; linguagem, como vimos, que poderia ser definida a partir do conceito de heteroglossia, cunhado por Bakhtin para descrever estratificações linguísticas não-oficiais utilizadas por grupos específicos no interior da “linguagem oficial”. Havia, assim, uma gíria do choro, uma linguagem não-oficial que caracterizava o grupo, e que é, em parte, a linguagem usada pelo carteiro em seu livro.

Para além da questão da linguagem, vejamos agora de que forma a narrativa de Gonçalves Pinto foca nas relações entre signos sonoros e sociais, cerne da discussão deste artigo. Para isso focaremos agora nos verbetes em que o carteiro descreve práticas sonoras específicas, como “as polcas” e “a quadrilha”. Vimos em tópicos anteriores como significados sobre os discursos sonoros não podem ser separados dos discursos, gestualidades, conceitos e ideias *sobre* os sons (MIDDLETON, 1990, p. 221). Da mesma forma, aquilo que identificamos usualmente como “gênero musical” seria mais propriamente definido como um feixe de discursos e ideias sobre determinadas práticas do que simplesmente por uma definição “fechada” sobre determinado discurso sonoro. É, assim, bastante significativo observar que os verbetes sobre a “polca” e a “quadrilha”, escritos por nosso carteiro, se constituem como verdadeiras descrições etnográficas de como se organizavam aspectos diversos – gestualidades, oralidades, produção de discursos, conceitos sobre nacionalidade, autenticidade, etc. – em torno destas práticas sonoras.

Vejamos inicialmente o exemplo da quadrilha. Dança de origem europeia, a quadrilha se tornaria muito popular no ambiente do choro no Rio de Janeiro de meados do século XIX até início do século XX. Gonçalves Pinto nos dá um relato vívido da absorção desta dança pelas classes populares, ao mesmo tempo em que indica processos de circularidade cultural. Ele inicia seu verbete sobre a quadrilha com uma breve descrição da métrica utilizada na dança e os principais compositores de quadrilha da época:

A quadrilha era uma dansa figurada com cadencia de seis por oito e dois por quatro no compasso. Os seus melhores escriptores foram o inesquecível Barata, o sempre lembrado Silveira, o Saudoso Metra o inolvidavel Anacleto, o immortal maestro Mesquita e muitos outros (PINTO, 1978, p. 115)

Note-se que, ao começar sua descrição com a frase “a quadrilha era...”, Gonçalves Pinto já aponta para o fato de que, em 1936, data de lançamento do livro, a quadrilha (pelo menos como dança dos grandes centros urbanos, e em particular, dança ligada ao ambiente do choro) já pertencia ao passado. Portanto, sua descrição minuciosa é em grande parte endereçada aos leitores que certamente desconheciam esta dança. Em seguida o carteiro passa a descrever a dança e as fórmulas de oralidade que eram parte indissociável da quadrilha:

Esse estylo de dansa, traz saudades das marcações: "Travessê"! "Balancê"! "Tour"! "Anavancatre"! "Marcantes anavan"! "Caminhos da roça"! "Volta gente que está chovendo"! Na quadrilha, era que o dansarino mostrava as suas habilidades e o seu devotamento, a "Terpesychore". Por exemplo: no "Travessê!" muita gente boiava quando um cavalheiro pulava do seu logar e ia figurar ao lado de uma dama que se achava distante. O "tocert", era as vezes obrigado a um "doublé", para a frente ou a retaguarda conforme a vez a "marcante" (PINTO, 1978, p. 115)

A função dos “marcantes”, ou seja, daqueles que davam as ordens coreográficas para os pares dançantes, bem como a relação entre os “marcantes” e os músicos do choro que acompanhavam o baile também são alvos de curiosa descrição:

Para ser "marcante", era preciso conhecer todas as evoluções da "quadrilha", e estar muito atento ao desenrolar da musica. Os dansarinos sempre gostaram da "quadrilha", porque era a dansa mais divertida e a que mais enthusiasmava, não só pelas suas passagens comicas, como tambem pelas demonstrações de agilidade a que os "pacholas" eram obrigados. E quando o "marchante" se enganava ? Eram um "suicidio-moral"... E quando elle, se descuidava e bradava: "Chê de dama"! e a musica parava? Era um destes "fiascos" que custava grossas gargalhadas e que ficavam registrados na sua fé de officio (...). Succedia muitas vezes que o "marcante" se enthusiasmava e se esquecia da dar signal para acabar uma parte o "chôro" parava deixando em meio uma evolução. Era motivo de gargalhadas geraes, e de "estrillo" do "marcante". Outras vezes este dava signal para parar, quando a musica não o permittia. Era outro "fiasco". Succedia, ainda, que o "mestre do chôro", por "malha ou tralhas", não gostasse do "marcante": anthipatia, inimidade pessoal, revalidade, "dôr de cotovello" e então sujeitava-o ás mais desconcertantes borracheiras em plena "salão" (PINTO, 1978, p. 115)

O "mestre do choro" é certamente o chefe do conjunto que acompanhava o baile: como se vê pela descrição, era necessário que houvesse um perfeito entendimento entre este e o "marcante": em alguns casos, havendo "antipatia", "rivalidade" ou "dor de cotovelo", o "mestre do choro" poderia simplesmente não obedecer às ordens do "marcante", sujeitando-o então "às mais desconcertantes borracheiras". Outro aspecto importante do verbete diz respeito ao fato de que ele aponta para um mapeamento das diferenças sociais ao redor da quadrilha em diferentes bairros da cidade:

Havia uma grande diferença na quadrilha dançada num rico salão de Botafogo e Tijuca e da que era desengonçada na Cidade Nova e Jacarepaguá. Os ricos, metidos na sua casaca, sobrecasaca, do fraque e as damas de vestidos decotados, observavam rigorosamente a pronúncia francesa e a orquestra só parava quando o 'marcante' dava o sinal. Na roda do povo de 'bongalafumenga' o pessoal se apresentava como podia e os que melhor trajavam ostentava a calça boca de sino, ou a bombacha, e as damas que se apresentavam com os vestido de merino, eram consideradas de 'elite', porque a maioria pegava mesmo o seu vestidinho de chita. A marcação era 'gosada' porque sendo feita num francês macarrônico tinha uns enxertos conforme a festividade do marcante (PINTO, 1978, p. 115)

Se a quadrilha já era uma forma coreográfico-musical praticamente extinta na década de 1930, a polca ainda gozava de alguma popularidade nos meios de comunicação da época, como o disco e a incipiente indústria do rádio. Apesar disso, já era de certa forma "ameaçada" por outros gêneros musicais nacionais e estrangeiros que começavam a gozar de grande popularidade como o samba e o fox-trot. Neste sentido, o verbete que Gonçalves Pinto dedica à polca é eivado de forte cunho ideológico: o carteiro procura associar este gênero à "alma nacional", buscando legitimá-la como representante máxima da música do país, em um texto quase panfletário:

A polca é como o samba, – um tradição brasileira. Só nós o que Deus permitiu que nascessem debaixo da constelação do Cruzeiro do Sul, a sabemos dansar, a cultivamos com carinho e amor. A polca é a unica dansa que encerra os nossos costumes, a unica que tem brasilidade. Do mesmo modo que os argentinos cultivam o tango e os portugueses não deixam morrer a "canna verde", nós os brasileiros havemos de agüentar a polka, havemos de mantel-a através dos seculos,

como tradição dos nossos costumes, como recordação dos nossos antepassados e como herança às gerações vindouras. (PINTO, 1978, 115)

A polca é como o samba – uma tradição brasileira: eis aqui uma afirmativa importante, que demonstra mais uma vez a complexidade e a indissociabilidade entre práticas sonoras e os discursos sobre as mesmas. Dança que tem origem no leste europeu (para muitos dicionários e livros de referência teria surgido mais precisamente na região da Boêmia, Tchecoslováquia), a polca teria chegado ao Brasil por volta de 1840, ganhando logo grande popularidade entre diversas camadas da população. Sua aceitação e adaptação às camadas mais baixas é documentada por diversos textos de época, como, por exemplo, os *Folhetins* do escritor França Júnior (1838-1890). Ao fazer uma descrição sobre as diferenças entre os bailes de “primeira”, “segunda” e “terceira categorias” no Rio de Janeiro, França Júnior apresenta um retrato bastante vívido da popularidade da polca nas camadas mais populares:

Figurem os leitores um sobrado com janelas de peitoril na Prainha, Valongo, rua do Livramento ou em qualquer ponto da Cidade Nova. Entremos por um corredor mal iluminado e vamos direto à sala, onde uma orquestra, composta de oficleide, um piston, uma rabeca e um clarinete manhoso (...). Meia dúzia de crioulas comentam o que se passa: – ‘Vocês estão vendo como seu Chico está tão prosa hoje? Olhem só como ele se requebra na polca.’ A maneira por que ali se dança é diversa da dos bailes de primeira ordem... Quanto às polcas, consistem em arrastar os pés e dar às cadeiras um certo movimento de fado, que não deixa de ter sua originalidade” (FRANÇA Jr., *Folhetins*, 1926, *apud* SANDRONI, 2001)

Conforme demonstra Sandroni (2001, p. 69), já se infere desta descrição uma referência aos “requebros” que seriam mais característicos da dança do maxixe do que da polca. Esta visão do maxixe como uma forma “requebrada” de dançar a polca também aparece no verbete de Gonçalves Pinto. Para o carteiro, a polca seria “música buliçosa, atraente e às vezes convidativa aos repuchos do maxixe...” (PINTO, 1978, p.116). A ressalva utilizada – “às vezes” – nos mostra que havia, na verdade, diferentes tipos de polca, que cumpriam finalidades diferentes. Se por um lado havia polcas convidativas “aos repuchos do maxixe”, havia também polcas “cadenciadas”, que eram tocadas ao final das quadrilhas, conforme nos explica o *Animal*:

A quadrilha, sendo uma dança acelerada, cheia de movimentação, não se prestava aos derriços dos pares de namorados. Após a agitação provocada pela quinta parte [da quadrilha], havia, como especie de premio de consolação, uma *polka bem chorosa, bem macia, bem cadenciada* e que compensava perfeitamente os esforços empregados na quadrilha. (...) Assim, pois, as polkas escolhidas eram quasi sempre: "Inygma", "Conceição", "Flôr Amorosa", "Só para Moer", "Amor tem Fogo", "Cabocla", "Margarida está chorando" e outras (PINTO, 1978, p. 114, grifo meu).

“Macia”, “chorosa”, “cadenciada” são qualificativos que indicam um andamento mais lento, que permitia, ao contrário da agitação da quinta parte da quadrilha, uma dança mais romântica, propícia aos “derriços dos namorados”: “Quantas vezes dois entes que se querem, mas, que se acham separados, aproveitam a cadencia de uma polka, para os segredinhos da pacificação”, também nos aponta o carteiro em meio a seu verbete.

Dessa forma, os verbetes de Gonçalves Pinto sobre práticas musicais nos mostram o quanto o conceito por vezes simplificador de “gênero musical” é mais complexo do que podemos supor à primeira vista; o carteiro nos mostra como uma simples palavra, como “polca”, por exemplo, pode servir não só para designar práticas sonoras diversas (haveria polcas propícias aos “requebros do maxixe”, polcas propícias aos “derriços dos namorados”, entre outras), como situações sociais específicas (bailes, reconciliações entre namorados, compositores, nomes de músicas) e ainda feixes de discursos e ideias que relacionam este “todo-complexo” da polca com conceitos como nacionalismo, preservação e autenticidade (“a polca é uma tradição brasileira”; “nós os brasileiros havemos de aguentar a polka, havemos de mantel-a através dos seculos, como tradição dos nossos costumes”; “a polka é a unica dansa que encerra os nossos costumes, a unica que tem brasilidade”, são exemplos destes feixes de discursos). Da mesma forma, o termo “quadrilha” se referia não só a um discurso sonoro, mas ao conjunto de gestualidades, fórmulas de oralidade, diferenças entre classes sociais (no modo como esta era dançada em diferentes partes da cidade) abarcados pelo termo.

Considerações finais

Partindo-se do pressuposto de que a etnografia está imersa em um enfoque narrativo, ou, no dizer de Clifford (1998), no binômio textualização-experimentação, e levando-se em conta o caráter multivocal e heteroglóssico de um contexto de pós-modernidade, caracterizado por uma multiplicidade de discursos e uma “etnografia generalizada”, procuramos identificar neste artigo a complexidade de uma narrativa literária que, conquanto tenha sido considerada por muito tempo como resultante de um “discurso espúrio” da década de 1930, se constitui como uma das primeiras narrativas etnográficas elaboradas sob a perspectiva de um *insider* da música popular urbana carioca. A partir da adoção de uma perspectiva etnográfica, procuramos entender o livro “*O Choro: reminiscências dos chorões antigos*”, de Alexandre Gonçalves Pinto, como uma textualização de discursos, fragmentos de oralidade, visões de mundo e questionamentos advindos de uma comunidade que compartilhava de diversas formas as práticas musicais abrigadas sob a denominação “choro”. Para além disso, procuramos identificar como as tramas narrativas do carteiro inter-relacionavam signos sociais e sonoros, em uma espécie de mosaico onde redes de significação em torno de discursos acústicos eram indissociavelmente ligadas a aspectos diversos da vida social, tais como linguagem, gírias, relações de amizade, danças, discursos nacionalistas, entre outros muitos aspectos.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: UnB/Hucitec, 1987.

BLACKING, John. “Music, culture and experience” In: Reginald Byron, ed. *Music Culture and Experience*, selected papers of John Blacking, Chicago University Press, 1995.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. Editora 34, 1998.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. Ed. Rio de Janeiro, 1998.

DE NORA, Tia. *Music and everyday life*. Cambridge University Press, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: selected essays and interviews*, ed. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2006.

HENNION, Antoine. *La passion musical*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 2002.

MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia Open University Press, 1990.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

RICOUER, Paul. *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SAHLINS, Marshall David. *Metáforas históricas e realidades míticas: estrutura nos primórdios da história do reino das ilhas Sandwich*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SEEGER, Anthony. "Styles of Musical Ethnography" In: Nettl, Bruno e Bohlman, Philip, org.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*: Chicago University Press, 1991.

TINHORÃO, J.R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998a.

_____. *Música Popular, um tema em debate*. Ed. 34, 1998b.

_____. *A imprensa carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. Rio de Janeiro: Ed. Hedra, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. "O moderno gosto das raízes: uma abordagem etnomusicológica da mediação cultural". Projeto de Pesquisa desenvolvido na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro com apoio do CNPq, 2006.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na belle époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VILA, Pablo. “Identidades narrativas y musica. Uma primera propuesta para entender sus relaciones.” Revista Transcultural de Música. Disponível na web: <www.sibetrans.com>, 1995.

Memória musical como acontecimento: categorizando uma fala sobre o sonoro¹

Sinésio Jefferson Andrade Silva

Resumo

Este artigo descreve a elaboração de duas categorias analíticas resultantes de uma pesquisa sobre a memória musical de migrantes nordestinos residentes na Maré, um grande conjunto de favelas da cidade do Rio de Janeiro. Discute aspectos relacionados ao uso da história oral em pesquisas interessadas na paisagem sonora de grupos migrantes, sugerindo alguns procedimentos metodológicos capazes de gerar uma fala consistente sobre o campo sonoro, induzindo uma perspectiva de trabalho interdisciplinar onde etnomusicologia, história, antropologia, sociologia, entre outras disciplinas, podem atuar conjuntamente na elucidação de problemas.

Palavras-chave: Memória dos sons; Sons da memória.

Abstract

This paper describes the development of two analytical categories derived from research about the musical memory of Northeastern migrants living in the Maré, a famous slum in Rio de Janeiro. It discusses issues related to the use of oral history in research concerned with the soundscape of migrant groups suggesting some methodological procedures able to generate a consistently speak about the sound field, inducing an interdisciplinary work perspective where ethnomusicology, history, anthropology, sociology, among other disciplines can act together in the elucidation of problems.

Keywords: Memories of sounds; Sounds from memory.

Introdução

Em agosto de 2009 concluí minha dissertação de mestrado intitulada “Memória dos sons e os sons da memória: uma etnografia musical da Maré”². Nesse trabalho, estive basicamente interessado na memória musical dos nordestinos residentes em um dos maiores conjuntos de favelas da cidade do Rio de Janeiro, lugar onde também moro³.

¹ Uma primeira versão deste artigo foi confeccionada para ser lida no V Encontro Nacional da ABET. A versão atual foi revista a partir dos comentários de dois pareceristas anônimos e do professor Samuel Araújo. A eles direciono meus agradecimentos.

² Disponível em http://teses2.ufrj.br/26/dissert/M_SinesioJeffersonAndrade.pdf

³ O bairro Maré foi criado em 19 de janeiro de 1994 através da Lei municipal nº 2.119 de autoria do vereador José de Moraes C. Neto na XXX Região Administrativa do Rio de Janeiro e sancionada pelo, então, prefeito da cidade, César Maia, entrando em vigor a partir de 24 de janeiro de 1994, momento de sua publicação em diário oficial. Entretanto, apesar desse ato administrativo, ainda é comum

Essa pesquisa teve motivação pessoal na medida em que, com familiares de origem nordestina, sempre guardei interesse pelo nordeste, mas, sobretudo, pela maneira como, durante muito tempo, mantive contato com essa região brasileira, qual seja, através das lembranças de meus parentes.

A essa perspectiva pessoal e familiar, juntou-se outra de caráter mais abrangente. Desde 2004, atuo como pesquisador em um grupo que se autointitulou Musicultura, coletivo interessado nas práticas musicais mareenses⁴. Nesse ambiente de reflexão grupal, orientado por perspectivas da pesquisa-ação participativa⁵, formulei boa parte das perguntas que me acompanharam ao longo do fechamento da minha graduação em História e dos dois anos de mestrado em Musicologia na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em resumo, com essa pesquisa pretendia entender como, para além do meu círculo familiar, um conjunto de migrantes nordestinos construíram a vida em um lugar – para muitos – desconhecido, saber quais recursos sonoros foram empregados nesse processo de ambientação e como essa presença ajudou a formar a ideia que temos do bairro Maré na atualidade. De modo mais específico, procurei ficar atento às práxis sonoras⁶ elaboradas por esses migrantes ao longo de suas trajetórias de vida, tomando suas lembranças como principal fonte de informação.

Esse era o desenho inicial da minha proposta que, não demorou muito, em razão dos prazos, foi transformada em um estudo de caso⁷. Isso significou, basicamente, restringir o campo de observação a um indivíduo ao invés de um coletivo mais expressivo. A premissa era de que esse poderia ser o estopim para uma reflexão mais extensa em momento posterior.

Meu plano aqui é, então, descrever situações do meu trabalho de campo expondo fragmentos da minha interlocução com um dos principais colaboradores da pesquisa. Ao fazê-lo, procurarei mostrar alguns aspectos do diálogo que estabeleci entre etnomusicologia e história oral na tentativa de superar desafios conceituais e metodológicos que apareceram com a sequência da investigação.

referir-se a esse lugar como favela (SILVA, A., 2006; SILVA, C., 2006).

⁴ Para maiores detalhes sobre a origem e trabalho do grupo Musicultura (ARAÚJO et al., 2006 e MUSICULTURA, 2011).

⁵ O debate sobre pesquisa-ação é extenso e não é objeto desse artigo. Para uma aproximação com o tema (THIOLLENT, 2004), sem contar a obra do educador Paulo Freire, entre as quais sugiro Freire (1996). No que se aplica às pesquisas musicais, sugiro Thiollent (2008), Cambria (2008) e Lucas (2011).

⁶ Essa é uma categoria operativa que o grupo Musicultura vem utilizando para “[...] enfatizar a articulação entre discursos, ações e políticas relacionadas ao som quase sempre presentes, de maneira sutil e imperceptível, na vida cotidiana de pessoas (músicos profissionais e amadores, agentes culturais, empreendedores, legisladores, entre outros), grupos (coletivos de músicos, públicos organizados) e instituições (sistemas de ensino, empresas, sindicatos, órgãos governamentais e não governamentais) [...]” (ARAÚJO; MUSICULTURA, 2010. p. 219-220, tradução nossa).

⁷ O estudo de caso é um recurso comum em pesquisas qualitativas nas ciências sociais. Basicamente, o objetivo é “[...] apreender a totalidade de uma situação e descrever a complexidade de um caso concreto”. (GOLDENBERG, 2007, p. 33-34).

Dito Félix: uma história de vida ou uma vida como trajetória

Dito Felix é paraibano e viveu a maior parte da sua infância na cidade de Bayeux⁸, lá ficando até vir para o Rio de Janeiro morar na Rua Dezesete de Fevereiro, Baixa do Sapateiro, quando tinha dezesseis anos de idade. Em seu núcleo familiar, foi o caçula entre duas irmãs e quatro irmãos. Ao relatar sua vida no nordeste não fez menção a dificuldades extremas tais como o enfrentamento da seca e da fome:

Como eu era o caçula entre os homens meu pai não me levava pra roça. Às vezes, eu ia pra roça pra ver os outros trabalhando. Ficava vendo as plantações, as coisas lá na sombra... olhando e brincando, mas, não trabalhei na roça não. (DITO FÉLIX, 2008)⁹.

O fato de o trabalho de Dito Felix não ter sido exigido no sustento da sua família relativiza um pouco a imagem de miserável que, geralmente, recai sobre os migrantes nordestinos. Porém, essa situação não o desobrigou de realizar algumas outras atividades produtivas que não necessariamente trabalhar na roça desde cedo; muito menos significa que a vida no nordeste tenha sido fácil.

No relato de sua história de vida, contou como sua família foi se inserindo na lógica da migração. Ainda quando estava na adolescência, um dos seus irmãos já estava no Rio de Janeiro tentando construir uma vida melhor:

Na verdade, o meu irmão mais velho ele veio pro Rio trazido por um moço que morava em Botafogo e tinha uma fábrica de bolsa [...] ele aprendeu a fazer essas bolsas e passou a ganhar muito bem. Tanto é que ele com dezessete anos foi passear no nordeste, já foi com o carro dele, uma rural própria. Naquela época se ganhava dinheiro no Rio. Aí ele foi e trouxe o outro meu irmão. Quando ele trouxe o outro meu irmão, que tava ganhando razoavelmente bem... aí o meu pai resolveu vir também. [...]. Aí meu pai chegou aqui, começou a ver as coisas, comprou barraco na [rua] dezessete [de fevereiro] junto com meu irmão e mandou botar a gente. (DITO FÉLIX, 2008).

Dito Felix chegou à cidade do Rio de Janeiro no dia 13 de janeiro de 1971, portanto, um pouco antes de a favela Nova Holanda completar 10 anos. Sua chegada pode ser entendida como reflexo do crescimento industrial que atraiu, em particular, muitos nordestinos para o Rio de Janeiro, em especial, para a região da Leopoldina que experimentava um avanço fabril às margens da Avenida Brasil. Além do exposto acima ele disse:

Você vê... eu cheguei aqui no dia treze de janeiro, no dia quinze eu já estava empregado na fábrica de macarrão na Rua Marques de Oliveira. Essa rua fica ali do outro lado, perto da fábrica de vela. (DITO FÉLIX, 2008).

⁸ Bayeux é um município paraibano vizinho à capital João Pessoa. Ganhou esse nome em homenagem à cidade francesa homóloga que foi a primeira a ser libertada do controle nazista em 1944. Até então era chamada de Barreiros.

⁹ Todos os depoimentos transcritos são resultados das conversas que tive com Dito Félix na biblioteca da Lona Cultural da Maré ou na ONG intitulada Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM). Nossos diálogos seguiram basicamente um roteiro geral de entrevista elaborado por mim.

A rua onde Dito Félix estabeleceu residência foi a Dezesete de Fevereiro. Nela existia um bloco carnavalesco chamado Império da Dezesete. O costume da época era desfilar com três sambas e Dito Felix teve – um ano depois da sua chegada – uma música sua entoada no desfile da agremiação.

A gente chega assim, fica meio pacato e aí vai fazendo amizade meio devagar e vai se enturmado devagar. Aí o pessoal fazendo samba, eu assistindo. Como eu já tinha afinidade com o romântico, com a música romântica do nordeste, forró alguma coisa assim, não tive muita dificuldade de fazer uma letra falando da nossa área da [rua] Dezesete [de Fevereiro], do samba. [...] Encontro todo fim de semana, com aquela comida: ou angu à baiana ou feijoada. Eu coloquei o samba e por aí que começou. (DITO FÉLIX, 2008).

Essa relação de Dito Félix com o samba continuou, fazendo com que, já em 1976, ele costurasse sua vida comunitária através da música, acumulando duas vitórias, pois, além de vencedor no bloco Império da Dezesete, sagrou-se campeão¹⁰ também no bloco Corações Unidos¹¹, sediado no Morro do Timbau.

Uma das curiosidades nisso tudo está no fato de que Dito Felix, até então, dedicava-se ao forró e ao que nomeou como “romântico nordestino”¹². Com sua chegada ao Rio, passou a vincular-se também ao samba fazendo amizades, participando de festivais e eventos – dentro ou fora da Maré – ao longo da segunda metade da década de 1970 e durante toda a década de 1980¹³.

Essa vivência no mundo do samba, entretanto, não é tão mais presente em seu trabalho com a música hoje. No período de nossa interlocução, dedicava-se muito mais atenção

¹⁰ Tornou-se um hábito blocos carnavalescos e escolas de samba desfilarem com músicas escolhidas em meio a um processo de seleção. Tal circunstância gera, ano após ano, disputas entre grupos de compositores interessados, entre outras coisas, em ouvir sua obra entoada pela agremiação. Por exemplo, Duque (2007).

¹¹ O “Corações Unidos de Bonsucesso” é um dos blocos mais conhecidos da Maré. Na década de 1970, teve entre seus compositores Zeca Melodia, autor de um samba que se tornou famoso na voz de Martinho da Vila chamado “Sublime Pergaminho”. O bloco ficou boa parte da década de 1990 sem realizar qualquer atividade, mas, no ano de 2009, inaugurou uma nova quadra que já vem servindo de palco para diversos eventos.

¹² Dito Félix em entrevista deu a entender que romântico nordestino é um sinônimo para brega. É muito difícil realizar uma definição concisa do que seja a música brega, mas, de toda forma, costuma-se, com frequência, identificá-la com o gosto dos estratos mais pobres da sociedade brasileira e, ainda, atribuí-la um conteúdo romântico que se combina de maneira muito heterogênea a inúmeras fontes sonoras (ARAÚJO, 1999, 2007).

¹³ Foi nesse momento que Dito Félix conheceu nomes importantes do samba carioca como Mauro Diniz e o próprio Zeca Melodia. Foi nessa época também que Dito Félix conheceu Dicro, que se tornou seu padrinho no meio artístico, morador da Praia de Ramos, famoso pela sua personalidade e música irônicas.

às tradições nordestinas e à administração da Lona Cultural Herbert Vianna¹⁴ na condição de membro do Núcleo de Artistas da Maré¹⁵.

Diante dos depoimentos confeccionados no contexto da pesquisa, entendi que Dito Félix divide sua trajetória em três momentos. O primeiro relaciona-se aos seus primeiros passos na música ainda no Nordeste, seu aprendizado do romântico nordestino e do forró. O segundo já fala da sua vida musical no Rio de Janeiro, seu contato com o samba, o desenvolvimento da habilidade de compositor e intérprete e sua desenvoltura em comentar aspectos do cotidiano, ou animar eventos através do uso dos sons. O terceiro trata de uma etapa que consagra seu reencontro com práticas do primeiro momento – com destaque para o forró – sem, contudo, menosprezar essa vivência com o samba.

A essa altura, não custa dizer que essa apresentação de Dito Félix é uma construção surgida em razão da minha demanda e, nesse sentido, é o resultado de uma interação. Em outras palavras, tendo como base as narrativas construídas em razão das entrevistas que realizamos, certos enquadramentos do passado pessoal e coletivo estabeleceram-se. Afinal de contas, quem lembra, lembra sempre operando seleções, dada a impossibilidade de se retomar na íntegra a experiência vivida ou, o que é o mesmo, estamos, por meio da lembrança, sempre condenados a recuperar “o vivido conforme concebido por quem viveu” (ALBERTI, 1989, p. 5).

A seleção a respeito do que e como contar é, então, uma ação presente cuja observação pode revelar aspectos significativos sobre valores pessoais e interpessoais, enfim, sobre o uso dos sons na construção de uma trajetória de vida. Sendo assim, compartilho uma música entoada em um de meus encontros com Dito Félix:

¹⁴ Esse é o nome oficial da Lona Cultural da Maré. Ela existe desde 2005 e recebeu o nome do cantor do grupo Paralamas do Sucesso em função dele declarar ter composto a música “Alagados” inspirado na Favela da Maré, quando de suas idas e vindas ao campus do Fundão/UFRJ à época de estudante. Em função da grande presença nordestina na Maré, o nome de Luiz Gonzaga foi lembrado para batizar o equipamento público, porém, acabou preterido.

¹⁵ O Núcleo de Artistas da Maré (NAM) é uma ONG formada por artistas locais que, na grande maioria, são ligados à música. Ele foi criado especificamente para gerir a Lona Cultural da Maré, ou seja, é parte de uma política cultural do município que estimulou a gestão descentralizada de determinados equipamentos públicos. Contudo, passados alguns anos desde sua formação, é possível observar que o NAM tem inúmeras dificuldades em administrar a Lona em razão da confusão que as autoridades eleitas fazem entre descentralização e abandono. No momento da pesquisa, inclusive, a Lona estava interdita, sem previsão concreta de quando poderia retomar suas atividades.

Recado aos amigos¹⁶

Quando eu morrer Não quero que ninguém chore Só lembre de mim Vivo feliz E quero que todo mundo viva assim	Refrão
--	--------

Quero que falem meu nome em uma roda de bamba
 Espero que os poetas façam uma homenagem compondo um samba
 Falando da minha vida
 Relembrando a todos o que eu fiz
 Só não fale de tristeza
 Pois tenha certeza que eu fui feliz

Refrão...

Não se esqueçam de lembrar
 Que certo ou errado fui original
 Não deixei de ser eu mesmo
 Perdendo ou ganhando mais um carnaval
 Se algum dia menti
 Foi por respeito você pode crer
 Só enganei a mim mesmo
 Quem for meu amigo vai me compreender

Refrão...
 (DITO FÉLIX, 2009).

Esse é mais um exemplo do tipo de material sonoro com o qual tive contato ao convidar Dito Félix a falar de sua história de vida e de sua relação com a música. O que chamou atenção nessa música foi a destreza de Dito Félix em construir uma imagem de si. Através dela, ele opera uma verdadeira manipulação do tempo criando uma espécie de duração significativa. Como se congelasse o fluxo ininterrupto dos acontecimentos, ele deixa à posterioridade um guia de como quer ou deve ser lembrado.

Noutro exemplo – esse de 1972 –, Dito Félix que, até então, possuía mais vivência e intimidade com o forró e o “romântico nordestino”, compôs um samba para o bloco Império da Dezesete. A letra diz assim:

¹⁶ Cf. <http://soundcloud.com/sinesio-silva/2-recado-aos-amigos>

Notei uma tristeza em geral
Nos que fazem o nosso carnaval
Pois andam dizendo por aí (x2)
Que a Baixa do Sapateiro vai sair

Império da Dezesete é formado
Por essa gente sensacional
Se espalharem nosso povo (x2)
O que será do nosso carnaval?

Ô ôôô, Ô ôôô (x2)
Não mexam com essa gente por favor¹⁷
(DITO FÉLIX, 2009).

Essa música – como a anterior – foi apresentada sem qualquer instrumentação. Ela possui três partes, tendo as duas primeiras um contorno melódico muito semelhante. Nesses dois momentos iniciais o autor reservou espaço para comentar impressões sobre o estado de espírito das pessoas no carnaval daquele ano. Ao que deixou perceber através da letra, a dúvida era se a remoção atingiria ou não a Baixa do Sapateiro¹⁸. Diante da desconfiança de que a potencial remoção separaria as pessoas, a última parte encerra a música com um desenho melódico, onde a frase “não mexam com essa gente, por favor” encaixa-se quase como se fosse um grito.

Memória dos sons e os sons da memória

Com essas breves exemplos advindos da pesquisa de campo, procurei mostrar que a interação com Dito Félix colocou-me diante de uma pequena fração da história da Maré e de seu passado sonoro. Reunindo esses e outros artefatos, senti necessidade de elaborar categorias que me ajudassem a classificar o material acumulado.

Um dos grandes trunfos da metodologia da história oral está na sua preocupação em documentar algo. Nesse sentido, a interação entre entrevistador e entrevistado nunca é uma conversa sem propósito. Está em jogo a construção de um documento, de uma fonte de pesquisa. Mas, o que exatamente documenta uma entrevista de história oral? (ALBERTI, 2004).

Há pelo menos duas dimensões importantes em uma entrevista de história oral. A primeira está relacionada à interlocução entre os envolvidos no ato da entrevista. Essa interlocução sempre deixará sua marca no registro final, no documento resultante da conversa. Por meio da entrevista de história oral, obtém-se um vestígio do momento em que duas – ou mais – pessoas conversando, entre outras coisas, sobre assuntos pretéritos, não puderam evitar a condição de seres de um presente. Assim, em razão da

¹⁷ Cf. <http://soundcloud.com/sinesio-silva/3-samba-da-remo-o>

¹⁸ No início da década de 1970, a remoção de favelas era ainda uma prática frequente em sucessivos governos. Como parte considerável da comunidade Baixa do Sapateiro era formada por palafitas, o fantasma da remoção era um fator constante (SILVA, C., 2006).

entrevista, os interlocutores deixam, indiscutivelmente, suas marcas enquanto tais à posterioridade.

A outra dimensão diz respeito aos acontecimentos narrados e as percepções relacionadas aos mesmos. Quero dizer com isso que toda entrevista de história oral relata acontecimentos, veicula, portanto, uma série de informações. Mas, não é nessa característica que encontramos a especificidade da história oral. Simultaneamente a esse conteúdo informativo, ela agrega um conjunto de elaborações que, por sua vez, refletem uma determinada visão desses mesmos acontecimentos. Aqui, então, diferente da situação anterior, “[...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado” (ALBERTI, 2004, p. 35). Nesse particular, qualquer pesquisa que utilize a metodologia da história oral poderá tratar de acontecimentos passados e da forma como esses são lembrados.

Para evitar qualquer confusão, aproveito-me de explicações fornecidas pelo historiador Peter Hüttenberger (*apud* ALBERTI, 2004). Na concepção do autor, as marcas do passado podem ser percebidas por meio de dois tipos de vestígios: os resíduos de ação e os relatos de ação. A diferença entre um e outro pode ser verificada com base nas seguintes palavras:

“O típico resíduo de ação seria o clássico documento de arquivo – pedaço de uma ação passada –, enquanto o relato de ação, posterior a ela, poderia ser exemplificada por uma carta que informa sobre uma ação passada, ou ainda por memórias e autobiografias” (ALBERTI, 2004, p. 33-34).

Trabalhando com a história oral, assumi que não me interessava abordar o passado sonoro da Maré travando contato apenas com resíduos de ação. Ao invés, dispus-me a tomar relatos de ação – ou metacomentários de ação – igualmente como referências. Para o caso do meu trabalho, os relatos de ação considerados foram justamente aqueles em que Dito Félix e eu interagimos por ocasião de uma entrevista. Contudo, cabe a ressalva, meus diálogos com Dito Félix não se configuram exclusivamente enquanto relatos de ação. Na medida em que, por ocasião das entrevistas, foram se constituindo relatos de ação ou os enquadramentos da memória¹⁹, inevitavelmente, como seres históricos de uma realidade presente, Dito Félix e eu produzimos também resíduos de ação. Isso permite dizer, portanto, que:

[...] a entrevista de história oral é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado. [...] Tomar a entrevista como resíduo de ação, e não apenas como relato de ações passadas, é chamar a atenção para a possibilidade de ela documentar as ações de constituição de memórias – as ações que tanto o entrevistado quanto o entrevistador pretendem estar desencadeando ao construir o passado de uma forma e não de outra. (ALBERTI, 2004, p. 35).

Adaptando a discussão e esclarecimentos acima prestados aos meus interesses, avaliei pertinente a construção de duas categorias. Com elas pude realizar uma abordagem congruente com as metas que vim desenhando, assimilando mais e melhor os documentos com os quais tive contato. Resolvi chamar a primeira delas de *memória dos*

¹⁹ Para enfatizar essa atuação da memória sobre as lembranças a respeito do passado, Pollak trabalha com a noção de trabalho de enquadramento da memória (POLLAK, 1989, 1992).

sons. Ela corresponde a todo conjunto de artefatos capaz de depor sobre o passado sonoro da Maré. Na verdade, são os vestígios – resíduo de ação – desse passado: fonogramas, fotografias, material de divulgação, carteirinhas atestando filiação a blocos carnavalescos ou escola de samba, todos aparecendo como elementos de uma lista praticamente infinita. Já a outra categoria foi batizada com o nome de *sons da memória* já que, por sua vez, refere-se aos depoimentos oferecidos por Dito Félix através das entrevistas de história oral. São falas reflexivas sobre práticas sonoras pretéritas das quais ele participou ou teve notícia.

Do ponto de vista operacional, o uso dessas categorias obedeceu aos mesmos princípios defendidos por Hüttenberger. Em outras palavras, toda vez que era identificado um resíduo de ação pretérita, este logo era classificado como memória dos sons. Entretanto, no caso dos depoimentos – dada a possibilidade de serem tomados tanto como resíduos de ação quanto relatos de ação – foi necessário cuidado maior. Tentando simplificar, enquanto metacommentário de práticas sonoras com as quais Dito Félix teve algum contato ou vivência, as narrativas resultantes das entrevistas são equivalentes ao que Hüttenberger chamou de relato de ação, e eu de sons da memória, isto é, está em evidência a reconstrução de um passado ou, os usos do passado pelo presente. Sem esquecer de recuperar o fator documentação envolvido nas entrevistas, é possível concluir a correspondência ao notar que, por meio de um registro em áudio, determinadas ações – falas reflexivas – foram congeladas, fazendo com que elas possam ocupar formatos e suportes variados. Isso, potencialmente, permite que sejam perpetuadas e, desse jeito, compartilhem igualmente da condição de resíduo de ação ou, seguindo minha proposta, memória dos sons. Desse jeito, ocupando simultaneamente a qualidade de sons da memória e de memória dos sons, as narrativas registradas permitem estudar um acontecimento peculiar, qual seja: a ação da memória na interpretação do passado ou, dizendo de modo mais específico, a ação de constituição de memórias sobre aspectos da vida sonora de um indivíduo ou coletividade.

Tentando observar a viabilidade de tais categorias, volto a um dos exemplos acima citados. A música que canta o fantasma da remoção da favela Baixa do Sapateiro é um resíduo sonoro que apareceu em meio a um relato de ação, pois, Dito Félix mostrou-o em uma das entrevistas, quando, então, falávamos da época das remoções. Ela é, portanto, um resíduo de ação – um vestígio do desfile do bloco Império da Dezesete no carnaval de 1972 – que surgiu na pesquisa como parte de um relato de ação que, uma vez registrado, torna-se ele mesmo um novo resíduo, mas, agora, um resíduo que permite verificar o enquadramento da memória, ou seja, perceber as escolhas que Dito Félix opera quando convidado a falar de si, de sua vida na Maré, de sua relação com a música.

Nesse sentido, temos um exemplo de como o que chamei memória dos sons e sons da memória podem ser úteis às pesquisas sobre o passado sonoro de um lugar. Ao provocar relatos de ação (através das entrevistas de história oral), existe a possibilidade de estabelecer contato com resíduos sonoros que ocuparam – no passado – uma importância, mas que estão, por um ou mais motivos, sendo esquecidos. Por outro lado, registrando-se a própria construção desses relatos de ação, esses metacommentários tornam-se novos resíduos de ação ou, como prefiro chamar, memória dos sons, abrindo uma janela à investigação sobre a constituição das lembranças a respeito do passado sonoro.

Quando Dito Félix fez referência a esse resíduo para se pronunciar a respeito das remoções, entendo que ele tem na música um fator central para organizar suas memórias, para comentar o passado. É com essa manipulação dos sons que ele vai dando sentido à vida. É nesse processo, portanto, que a memória musical aparece na sua condição de acontecimento, ou seja, agindo sobre as lembranças.

O desafio etnográfico a partir da história oral

Desde a difusão do paradigma funcionalista, um ponto central de toda construção pretensamente etnográfica é alcançar o ponto de vista nativo. Essa é uma ideia tão forte que Castro (2002) chegou a definir o trabalho do antropólogo tradicional como “[...] alguém que discorre sobre o discurso de um ‘nativo’” (CASTRO, 2002, p. 113). Entretanto, alcançar o ponto de vista nativo já parece uma atitude insuficiente às ciências etnográficas. Hoje, espera-se que etnógrafos – incluindo os etnomusicólogos – interpretem culturas mais ao lado dos nativos que sobre os ombros destes (LASSITER, 2005).

A acentuação do paradigma cultural conduziu os etnomusicólogos a adotarem a etnografia e a observação participante em suas respectivas rotinas de pesquisa. Porém, passados quase cinquenta anos da publicação do livro de Merriam (1964), o modelo antropológico, ainda que consistente, não escapa às críticas. Debates mais recentes em torno da produção etnográfica pós-Malinowski apontam problemas nas relações construídas no campo, sobretudo nos modelos etnográficos que insistiram em omitir, manipular ou negligenciar as vozes nativas.

A antropologia interpretativa lançou, por sua vez, críticas ao modelo funcionalista fundado no predomínio da experiência. Aquela corrente preferiu dar ênfase aos elementos inventivos acionados pelos pesquisadores no momento de representar uma ou mais culturas por meio de um ou mais textos, isto é, atentar para o processo através do qual aquilo que não está escrito se textualiza e transforma-se no fundamento das interpretações do pesquisador (RICOUER, 1973). Em consequência, foi inevitável o questionamento da autoridade dos etnógrafos, satisfeitos e crentes que o estabelecimento de contato direto com o mundo a ser compreendido era requisito suficiente para um qualificado relato e solucionava as limitações das sínteses anteriores, feitas em gabinete, sem qualquer contato com o campo.

Por mais que a antropologia interpretativa, entretanto, tenha contribuído para um estranhamento da autoridade etnográfica, reconhecendo que “[i]ndependente do que mais faz uma etnografia, ela traduz experiência em texto” (CLIFFORD, 2002, p. 87), a ênfase desse paradigma na textualização – condição para a interpretação – não implantou um modelo dialógico de etnografia, nem mesmo na ocorrência das descrições densas (GEERTZ, 1978). As situações dialógicas e discursivas geradoras dos textos – fundamentos das futuras interpretações – não raro desapareciam da narrativa final, ainda monopólio do pesquisador (CLIFFORD, 2002).

Aqui parece oportuna a lembrança de que os objetos de estudos construídos pelas ciências etnográficas estão próximos de nós, são eventos humanos, construídos por seres da mesma espécie e que se estabelecem no jogo das relações sociais. Isto significa que, ao invés de circular apenas no círculo social do investigador, as conclusões

alcançadas podem ser compartilhadas, assimiladas e, inclusive, contestadas pelo objeto de estudo. Em outras palavras, nas ciências etnográficas a relação entre investigador e objeto de estudo é extremamente complexa.

O que alguns autores procuram mostrar é que a reflexividade envolvida nas situações etnográficas não pode mais ser ocultada, como se a dialogicidade envolvida na confecção de saber atrapalhasse a produção de conhecimento (ARAÚJO, 2008; LUCAS, 2011; LASSITER, 2005). Dar conta dessa dimensão é, atualmente, um dos maiores desafios colocados aos etnógrafos, antes acostumados a pressupor a relação do nativo com a sua cultura como sendo espontânea, instintiva, inconsciente ou irrefletida (CASTRO, 2002).

Conforme algumas publicações do grupo Musicultura indicam (ver, por exemplo, ARAÚJO et al., 2006), a reflexividade envolvida no processo etnográfico deixou de ser exclusividade do etnógrafo. Isso informa que a velha fórmula de distinção entre nativo e etnógrafo deve ser reavaliada, inclusive, sinalizando um possível abandono dos termos. Definitivamente, o etnógrafo não é o único capaz de estabelecer relações de sentido.

De todo modo, a etnomusicologia é uma ciência fundada na preocupação com as alteridades. Nesse sentido, a construção da figura epistemológica “Outro” é praticamente uma exigência na confecção de saberes nesse campo disciplinar. O ponto crítico parece estar na relação que geralmente esse Outro é conduzido a estabelecer na pesquisa etnográfica. De acordo com as formulações daquilo que Castro (2002) denominou como o jogo antropológico tradicional, nativo e antropólogo dizem e fazem coisas distintas, na maior parte das vezes não compartilham o mesmo lugar e, portanto, a relação estabelecida ente ambos jamais se configura como uma relação de identidade. Verifica-se com essas considerações que, na etnografia tradicional, a relação dos personagens em diálogo jamais é simétrica, pois o etnógrafo sempre possui uma vantagem epistemológica em relação ao nativo e é justamente essa desigualdade que define cada um deles nesses papéis, garantindo a perpetuação do desnível entre um e outro.

Naquilo que corresponde à etnografia musical e, portanto, a etnomusicologia, entendo que Araújo (2008) enumerou de modo esclarecedor o debate. Para o autor, o modo moderno de etnografia musical seguiria os seguintes procedimentos:

O pesquisador nesse caso está habitualmente vinculado a uma instituição acadêmica, equipado com teorias, métodos e categorias de pesquisa academicamente orientadas. Ele ou ela define (1) os focos e metas da pesquisa tal como (2) a natureza dos dados a serem “recolhidos”, após um período de “imersão” em “outro” sistema de referência cultural, (3) “recolhe” os dados necessários com alguma colaboração nativa, (4) “traduz” os dados (isto é, através de uma comparação com seu/sua própria referência cultural), algo que eventualmente é feita com ajuda nativa, e, finalmente (5) interpreta esses dados da maneira mais coerente possível, gerando um texto a ser publicado sobre a autoria exclusiva do pesquisador. (ARAÚJO, 2008, p. 14-15, tradução nossa).

De acordo com o mesmo autor, esse modelo contrastaria com uma modalidade de etnografia musical mais reflexiva ou pós-moderna, como preferem alguns. Para ele então:

O pesquisador é ainda um indivíduo que (1) define seu/sua foco e meta inicial, mas todas as outras etapas subseqüentes apresentarão algum grau de diferença em comparação com o modelo exposto acima. (2) Ele/ela definirá e redefinirá a natureza dos dados a serem recolhidos através de um diálogo persistente, aproximação e negociação com seu/sua “sociedade escolhida”, (3) “recolhe” e “traduz” dados com sistemática ajuda nativa, e finalmente (4) interpreta-os com a colaboração nativa visando uma publicação ainda sob a autoria do próprio pesquisador, apesar de ser concedido crédito maior às vozes nativas se comparado ao modelo anterior, tal como um maior espaço de divergência. (ARAÚJO, 2008, p. 15, tradução nossa).

Ainda segundo Araújo (2008), há um terceiro paradigma relacionado à etnografia musical. Nesse:

[...] tanto pesquisadores nativos, quanto acadêmicos (posições sujeitas à fusão em um sujeito individual) negociam focos e metas desde o começo da pesquisa, tal como (2) a natureza dos dados que serão recolhidos, (3) o tipo de reflexão que eles requerem, destacando demandas da comunidade que podem ser potencialmente satisfeitas com os resultados da pesquisa, em que (4) nativos tanto recolham quanto interpretem os dados, resultando em uma difusão através de autoria coletiva em vários contextos acadêmicos e não-acadêmicos, (5) nativos nãoacadêmicos e acadêmicos de diferentes origens sociais desenvolvem reflexões sobre o processo de diálogo que permeia a pesquisa, e finalmente (6) novos focos surgem nessa reflexão abrindo novos interesses de pesquisa e sugerindo novas formas de difusão além das convencionais. (ARAÚJO, 2008, p. 15, tradução nossa).

É nesse sentido que muitos etnógrafos defendem a inversão dos procedimentos subentendidos na noção de observação participante. Nessa, a observação do Outro é o foco central, sendo a participação apenas um meio para se alcançar o objetivo principal. Na participação observante, ao contrário, o foco não é o Outro, mas as relações desenvolvidas entre o pesquisador e esse Outro, isto é, o primado é da participação e não da observação (LASSITER, 2005).

Esse foi o ponto que me pareceu mais apropriado para seguir na produção de minha etnografia. Antes de ingressar na universidade e, em razão de uma nova inserção social, tornar-me etnógrafo, sempre fui morador da Maré, este se configurando, desde o início, como meu lugar de referência. Comentar aspectos da realidade mareense, contando com a colaboração de seus membros sem, entretanto, subestimar ou superestimar sua capacidade reflexiva, evitando colocá-los meramente na posição de informantes foi o grande desafio.

Nesse contexto, a história oral surgiu como uma metodologia adequada na superação de parte desse dilema. Lembrando, uma interação foi provocada com a finalidade de construir um corpo documental relacionado ao passado sonoro do bairro, mais especificamente, à experiência de um migrante nordestino. Em função dos meus convites, nas sessões gravadas – mas não só nelas –, meu interlocutor refletia e, simultaneamente, agia no presente sobre o passado. Não há como e muito menos razão para esconder que a primeira camada de sentido imposta ao meu trabalho veio de Dito Félix. Nessa direção, ainda que em momentos diferentes e com interesses diferentes,

arrisco dizer que dividimos ao longo do meu trabalho de campo a condição de intérpretes.

A essa altura, parece evidente que houve um esforço proposital de não separar as figuras de etnógrafo da de morador. Não quero com isso, defender essa postura como a mais correta ou pertinente ao campo disciplinar, invalidando todas as outras falas afastadas geograficamente ou culturalmente das situações em estudo em dada ocasião. Certamente, a condição de nativo não dá a ninguém autoridade incontestável. Estou certo que há no caminho que selecionei desvantagens e problemas de ordem epistemológica que não estão definidos e que são desafios para etnomusicólogos e etnógrafos de uma maneira geral.

Assim, observando e tentando entender um conjunto de situações que colaboram com a confecção de determinadas lembranças sobre o passado musical da Maré, busquei descrever e compreender situações em que a memória transpareceu enquanto ação sobre o passado, na sua condição, portanto, de acontecimento. De maneira resumida, tentei afirmar que a metodologia da história oral produz um conjunto de narrativas através de entrevistas e que, tanto a produção quanto a análise desse material resulta em uma produtiva experiência etnográfica que, potencialmente, oferece contornos colaborativos e participativos. Em outras palavras, procurei conduzir um debate que evidenciasse a história oral como uma metodologia capaz de oferecer respostas satisfatórias à exigência etnográfica da etnomusicologia nos dias atuais e às minhas inquietações ao redor das práticas musicais da Maré. Capaz de atender, simultaneamente, as expectativas desse historiador, morador da Maré, músico e etnomusicólogo em formação.

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Verena. *História oral: a experiência do Cpdoc*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989.

_____. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ARAUJO, Samuel et al. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Revista Transcultural de Música*, Barcelona, no. 10, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a148/a-violncia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

_____. “From neutrality to praxis: the shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world”. *Musicological Annual*, Ljubljama, no. 44, p. 13-30, 2008.

_____. ; MUSICULTURA. Sound praxis: music, politics, and violence in Brazil. In: O’Connell, John Morgan; CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. (Ed.). *Music and conflict*. Chicago: University of Illinois Press, 2010. p. 217-231.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2005. p. 183-191.
- CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia. In: ARAUJO, Samuel et al. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2008. p. 199-212.
- CASTRO, Eduardo Viveiro de. O nativo relativo. *Mana*, v. 1, n. 8, p. 113-148, 2002.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (Org.). *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- DITO FÉLIX. *Conversa violada*. Rio de Janeiro, 2009. Entrevista concedida a S. J. A. Silva em 02 jul. 2009.
- DUARTE, Luiz Fernando. Três ensaios sobre pessoa e modernidade. *Boletim do Museu Nacional: nova série antropologia*. Rio de Janeiro, n. 41, p. 1-69, ago.1983.
- DUMONT, Louis. *Homo hierarchicus: o sistema das castas e suas implicações*. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997.
- DUQUE, Eduardo. *O pulo do Gato: reflexões de um pesquisador nativo sobre uma escola de samba carioca*. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)–Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. *Topoi: Revista de história do Programa de Pós-Graduação em história social da UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 5, 314-332, set. 2002.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. 7. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- GOLDEMBERG, Miriam. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 1990.
- LASSITER, Luke E. *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography*. Tucson: University of Arizona Press, 1998. p. 3-16.
- _____. *The Chicago guide to collaborative ethnography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.187-242.

_____. A narrativa na escrita da história e da ficção. In: _____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.15-121.

LLORCA, Marlene Albert. La memoria de las narraciones de tradición oral: una rememoración creadora. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, Barcelona, n. 30, p. 83-90, 2003.

LUCAS, Glaura. “O Trabalho de Campo em Pesquisa-Ação Participativa: Reflexões sobre uma Experiência em Andamento com a Comunidade Negra dos Arturos e a Associação Cultural Arautos do Gueto em Minas Gerais”. *Música e Cultura*, n. 11, 2011. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-06/MeC06-Glaura-Lucas.pdf>>, acesso em: 21 nov. 2012.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MUSICULTURA. É possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI. In: Coriún Aharonián. (Org.). *Música/musicologia y colonialismo*. Música/musicologia y colonialismo. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2011, p. 159-180.

PINTO, Tiago de Oliveira. Cem anos de etnomusicologia e a ‘era fonográfica’ da disciplina no Brasil. Encontro Nacional de Etnomusicologia, 2., 2004, Salvador. *Anais...* Salvador: ABET/CNPq/Contexto, 2005. p.103-124.

POLLAK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 3, 1989. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf> Acesso em: 06 dez. 2006.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 10, 1992. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf> Acesso em: 06 dez. 2006.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História: Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, p. 13-50, 1997.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. p. 163-198.

RICOEUR, Paul. “The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text”. *New Literary History*, v. 5, no. 1, p. 91-117, 1973. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%28197323%295%3A1%3C91%3ATMOTTM%3E2.0.CO%3B2-T>> Acesso em: 8 mar. 2008.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada [et al.]. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Alexandre Dias da. *As águas da Maré encontram-se ao rio: a construção de uma memória coletiva para a Maré, diálogos e tensões*. 2006. 83 f. Monografia (Graduação em História)—Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. *Maré: a invenção de um bairro*. 2006. 238 f. (Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Centro De Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/cursos/bensculturais/teses/CPDOC2006ClaudiaRoseRibeirodaSilva.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2008.

TEODOSIO, Taiana Santos Jung. *Espaço Maré: histórias, trajetórias e desafios*. 2006. 167f f. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais)—Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2006.

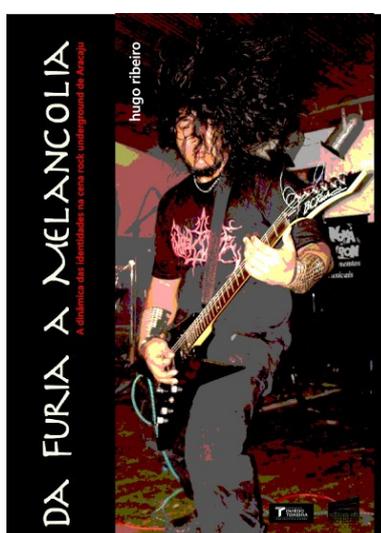
THIOLLENT, Michel. *Metodologia da pesquisa-ação*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia. In: ARAUJO, Samuel et al. (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad: FAPERJ, 2008. p. 189-198.

Resenha de livro

RIBEIRO, Hugo. *Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*. São Cristóvão, SE: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2010.

Jorge de La Barre¹



Apesar de o Metal ser, ao lado do Rap ou do Punk, um dos gêneros musicais contemporâneos mais globalizados, a realidade das suas apropriações locais no Brasil é relativamente pouco documentada². Na hora em que falamos de “cultura metal global”, pouco sabemos ainda sobre as dinâmicas identitárias concretas levadas por um gênero musical caracterizado pela fragmentação numa confudente variedade de estilos: Progressive Metal, Power Metal, Speed Metal, Thrash Metal, Death Metal, Black Metal, Doom Metal, Goth Metal, Nu-Metal, Grindcore,... todos derivados de um padrão histórico relativamente unificado, representado pelos Hard Rock e Heavy Metal do final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Um dos méritos do livro *Da fúria à melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju*, fruto da tese de Hugo Ribeiro, doutor em etnomusicologia pela UFBA e Professor da Universidade Federal de Sergipe, é justamente de nos dar a descobrir e conhecer melhor a

¹ Bolsista CAPES/Brasil; UFF/PPGA.

² Sobre o Metal na região do Nordeste brasileiro, ver por exemplo Cardoso (2008), e Janotti (2004), que tratam do Heavy Metal em Salvador da Bahia. Sobre o Metal na cidade do Recife, ver Bezerra e alli. (2011). Ver também os trabalhos fundadores de Idelber Avelar sobre o Metal brasileiro (2002, 2003).

complexidade dos processos de identificação e de diferenciação – dentro do gênero Metal tanto como nas suas fronteiras com outros gêneros considerados *mainstream* (Rock, Blues, Pop, etc., mas também músicas regionais ou nacionais brasileiras). Trata-se de um trabalho importante, que descreve a sutileza estético-musical dos vários estilos de Metal tais como eles vão sendo praticados numa pequena cidade do Nordeste brasileiro: Aracaju, capital do Sergipe³.

Sendo a “cena rock underground de Aracaju” (“CRUA”) constituída por uma variedade de estilos de Metal, a originalidade da pesquisa de Hugo Ribeiro foi de selecionar três bandas locais consideradas representativas de estilos distintos e descrever as respectivas especificidades, partindo do pressuposto fundamental da existência de uma equivalência (ou de uma relação de contiguidade pelo menos), entre fronteiras estilísticas e fronteiras identitárias. A fim de definir as respectivas “regras de gênero”, Hugo propõe, a partir dos textos de Franco Fabbri e Simon Frith, um enquadramento analítico adequado e propriamente etnomusicológico, que ele vai aplicando sistematicamente à descrição diferenciada das três bandas consideradas representativas dos estilos Heavy Metal, Doom Metal, e Death Metal, respetivamente: The Warlord, Scarlet Peace, e Sign of Hate. Sendo essa construção analítica um dos principais fundamentos da pesquisa sobre a CRUA, ela merece ser aqui apresentada nas suas grandes linhas. Também poderá inspirar pesquisas futuras, tanto no campo do Metal como de outros gêneros musicais caracterizados pela fragmentação estilística.

Interessada em definir as “regras de gênero”, a construção analítica desenvolvida por Hugo tenta responder explicitamente a uma questão principal, aliás principalmente musical ou estético-musical: *Quais os elementos musicais que influenciam a percepção de uma banda como integrante de um determinado estilo de Metal?* Como bem entendemos, residem nessa questão vários critérios – estéticos e musicais principalmente, mas também socio-culturais e mais precisamente identitários –, que o autor vai analisando ao longo da descrição sequencial das três bandas. O autor vai assim definindo os vários estilos a partir de um conjunto de “regras”, distinguindo para cada banda: as *regras semióticas*, as *regras de comportamento*, as *regras sociais e ideológicas*, as *regras econômicas e jurídicas*, e por fim, as *regras formais e técnicas*.

As *regras semióticas* são essencialmente “as regras de comunicação, como a música funciona como retórica. Essas regras estão relacionadas tanto com o conteúdo lírico, como com a expressividade musical e emocional.” (p. 45). O autor propõe nessa secção uma análise do significado das letras das músicas, assim como a iconografia relacionada ao estilo. As *regras de comportamento* são “as regras relacionadas com as performances musicais, levando em consideração gestos e movimentos utilizados pelos músicos e pelo público, seu comportamento em geral, forma de dançar e de reagir a determinados estímulos.” (p. 45). As *regras sociais e ideológicas* estão “relacionadas com as informações sociais, sua estrutura social interna, classe ou sexo. Elas se referem à natureza da comunidade musical e sua relação social, à imagem que o músico tem ou pretende passar e qual a ideologia que permeia e dá sentido àquela determinada prática

³ Para um panorama da cena local na sua vertente *mainstream*, ver os trabalhos de Yukio Agerkop sobre algumas bandas de música popular brasileira em Aracaju e no Recife (AGERKOP, 2007, 2010). Em anexo ao livro de Hugo Ribeiro aqui apresentado, encontramos também um pequeno artigo de Adelvan Kenobi, que apresenta a cena rock local desde os anos 1980: “Rock Sergipano, esse desconhecido” (p. 359-363).

musical.” (p. 46). As *regras econômicas e jurídicas* informam “o background jurídico e econômico que garante a sobrevivência e a prosperidade do gênero. São questões sobre os meios de produção, propriedade intelectual, direitos autorais, retorno financeiro, comercialização de material (...)” (p. 46). Por fim, as *regras formais e técnicas* são as regras “relacionadas às questões musicais em si, tais como forma musical, habilidades necessárias, timbres e estrutura composicional. Alguns gêneros ou estilos musicais têm um código escrito, seja em tratados teóricos ou manuais de execução, considerados mais importantes, enquanto outras regras são transmitidas oralmente. Tais regras também envolvem conceitos musicais e escolhas relacionadas aos sistemas musicais.” (p. 46).

Esse esquema analítico vai enfatizando tanto os elementos em comum (por exemplo o uso das guitarras distorcidas e dos *power chords* – um referente sonoro central e uma metáfora válida para todo o gênero), como as características específicas, em termos por exemplo de sonoridade, melodia e harmonia vocal e de guitarra, *riffs* e solos de guitarra, andamento mais ou menos lento ou rápido, mudança de textura, vocal gutural (ou rasgado), tema das letras (sobre morte, anti-religiosidade ou caos, por exemplo), etc. – características que, como bem mostra o autor, funcionam como “símbolos” de cada gênero e recursos de identificação/diferenciação.

No entanto, esse esquema ficaria demasiado estático e rígido se ele não viesse apropriadamente complementado com a riqueza da abordagem etnográfica ou “endoetnográfica”, como a chamou o autor, que vai dessa vez tentando responder a uma questão semiótico-antropológica: *Quais são e como os fatores musicais e extra-musicais influenciam os diferentes processos de significação e valoração presentes em uma experiência musical?* Hugo Ribeiro tem sido com efeito, além de professor de guitarra, músico e produtor de umas das bandas pesquisadas, e é através da perspectiva “nativa”, “de dentro”, que ele vem mostrando como os participantes da cena vivenciam os processos de diferenciação, criando e mantendo fronteiras estilísticas.

Um contributo importante do trabalho de Hugo Ribeiro ao estudo de cenas musicais *underground* é de ter mostrado, na linha do trabalho pioneiro de Dick Hebdige sobre o “significado do estilo” (HEBDIGE, 1979), a dupla centralidade da questão das fronteiras estilísticas: não só obviamente em relação ao *mainstream*, mas também e sobretudo *dentro* da(s) própria(s) cena(s) considerada(s). Dar a compreender as diferenças significativas que os membros estabelecem entre vários estilos e seu papel nos processos de identificação talvez seja nesse aspeto a preocupação principal desse livro que, na sua tonalidade geral tem algo de provocativo, pelo menos para o neófito. Seja na CRUA ou em outras cenas de outras cidades do Brasil ou do mundo, o universo do Metal é um universo de diferenciações estilísticas e identitárias difícil de imaginar a partir do ponto de vista do *outsider*. Ao ler o livro de Hugo Ribeiro, talvez esse *outsider* ficasse com curiosidade e quisesse também descobrir por ele próprio as sonoridades dos *power chords* e das guitarras distorcidas. Mas ele ficará sabendo de certeza que, dentro do mundo oculto do Metal, não está nada tudo igual.

Referências

AGERKOP, Yukio (2007). “Poética de uma paisagem: discurso e atuação de quatro grupos musicais da região do mangue”, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Faculdade de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

AGERKOP, Yukio (2010). “Circular cidade: poesia e *groove* na expressão musical de quatro grupos da região do mangue nordestino”, *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, no. 22, jul.-dez. 2010, p. 196-202.

AVELAR, Idelber (2002). “Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the Origins of Brazilian Heavy Metal”, in Perrone, Charles A., and Dunn, Christopher (ed.), *Brazilian Popular Music & Globalization*, London & New York: Routledge, p. 123-135.

AVELAR, Idelber (2003). Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, no. 3, 2003, p. 329-346.

BEZERRA, Amílcar, FERREIRA, Daniela, LA BARRE, Jorge de, GADELHA, Wilfred (2011). “Transformações: a cena metal no Recife pós-mangue”, Relatório final de pesquisa cultural no. 124/09, Maio 2011, disponível em: *Portal Pernambuco Nação Cultural*, <http://www.nacaocultural.com.br/transformacoes-a-cena-metal-no-recife-pos-mangue> (acesso em 2 de outubro de 2012).

CARDOSO, Jorge (2008), *Poética da música underground. Vestígios do Heavy Metal em Salvador*, Rio de Janeiro, E-papers.

HEBDIGE, Dick (1979), *Subculture. The Meaning of Style*, New York & London: Routledge.

JANOTTI, Jeder (2004). *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*, Rio de Janeiro, E-papers.

Lista de Autores

Angela Elisabeth Lühning possui doutorado em musicologia comparada pela Freie Universität Berlin (1989). Atualmente é professora titular da Universidade Federal da Bahia e Diretora-secretária da Fundação Pierre Verger. Sua produção tem se concentrado sobre os seguintes temas: música no candomblé, etnomusicologia, cultura afro-brasileira. Entre suas publicações mais recentes estão os livros *Fotografando Verger* (Companhia das Letrinhas, 2011) e, com Sivanilton Encarnação da Mata, *Casa de Oxumarê. Os cânticos que encantaram Pierre Verger* (Vento Leste, 2010).

George Lipsitz, Ph.D. em história pela Universidade de Wisconsin estuda os movimentos sociais, culturas urbanas e desigualdade. Entre suas publicações, destacam-se *The possessive investment in whiteness, a life in the struggle* (Temple University Press, 2006), e *Time passages* (University of Minnesota Press, 2001). Preside o conselho diretor do African American Policy Forum, e é membro do conselho diretor da National Fair Housing Alliance.

Margaret Sarkissian é Ph.D. em musicologia pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (EUA). Tem particular interesse em modos pelos quais a música é utilizada como demarcador de vários tipos de identidade (étnica e de gênero, em especial). Tendo realizado trabalho de campo em diferentes contextos nos EUA e na Malásia, seu livro, *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*, (University of Chicago Press, 1992) aborda as interfaces entre questões identitárias e os shows turísticos em Málaga, Malásia.

Pedro de Moura Aragão é doutor em musicologia pela UNIRIO e professor adjunto de Prática de Conjunto da mesma instituição. Com extensa e destacada atuação nacional e internacional como instrumentista, tem também extensa produção escrita sobre choro, acervos de música, etnomusicologia e samba. Sua tese de doutorado, *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"* (2011), foi um dos trabalhos contemplados em 2012 pelo Prêmio FUNARTE de Produção Crítica.

Ricardo Pamfílio de Sousa é Mestre em Música (Etnomusicologia) pela Universidade Federal da Bahia, com a dissertação *A música na capoeira: Um estudo de caso* (1998). Tem extensa experiência de assessoria e pesquisa em educação indígena - na Bahia e na Amazônia - e cultura afro-brasileira.

Sinésio Jefferson Andrade Silva, com graduação em história e mestrado em etnomusicologia, cursa o doutorado do Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional da UFRJ. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior em livros (*Music in Conflict*, University of Illinois Press, 2010; *Música, Musicologia y Colonialismo*, Ministério da Cultura do Uruguai, 2011) e periódicos (*Ethnomusicology*, 2006; *Mosaico*, 2009), com ênfase em temas como música e memória, pesquisa-participativa, etnografia e favela.

Jorge De La Barre tem doutorado em Sociologie pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Investigador Integrado no INET-MD (Instituto de Etnomusicologia-Música e Dança), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi *visiting scholar* no CSER (Center for the Study of

Ethnicity and Race, Columbia University, Nova York). Autor de *Identités multiples en Europe? Le cas des lusodescendants en France* (L'Harmattan, 2006), e *Jeunes d'origine portugaise en association. On est européen sans le savoir* (L'Harmattan, 1997).

Natalia Trigo, tradutora do artigo “Meia-noite na Barrelhouse: por que a etnomusicologia importa agora”, de George Lipsitz, é cantora e estudante do 5o. período do Bacharelado em Música, Habilitação Canto, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

List of Contributors

Angela Elisabeth Lühning é professora de etnomusicologia na EMUS/UFBA, além de coordenadora do Espaço Cultural Pierre Verger – Salvador. Realiza pesquisas e ações educativas com ênfase na cultura afro-brasileira nas suas mais diversas dimensões históricas e contextuais.

George Lipsitz, Ph.D. em história pela Universidade de Wisconsin estuda os movimentos sociais, culturas urbanas e desigualdade. Entre suas publicações, destacam-se *The possessive investment in whiteness, a life in the struggle* (Temple University Press, 2006), e *Time passages* (University of Minnesota Press, 2001). Preside o conselho diretor do African American Policy Forum, e é membro do conselho diretor da National Fair Housing Alliance.

Margaret Sarkissian é Ph.D. em musicologia pela Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (EUA). Tem particular interesse em modos pelos quais a música é utilizada como demarcador de vários tipos de identidade (étnica e de gênero, em especial). Tendo realizado trabalho de campo em diferentes contextos nos EUA e na Malásia, seu livro, *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*, (University of Chicago Press, 1992) aborda as interfaces entre questões identitárias e os shows turísticos em Málaga, Malásia.

Pedro de Moura Aragão é doutor em musicologia pela UNIRIO e professor adjunto de Prática de Conjunto da mesma instituição. Com extensa e destacada atuação nacional e internacional como instrumentista, tem também extensa produção escrita sobre choro, acervos de música, etnomusicologia e samba. Sua tese de doutorado, *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e "O Choro"* (2011), foi um dos trabalhos contemplados em 2012 pelo Prêmio FUNARTE de Produção Crítica.

Ricardo Pamfilio de Sousa é etnomusicólogo pela UFBA (com dissertação de mestrado e vários textos sobre a música na capoeira), coordenador da Cultura Digital no Espaço Cultural Pierre Verger e educador na área de cultura indígena, ligado à AMEI/ Salvador e à ANAI/ BA.

Sinésio Jefferson Andrade Silva, com graduação em história e mestrado em etnomusicologia, cursa o doutorado do Instituto de Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional da UFRJ. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior em livros (*Music in Conflict*, University of Illinois Press, 2010; *Música, Musicologia y Colonialismo*, Ministério da Cultura do Uruguai, 2011) e periódicos (*Ethnomusicology*, 2006; *Mosaico*, 2009), com ênfase em temas como música e memória, pesquisa-participativa, etnografia e favela.

Jorge De La Barre tem doutorado em Sociologie pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Investigador Integrado no INET-MD (Instituto de Etnomusicologia-Música e Dança), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi *visiting scholar* no CSER (Center for the Study of Ethnicity and Race, Columbia University, Nova York). Autor de *Identités multiples en Europe? Le cas des lusodescendants en France* (L'Harmattan, 2006), e *Jeunes*

d'origine portugaise en association. On est européen sans le savoir (L'Harmattan, 1997).

Natalia Trigo, tradutora do artigo “Meia-noite na Barrelhouse: por que a etnomusicologia importa agora”, de George Lipsitz, é cantora e estudante do 5o. período do Bacharelado em Música, Habilitação Canto, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).