

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 interessava 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 infindável 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.