

Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música

Ursula Hemetek*

Resumo Viena tem sido a "Cidade da Música" no cruzamento de fluxos internacionais e imigração. A condição emerge da sua história como capital da monarquia austro-húngara, no ponto mais oriental da Europa Ocidental durante a Guerra Fria, abrigo mais próximo para os refugiados da Guerra dos Balcãs e centro de imigração laboral do Sul da Europa. Durante séculos tem sido uma cidade multicultural. Baseando-me em investigação recente, tento lidar, neste artigo, com a produção musical (o fazer música activo) de imigrantes, e a sua "contextualização". Questiono a ideia da construção da identidade pela performance, a criação do "lugar" pela música, a culturalização bem como a desconstrução de imagens étnicas. Colectivismo e individualidade são perspectivas importantes. O quadro metodológico inscreve-se nos estudos de Etnomusicologia Urbana e em recentes discursos sobre música e diáspora. Os exemplos musicais são parte da cena imigrante em Viena, especialmente nas comunidades da ex-Jugoslávia e da Turquia. Lidando com a música nos seus contextos social e político, o enquadramento socio-político é significativo neste artigo.

Palavras-chave Etnomusicologia, imigração, diáspora, Etnomusicologia Urbana, minorias, Viena

Abstract Vienna has been and still is the 'City of Music' at a crossroads of international flow and immigration. This unique condition of Vienna arises from its history as the capital of the Austro-Hungarian monarchy, its later position as the eastern-most outpost of Western Europe during the Cold War, as the nearest shelter for refugees during the Balkan Wars, and finally, as the centre of working immigration from south-eastern Europe. For centuries, Vienna truly has been and today remains a multicultural city. This history and these conditions all lead to an astounding musical diversity. Drawing from several of my own recent research projects on the topic I try in my article to deal with the production of music (active music making) by immigrants as well as with the 'embeddedness' of these activities. I raise topics like the idea of the construction

* Professora Associada no Institute for Folk Music Research and Ethnomusicology na University for Music and the Performing Arts, Viena (hemetek@mdw.ac.at).

of ethnicity by performance, of the creation of 'place' by music, of culturalisation as well as deconstructing ethnic images. Collectivism and individuality are also important approaches. The methodological frame comes from studies in urban ethnomusicology as well as from recent discourses on diaspora and music. The music examples I use are part of Vienna's immigrant scene especially from the communities from the former Yugoslavia as well as from Turkey. As ethnomusicology deals with music in social and political context, the socio-political background is an important focus of the article.

Keywords Ethnomusicology, immigration, diaspora, urban ethnomusicology, minorities, Vienna

Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música

Ursula Hemetek

Contexto histórico e político da imigração na Áustria

A Áustria é resultado ou remanescência da monarquia austro-húngara, um país multinacional, com muitas línguas e culturas, incluindo checa, eslovaca, ucraniana, croata, polaca, húngara, eslovena e judaica. A Áustria não tinha colónias ultramarinas e não foi confrontada com a imigração ultramarina, tal como aconteceu no Reino Unido, França, Portugal ou na Holanda, em resultado do colonialismo. Foi formada pela migração, antes de mais, interna, no seio da monarquia austro-húngara. Nos últimos 50 anos, contudo, houve uma imigração massiva proveniente da Europa de Leste e do Sul. Na década de 1960 a Áustria necessitou de trabalhadores, e assim começou a imigração de pessoas jugoslavas e turcas. Pela sua localização, ocidental, na fronteira de vários estados ex-comunistas, foi alvo de várias ondas de refugiados da Hungria em 1956, da Checoslováquia em 1968, da Polónia em 1981 e da Bósnia em 1992. As leis na Áustria são bastante restritivas em matéria de cidadania. A percentagem de cidadãos estrangeiros na Áustria é de 9%, enquanto na capital, Viena, é de 18%. Da migração interior durante a monarquia e da redução do território após a Primeira Guerra Mundial, resultaram as chamadas minorias étnicas “autóctones”, que têm vivido num determinado território, durante cem ou mais anos. São cidadãos da Áustria a quem foram concedidos certos direitos. São também reconhecidos como “grupo étnico” (“*Volksgroupe*”). O termo “*Volksgroupe*” só existe na Áustria como categoria política desde 1976, graças ao chamado “*Volksgruppengesetz*”. Inclui apenas minorias étnicas com cultura e língua distintas que vivam no país há pelo menos três gerações, garantindo certos direitos. Esta lei não inclui imigrantes de anos recentes, que por esse motivo se mantêm sem tais direitos.

Minorias étnicas na Áustria, um panorama:

Quadro 1 – Cronologia de chegada de minorias étnicas à Áustria

“Grupos étnicos”	No território desde:
Eslovenos na Caríntia	Séc. IX
Eslovenos na Estíria	Séc. VI
Croatas em Burgenland	Séc. XVI
Húngaros em Burgenland e Viena	Sécs. X e XX
Checos em Viena	Séc. XIX
Eslovacos em Viena	Séc. XIX
<i>Roma</i> na Áustria	Séc. XVI
Entrangeiros: imigrantes e refugiados (grupos maiores)	Na Áustria desde:
Da ex-Jugoslávia	1960
Da Turquia	1960
Da ex-Checoslováquia	1968
Da Polónia	1981
Da Bósnia	1992

De acordo com o último censo (2001), os números de estrangeiros são os seguintes:

Quadro 2 – População estrangeira na Áustria, em 2001

Áustria (total)	8.065.465
Sérvia	155.800
Turquia	130.100
Bósnia	96.000
Alemanha	74.400
Croácia	57.600
Polónia	22.600
Roménia	18.400
Hungria	13.000
Macedónia	12.400
Itália	10.700
Outros grupos	Menos de 10.000

Fonte: Censo de 2001

A divisão em “grupos étnicos” e imigrantes parece estar ultrapassada em tempos de globalização e integração europeia. Esta prática política, ainda em uso, está relacionada com a situação política austríaca do pós Segunda Guerra Mundial. Em 1955, a Áustria tinha ainda a opção de decidir ser um país monolíngue ou bilingue. O alemão foi escolhido como única língua oficial, contudo, outras línguas foram faladas no território - pelas minorias. Duas destas minorias foram expressamente referidas na Constituição de 1955: a croata de Burgenland e a eslovena de Caríntia e Estíria, o que lhes garantiu determinados direitos. Os eslovenos foram muito activos contra o regime Nazi, uma das poucas fontes provadas de resistência na Áustria. Por isso, os seus direitos tiveram que ser incluídos na Constituição a pedido dos países vencedores. Mais tarde, este estatuto privilegiado foi também concedido a outros grupos étnicos – os checos, os eslovacos os húngaros e os roma, com base numa lei de 1976 (“*Volksgruppengesetz*”). Os critérios foram, por um lado a longevidade da sua presença no território austríaco, e por outro a evidência da sua etnicidade, definida por marcas culturais como linguagem, costumes, música e outras que eram diferentes das da maioria austríaca. Estas definições assemelham-se muito aos conceitos da velha nação, encontrados na Europa desde o séc. XVIII. A lei de 1976, ainda em vigor sem qualquer emenda, é discutida há anos pois há quem considere este modo de pensar antiquado e o queira abandonar. Outra razão pela qual a política austríaca ainda separe minorias étnicas em “*Volkgruppen*” e imigrantes pode encontrar-se

noutra auto-definição: a Áustria não quer representar-se como país de imigração, embora de facto o seja. A imigração é encarada mais como uma ameaça do que como uma necessidade. A xenofobia é acirrada por alguns partidos políticos que procuram bodes expiatórios em tempos de recessão económica. E estes são encontrados nos imigrantes.

Os imigrantes na Áustria são discriminados a vários níveis: no mercado de trabalho, na habitação, e estruturalmente a coberto da lei, para não falar no racismo diário que enfrentam. É-lhes muito difícil obter cidadania austríaca. O processo de integração – que defino referindo Bauböck (2001:14) como um “*processo de ajustamento recíproco entre um grupo pré-existente e um outro em estabelecimento*” – não é satisfatório. As reacções dos próprios imigrantes revelam diferentes estratégias, entre – mas também incluindo – dois extremos: recolhimento no gueto e assimilação. No caso do retiro, os imigrantes limitam o contacto social a membros da sua própria nacionalidade e encontram os seus nichos nos quais sobrevivem. Isto é compreensível, claro, mas não conduz a um processo de integração bem sucedido. No caso da assimilação, que definiria como abandono completo de “marcadores étnicos” como a língua e os costumes, existe ainda discriminação pela visibilidade da “alteridade”, na cor da pele, sotaque ou nome da pessoa. A maioria reage aos desafios da imigração não pelo ajustamento mas pela rejeição, dificultando desse modo o processo de integração.

Argumento razões para a peculiaridade austríaca da divisão em “grupos étnicos” e minorias imigrantes. Parece algo paradoxal. Entretanto já a terceira geração de imigrantes vive na Áustria. Nasceram aqui, praticamente sem contacto com a terra natal dos seus avós, mas ainda são considerados imigrantes ou referidos com a expressão, agora na moda, “pessoas com origem imigrante”. Estas condições têm impacte na produção musical dos imigrantes, o tema deste artigo. Peço ao leitor que mantenha estas pré-condições em mente, porque a música deve ser sempre vista no seu contexto social, e o contexto no caso dos imigrantes é fortemente influenciado pela política.

A construção do lugar, etnicidade e identidade através da música na diáspora

“A música desempenha indubitavelmente um papel vital entre os inúmeros modos nos quais nos «relocamos» a nós próprios. O evento musical, desde as danças colectivas até ao simples acto de colocar uma cassete ou um CD numa máquina, evoca e organiza memórias colectivas e experiências presentes de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade inatingíveis por outra actividade social. Os «lugares» construídos através da música envolvem noções de diferença e fronteira social” (Stokes, 1997:3).

O que Stokes diz é claro não só para os imigrantes como para o grupo dominante. Mas, especialmente no caso da migração, quando uma pessoa experimenta a des-

locação, insegurança, constante desafio, ausência de familiaridade e discriminação, pode tornar-se mais importante e significativo “relocar-se” por via da música. O argumento de Stokes vai ainda mais longe quando diz: *“Eu defenderia que a música é socialmente significativa, não inteiramente mas largamente porque promove meios pelos quais as pessoas reconhecem identidades e lugares, e as fronteiras que os separam”* (Stokes, 1997: 5).

As minhas descobertas confirmam estas teses. Cito-as porque dizem muito acerca da motivação para a produção musical dos imigrantes. Diria ainda que também dizem muito acerca do tipo de música que estes grupos de imigrantes praticam. Estou longe de qualquer tipo de interpretação essencialista, porque a música é aquilo que qualquer grupo social considerar que seja, e os estilos musicais, *per se* não representam qualquer denotada etnicidade. Por outro lado, não se pode negar que a etnicidade é representada pela música. Etnicidade é, claramente, um termo problemático, e tem havido muitas discussões acerca disso, especialmente numa disciplina que usa o prefixo “etno” na sua designação como “Etnomusicologia”. Adelaida Reyes defende que isso não deve ser omitido, mas definido de modo útil que permita perspectiva interdisciplinar. Reyes menciona-o relativamente à investigação na área urbana: *“Os grupos rotulados como étnicos são uma realidade social e... acabaram por constituir uma categoria estrutural na organização social urbana. Parece, assim, que teremos que viver com o termo durante mais algum tempo”* (Reyes-Schramm, 1979:17).

Stokes também não questiona o termo, mas a sua definição: *“As etnicidades devem ser entendidas em termos da construção, manutenção e negociação das fronteiras, e não das «essências» sociais putativas que preenchem as lacunas entre elas”* (Stokes, 1997:6).

Partilho a opinião de muitos antropólogos (ver Asad, 1973) de que a construção das etnicidades só pode ser entendida pela inclusão de relações de poder na análise. É muito importante ter em consideração as posições dos participantes (*insiders*) e dos estranhos (*outsiders*) no e perante o processo de construção das etnicidades. No caso das pessoas discriminadas, a definição de estranhos contribui muitas vezes para a sua auto-definição. O grupo no poder - dominante - define quem é “diferente”. Se um grupo for constantemente percebido por outros como “diferente” por causa da sua origem étnica, ele pode destacar marcadores de diferença étnica na sua própria consciência. Isto pode acontecer na produção musical, e especialmente na performance pública. Assim, a performance na diáspora parece-me outro aspecto muito importante de todo este tópico, tanto mais que a música performada é muitas vezes objecto de documentação por etnomusicólogos, incluindo a minha própria investigação. A performance musical funciona como representação da etnicidade, “alteridade” e “diferença”. Uma publicação recente neste tópico, o livro *Musical Performance in the Diaspora* (Ramnarine, 2007) é muito útil nesta ligação, pois proporciona uma visão profunda dos modos possíveis de interpretação do fenómeno de

“administração da etnicidade” pela performance. É acerca de “*como a identidade é moldada e construída através e como resultado da performance*” (Johnson, 2007:71). Em seguida aplicarei alguns destes pensamentos às minhas descobertas acerca da produção musical dos imigrantes em Viena.

Imigrantes em Viena e Etnomusicologia Urbana

Viena é por vezes suposta a “Cidade da Música” num cruzamento de fluxo internacional e imigração. Esta condição única decorre da sua história como capital da monarquia austro-húngara, a sua posterior posição como ponto mais oriental da Europa Ocidental durante a Guerra Fria, como abrigo mais próximo para os refugiados durante as Guerras dos Balcãs e, finalmente, como o centro de imigração laboral proveniente do Sudeste Europeu. Viena, como outros centros urbanos, é étnica e culturalmente diversa. O quadro seguinte mostra que aproximadamente 18% da população é constituída por imigrantes com cidadanias estrangeiras, e de onde vêm estes imigrantes. Não mostra, contudo, que actualmente 30% da população vienense tem “antecedentes de imigração”.

Quadro 3 – População dos cidadãos não austríacos em Viena, em 2001

População total de Viena	1.550.123
Sérvia e Montenegro	68.796
Turquia	39.119
Bósnia e Herzegovina	21.638
Croácia	16.214
Polónia	13.648
Alemanha	12.729
Hungria	4.135
Roménia	3.713
Eslováquia e Rep. Checa	5.425
Outros	44.874
Total de estrangeiros	248.264

Fonte: <http://www.wien.gv.at/statistik/daten/pdf/vz2001staatsang.pdf>, acedido a 10.06.2006

Ao abordarmos diversidade musical em áreas urbanas, temos que redefinir termos como etnicidade e identidade (ver acima) e abandonar certos conceitos tradicionais

da Etnomusicologia, prevalentes especialmente na Europa, que têm a ver com conceitos de cultura estática (Reyes-Schramm, 1979; Hemetek, 2006). Durante a maior parte da sua história, a Etnomusicologia tem negligenciado áreas urbanas como campo de investigação. Só no início da década de 1970 é que esta situação começou a mudar, com a descoberta da música popular como fenómeno urbano merecedor de atenção devido ao seu contexto sócio-cultural. Como Nettl observou no seu artigo *New Directions in Ethnomusicology* sobre a investigação em áreas urbanas: *“na prossecução desses estudos, os etnomusicólogos têm sido particularmente alertados para a importância da música como emblema cultural, como algo que é utilizado por um grupo populacional para expressar a sua singularidade a outros grupos, conferindo coesão mas também servindo como um meio de comunicação intercultural”* (Nettl, 1992:384).

Reyes, uma das pioneiras da Etnomusicologia Urbana, propõe uma base teórica muito útil na distinção entre música “na cidade” e música “da cidade” (Reyes, 2007:17). Enquanto a aproximação à “música na cidade” significa que a própria cidade não é mais do que um ingrediente passivo sem um papel significativo na análise, “música da cidade” requer um enquadramento teórico e metodológico que confere valor à sua complexidade. A cidade é incluída na investigação como contexto ou objecto de estudo. Reyes vê também uma ligação clara entre os conceitos de investigação sobre minorias e os da Etnomusicologia Urbana, porque: *“num meio académico, construído sobre pressupostos de homogeneidade cultural, não houve espaço para minorias. Estas requerem uma paridade mínima: pelo menos dois grupos de poder desigual e, provavelmente, culturalmente distintos, ambos parte de um organismo social único. A homogeneidade não admite tão díspares componentes... as condições que geram as minorias - a complexidade, a heterogeneidade, e a não insularidade - são «nativas» não de sociedades simples mas de cidades e sociedades complexas”* (Reyes, 2007:22-23).

Os primeiros projectos de investigação desenvolvidos no nosso instituto sobre música e minorias¹ enquadravam-se tendencialmente na tradição da abordagem “música na cidade”. Eram estudos etnográficos pontuais centrados em comunidades específicas. Esta abordagem tem-se modificado nos últimos anos e em dois projectos recentes tentámos compreender um pouco da complexa realidade geral da produção musical dos imigrantes na cidade, das suas condições, bem como dos aspectos económicos envolventes. O primeiro, designado *Music Making of Imigrants in Viena* (“Produção Musical dos Imigrantes em Viena”) (2005-06), serviu como um teste piloto para o segundo: *Embedded Industries - immigrant cultural entrepreneurs in Vienna* (“Indústrias Integradas – empresários culturais em Viena”) (2007-09). O último foi um estudo interdisciplinar em que a Etnomusicologia foi parceira da Sociologia e da Etnologia. A equipa de investigação de ambos incluiu colegas de experiência (*background*) imigrante, de modo a integrar os seus pontos de vista, que podiam e de facto por vezes divergiram das interpretações de investigadores que na sua maio-

ria eram austríacos. Na maioria dos casos, as discussões foram profícuas e conduziram a conclusões satisfatórias para a equipa. No decurso do primeiro - Sofija Bajrektarević, Hande Sağlam e eu - já tínhamos percebido a necessidade de encontrar uma estrutura para a grande diversidade de eventos musicais que encontramos e documentámos. Seguindo o conceito do nosso projecto, centrado na produção musical e não nos estilos musicais dos imigrantes, acabámos por estruturar a nossa pesquisa de acordo com as envolventes nas quais a produção musical se dava, e de acordo com a/as função/ões da prática musical; o modo como a música se usa e produz pelas comunidades imigrantes. As atitudes dos participantes nos eventos e a/s função/ões da produção musical no contexto da sociedade maioritária foram considerados na estrutura dos cenários.

Para essa estrutura de produção musical, considerámos cinco categorias:

a) Prática interna - música em cerimónias religiosas, casamentos e eventos envolvendo apenas membros da comunidade. Os estranhos raramente são presentes. Estes eventos ocorrem em contextos tipo gueto, normalmente despercebidos da maioria.

b) Prática folclorista - música tradicional do país de origem, herança cultural. Há muitas organizações culturais de imigrantes que prezam a herança cultural dos países de onde eles ou os seus antepassados vieram. A música é uma componente muito importante das actividades que estas organizações suportam. Apresentam-na também publicamente, para expôr à sociedade dominante o enquadramento cultural dos imigrantes. Nas comunidades da Turquia, as actividades educativas deste tipo de organizações são muito importantes, expressando o desejo de transmitir o conhecimento da sua cultura, não só às gerações futuras dos que têm herança turca, mas também aos austríacos.

c) Gueto público - muitos cafés, discotecas e restaurantes explorados por imigrantes em Viena convidam os transeuntes a entrar; parecem estar abertos a todos. Muitos oferecem música ao vivo quatro noites por semana; alguns organizam competições musicais, tais como *Queen of folk music* (Rainha da música *folk*), ou competições de karaoke. Os estilos de música ouvidos são muito diversos: principalmente populares do país-natal, mas também tradicionais. Os locais estão cheios. É lá que muitos imigrantes passam as suas noites e comunicam entre si através da música. Raramente se encontram austríacos entre a clientela.

d) *World Music*:² intercâmbio criativo - músicos individuais desafiam ou reafirmam as suas "raízes musicais". Nesta categoria os imigrantes actuam em palcos públicos em Viena, por vezes festivais como "Balkan Fever" (*Febre dos Balcãs*). Há músicos criativos de diferentes origens e os ouvintes são maioritariamente austríacos. A origem imigrante do músico pode desempenhar um papel, mas não necessariamente.

Muitas vezes o objectivo do músico é não ser rotulado como “músico imigrante”.

e) Actividades musicais instaladas (*mainstream*) - músicos de origem imigrante, activos no jazz, música clássica e electrónica. A maioria não identifica as actividades pela referência à sua origem étnica. Identificam-se como tendo uma linguagem musical individual.

Estas categorias, desenvolvidas em longas discussões durante o primeiro projecto, servem como ferramentas para organizar a diversidade. No segundo projecto adicionámos a quinta. A investigação requer estruturas e categorias para comparação, mesmo que se sobreponham, o que acontece. Este modo de estruturação resulta do foco da pesquisa nos projectos. Tem em consideração a produção musical de imigrantes em Viena, assim como as condições em que ocorre, tendo em conta produtores bem como receptores. Seguidamente apresento curtos exemplos ilustrativos de alguns dos cenários, os quais devo principalmente à documentação levada a cabo pelos meus colegas.

Exemplos de inesperados mundos musicais de Viena

Casamentos como prática interna

Os casamentos são tema muito gratificante para os etnomusicólogos por várias razões. Há sempre algum tipo de ritual relacionado, com música envolvida. As cerimónias de casamento demonstram também muito da estrutura social de uma comunidade. Nas comunidades da diáspora, os casamentos são habitualmente dos primeiros rituais comunitários praticados no país de acolhimento. Documentei muitos casamentos em diferentes comunidades em Viena. O nosso projecto incluiu casamentos também. Bajrektarević (2007) publicou artigos acerca de rituais de casamento nas comunidades sérvia e croata, e utilizarei material dela nesta secção: *“Mudanças profundas na ex-Jugoslávia, evidentes desde finais dos anos 1980, assinalaram regresso à tradição, busca de identidade e radicalização da identidade. Hoje, a identidade mantém-se tema central nas vidas de ambas, a população imigrante em Viena bem como a dos que permaneceram nos seus países de origem. Para a população da diáspora, certas formas de discriminação (visíveis ou não) no país de acolhimento e/ou a sensação de ser excluído experimentada pelos imigrantes, tornam a identidade um assunto especialmente sensível. As tendências culturais dinâmicas, bem como o impacte da cultura austríaca são claramente reveladas pelas mudanças de costumes nos casamentos. Para a população imigrante ex-jugoslava em Viena, os costumes dos casamentos proporcionaram uma oportunidade única para criar um espaço que permite o reconhecimento e a tomada de consciência de uma miríade de aspectos identitários, para os indivíduos e a comunidade (étnica, nacional, linguística, religiosa, económica, social, regional, familiar e/ou relacionada*

com género, etc.). A confirmação final vem com o cumprimento de um eterno desejo humano: assentar, embora longe do seu país de origem, de modo a sentir-se em casa, pelo menos por um curto espaço de tempo, pelo menos até um certo ponto” (Bajrektarević, 2007: 77).

Os casamentos, em ambas as comunidades, consistem em dois eventos principais: a cerimónia na igreja e a festividade. No passado, na Jugoslávia, as cerimónias na igreja não eram familiares de todo, dado o contexto de ideologia socialista dominante. No entanto, desde a queda do país e a subsequente guerra civil, as religiões respectivas tornaram-se parte importante das novas identidades nacionais. Isto também se verifica nas comunidades da diáspora. Os croatas são católicos romanos, e por isso a cerimónia religiosa é celebrada numa igreja católica croata.

Figura 4 – Casamento croata em Viena: cerimónia de casamento em igreja. Igreja croata, Brigittaplatz, 1200 Viena.



Fotografia: Bajrektarević, 19.11.2005, IVE Viena.

Num casamento pela igreja croata, a procissão nupcial aproxima-se do padre ao som do órgão de igreja. Alguns participantes usam signos étnicos regionais – fitas com bordados em malha relacionadas com localidades específicas. Do mesmo modo, as cerimónias dos casamentos sérvios ocorrem numa das três igrejas ortodoxas sérvias de Viena.

Figura 5 – Casamento sérvio em Viena: cerimónia de casamento na igreja, o casal caminha em procissão em torno da igreja com cantos litúrgicos. Igreja ortodoxa sérvia, Viena.



Fotografia: Bajrektarević, 11.06.2005, IVE Viena.

A música corresponde à da prática litúrgica dos países de origem. Enquanto as cerimónias religiosas sublinham particularmente as diferenças entre as duas comunidades que partilham o mesmo país de origem (Jugoslávia) e falam línguas muito semelhantes (o sérvio e o croata já foram considerados uma única língua denominada servo-croata), os lugares onde decorrem as festividades não diferem. São, em ambos os casos, grandes espaços geridos por empresários imigrantes especialmente para estes eventos. Com capacidade para receber até 1.000 convidados, insonorizados e equipados com estacionamento e material de amplificação sonora, estes lugares costumavam ser difíceis de encontrar e muito caros em Viena. Assim, os empresários imigrantes iniciaram esta linha de negócio, com muito sucesso. A decoração da sala é escolhida de acordo com a respectiva nacionalidade dos convidados. Em ambos os casos, as recepções constituem o momento social mais importante do casamento. Enquanto relativamente poucas pessoas assistem à cerimónia na igreja, todas querem tomar parte na festividade. Normalmente a festa dura do meio-dia à manhã do dia seguinte. As pessoas celebram e divertem-se comendo, bebendo e com a música. Habitualmente contrata-se uma banda profissional para o evento. Há muitos profissionais disponíveis em Viena, e os músicos ganham bem nos casamentos. São habitualmente muito bem pagos. O valor a receber é combinado previamente pela banda e o custo recai sobre as famílias do casal. Os ganhos reais, no entanto, advêm dos pedidos especiais de canções específicas – cada pedido é pré-pago, de modo a que no final da festa, os proveitos resultantes da performance desses pedidos individuais excedem largamente o valor negociado pela banda.

Figura 6 – Casamento sérvio em Viena: note-se o dinheiro no acordeão.



Fotografia: Bajrektarević, 11.06.2005, IVE Viena

A nacionalidade dos músicos é irrelevante, mas é importante que conheçam o repertório requerido, que varia da música tradicional à popular do país de origem. O repertório principal de música de dança, valsas vienenses ou tangos, é também incluído de tempos a tempos. Mas o *kolo* tradicional, uma dança performada em círculo ou semi-círculo específica da região, prevalece.

Figura 7 – Casamento sérvio em Viena: dançando o *kolo*.



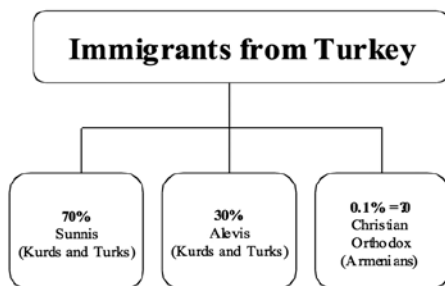
Fotografia: Bajrektarević, 11.05.2005, IVE Viena.

Muitos músicos profissionais nestes eventos são roma (ciganos), imigrantes da ex-Jugoslávia. Há nesta comunidade uma longa tradição da maior flexibilidade no repertório, devida ao facto de que os roma, como músicos, sempre tentaram agradar às suas audiências, que resulta numa grande variedade de estilos e grande criatividade na inclusão de novos elementos musicais. Assim, foi um conjunto roma que, num casamento sérvio em Viena, combinou o kolo sérvio com a marcha nupcial da ópera Lohengrin de Richard Wagner.

O ensino do saz turco (bağlama) como modo de transmissão da herança cultural

Os imigrantes da Turquia em Viena são muito heterogéneos em relação à sua origem étnica, e afiliação religiosa. Turcos, curdos e um pequeno número de arménios constituem os três principais grupos étnicos; as três religiões envolvidas são sunita, alevita, e cristianismo ortodoxo.

Figura 8 – As diferentes comunidades religiosas e grupos étnicos da Turquia



Fonte: Sağlam, 2007: 64

A classe social constitui outra diferença significativa entre os imigrantes turcos em Viena, e reflecte-se na identificação musical (Sağlam, 2007). Provavelmente constitui uma diferença relativamente às comunidades da ex-Jugoslávia. Mas existem muitas semelhanças no que diz respeito à prática da produção musical (ver "Gueto público"). Encontramos música ligada a rituais, tais como casamentos e circuncisões nas "Práticas internas". A música difere mas está muito ligada aos estilos do país de origem. No cenário da "Prática folclorista" há um foco significativo nas actividades educativas, diferente nas comunidades imigrantes. Apresento algumas delas, com base no trabalho de Sağlam (2009), Mansur e Fuchs (2008): "Transmitir a linguagem musical do país de origem à chamada segunda geração é uma das formas mais comuns de transmissão cultural para os imigrantes. Este processo ocorre em áreas informais e formais" (Sağlam, 2009: 329).

Existe um instrumento musical central que é o foco destas actividades em Viena: o *saz* (ou *bağlama*). É o alaúde anatólio de braço longo com trastes, que de algum modo serve como um marcador da “identidade” musical turca, especialmente nas comunidades diaspóricas. Os cursos oferecidos pelas associações culturais de imigrantes são numerosos, e podem incluir outros instrumentos de música e dança *folk* turca. Hande Sağlam divide estes cenários em transmissão “interna” e “externa”, diferenciando-a entre os grupos-alvo. Na “transmissão interna”, o grupo-alvo é composto por participantes (*insiders*), e as aulas são realizadas no seio da comunidade. Na “transmissão externa”, incluem-se membros de outras comunidades. Os cursos de *saz* encontram-se principalmente na categoria de “transmissão interna”. Mas há um exemplo extraordinário de um tocador e professor de *saz*, Mansur Bildik, que inclui também a comunidade austríaca. Num artigo designado *Imparting Turkish Music in Vienna from 1984 to 2007*, por Bildik e Fuchs,³ Bildik fala sobre a sua imigração para a Áustria:

“na década de 1970 a minha digressão de concertos levou-me até à Europa. Vim para a Áustria por acaso. Deveria ter casado com uma jovem turca que vivia, no entanto, em Vorarlberg. Mas acabei em Viena. Desde 1980 que tenho estado a viver nesta cidade e, desde 1990, tornei-me um cidadão austríaco. Em primeiro lugar foi a música que me trouxe para a Áustria: por ocasião dos concertos, fui muitas vezes abordado por amantes da música turca, já que havia uma falta de tocadores de saz em Viena naquela altura” (Bildik e Fuchs, 2008: 23).

No início tocava música em festas turcas e em bares. Pouco depois começou a ensinar, de 1984 a 1994 no Conservatório Franz Schubert. Depois, num centro de educação de adultos (Polycollege), depressa atraiu estudantes austríacos. A fundação da Saz Association foi muito importante para ele: organiza aulas de *saz*, workshops e concertos.

Figura 9 - Logótipo da Saz Association



“As lições e os concertos periódicos de estudantes têm lugar no Amerling-Haus, a casa natal do pintor Biedermeier, Amerling von Friedrich (1803-87). Pertence à iniciativa cultural Spittelberg, alberga um museu e numerosas associações culturais alternativas, e apoia culturas minoritárias. A Saz Association funciona na linha deste conceito de entusiasmo socialmente ligado à diversidade cultural. Contrastando com aulas particulares em unidades de ensino limitadas a 40 minutos, na Saz Association, as pessoas fazem música em grupos e há mais tempo disponível. Especialmente antes dos concertos, os alunos praticam até tarde na noite” (Bildik e Fuchs, 2008:25).

O próprio Mansur fala de diversidade cultural, a sua filosofia nos seus cursos:

“a maioria dos meus alunos vem de famílias turcas. E, como sabe, a diversidade cultural da Turquia é imensa. Em Viena há alevitas puros ou grupos de saz curdos puros, mas eu gosto da diversidade. Nas minhas aulas, as crianças com diferentes origens, sunitas e alevitas, fazem música em conjunto. Há muitas raparigas com lenços na cabeça também. Um dos meus melhores alunos começou agora a dar aulas na associação cultural de uma mesquita; estou a encorajá-lo a fazê-lo. Mas eu dou aulas para pessoas do Afeganistão, Bélgica, França, Palestina e também da Áustria. Fico muito contente se a música liga as pessoas. Entre os estudantes avançados que me acompanham nos concertos juntamente com músicos profissionais da Turquia, não há apenas turcos” (Bildik e Fuchs, 2008:25).

Mansur Bildik exemplifica uma iniciativa extraordinária de promoção de integração através da transmissão de tradições musicais. Proporciona um espaço onde imigrantes de diferentes origens étnicas e religiosas, bem como austríacos, possam reunir-se pela vontade de aprender um instrumento fascinante que não sirva exclusivamente como um marcador de “identidade turca” coletiva, mas exija e permita criatividade individual. Por estas conquistas e pelo seu compromisso de longa data, Bildik recebeu o reconhecimento oficial da cidade de Viena em 2008. Foi premiado com o *Goldenes Verdienstzeichen des Landes Wien*, medalha de ouro de distinção por serviços prestados à cidade e à província federal de Viena. Trata-se de uma grande honra, mas infelizmente não assegura subsídios financeiros para as suas actividades, uma situação que parece ser bastante típica na política austríaca. Por um lado, os políticos celebram a diversidade cultural e por outro lado, não existem financiamentos.

Figura 10 - Mansur Bildik a receber a sua distinção, com Sandra Frauenberger, representante política da cidade de Viena.



Fotografia: Sağlam, 2008

“Gueto público”

A decisão de chamar “gueto” a este cenário resultou de discussões constantes. Muitas vezes as pessoas associam a palavra a uma segregação mais rígida do que aquela que aqui se encontra. No entanto, decidimos manter a expressão, porque, acrescentando “público” como uma espécie de contradição, considerámo-la apropriada ao que encontramos.

A descoberta deste mundo musical em Viena foi para mim um dos pormenores mais surpreendentes da pesquisa no primeiro projecto. Vivendo nesta cidade há 27 anos e fazendo investigação profissional sobre a música dos imigrantes, tinha perdido este aspecto tão importante. Planeámos passar duas noites inteiras em diferentes clubes, cafés e restaurantes, conhecidos por ter música ao vivo. Tentámos captar a atmosfera com uma pequena câmara de vídeo, bem como conversar com os músicos. Todos estes restaurantes estão abertos ao público e situam-se perto das principais ruas de Viena. O exterior normalmente não é muito convidativo - especialmente para um público austríaco - contudo, como se vê, os anúncios são em alemão.

Figura 11 – Entrada de um dos cafés.



Fotografia: Hande Sağlam, IVE, 2005.

Estes lugares parecem constituir factor económico importante. Existem 300 proprietários de restaurantes da ex-Jugoslávia e 50 destes lugares têm música ao vivo, quatro dias por semana, o que significa que muitos músicos podem ganhar a vida. As tipologias destes locais são diversas: há cafés com um cantor com teclado apenas, clubes e discotecas com bandas ao vivo e restaurantes com música como entretenimento de fundo. Os estilos musicais são igualmente diversificados, desde a recém-composta música *folk* (dos anos 1970) até às produções mais recentes de hip-hop da ex-Jugoslávia,

da música tradicional ao rock. Um dos lugares que visitámos chama-se Lepa Brena, em homenagem a uma estrela da cena da “recém-composta música *folk*” na ex-Jugoslávia. Na banda, constituída por acordeão, teclado, percussão e cantores que alternavam, entre homem e mulher. Turbo Tanja tocava percussão, a única percussionista feminina nesta cena musical. Tocaram a recém-composta música *folk*, bem como o *kolos*, numa melodia de dança muito popular da Sérvia. A dança, um dos símbolos étnicos musicais da Sérvia, pode aludir à etnicidade sérvia; não encontramos quaisquer elementos no repertório que apontassem para a segmentação étnica e nacional da ex-Jugoslávia. Consistiu essencialmente em música popular anterior a 1992, que costumava significar *brastvo-jedinstvo* (unidade fraternal), na Jugoslávia. Verificou-se assim uma certa Jugo-nostalgia. Os donos entre os 30 e os 60 anos participaram activamente no canto e na dança, divertindo-se com a música. Pediram certas canções e era esperado que os músicos fossem capazes de satisfazer os seus desejos. Todos falavam servo-croata, embora o dono falasse também alemão. Os músicos mal falavam alemão. Não é necessário que o façam, uma vez que nunca há público austríaco nos locais onde eles actuam. Em termos de repertório musical, idade e condição social, os participantes neste lugar e nesta ocasião eram diferentes dos de outros locais que visitámos nessa noite. Em certas discotecas encontramos adolescentes, noutras, jovens até aos 30 anos. Nos locais com música rock da ex-Jugoslávia, encontramos mais intelectuais do que pessoas da classe trabalhadora.

Na nossa segunda ronda nocturna concentrámo-nos nos cafés e nos bares turcos. Encontrámos uma diversidade incrível de estilos musicais, bem como certos tipos de espaços que espelham aqueles que encontramos na Turquia. Há cafés frequentados por intelectuais urbanos, onde o repertório musical consiste em música popular turca e clássica otomana, tocadas ao teclado. Existe um bar, Türkü, principalmente frequentado por alevitas, onde se ouve música *folk*. Há restaurantes onde a música popular turca e o *arabesk* são performadas ao vivo, para toda a família; e há lugares, como o Marmara, designados por “café de dança”. O proprietário é turco, e o lugar é frequentado por homens de classe operária turca. Não trariam as suas famílias para este sítio, porque é um tipo de lugar chamado “*pavyon*”, que os homens frequentam para socializar, ouvir música, dançar, beber e encontrar mulheres. Não havia diferenciação étnica ou religiosa óbvia. O estilo de música era o *arabesk* exclusivamente. Um dos cantores da noite em que estávamos era Neriman Akkale, acompanhado por um músico ao teclado. Existem ainda as discotecas turcas, onde os jovens da chamada segunda geração vão para socializar. À semelhança da segunda geração jugoslava estes jovens falam pelo menos duas línguas, misturando-as frequentemente; por vezes o alemão é preferido à língua materna. Os jovens austríacos não vão a estas discotecas, embora o hip-hop oriental e os estilos dos Balcãs sejam usados pelos DJ austríacos com mais frequência hoje em dia.

Durante o Campeonato Europeu de Futebol na Áustria (2008), estes espaços receberam a atenção especial do público como pontos de encontro “étnicos”. As equipas da Croácia e da Turquia jogaram várias vezes em Viena, inclusivamente uma contra a outra. Os adeptos de ambas estiveram presentes em número considerável, dado que muitos imigrantes destes países vivem em Viena, e muitos outros vieram da Croácia para assistir aos jogos. Aqueles que não conseguiram bilhete para o estádio precisaram de um sítio para ver os jogos, e é muito mais divertido ter companhia para o efeito. Assim, todos os cafés e bares acima mencionados tinham écrans gigantes para os jogos e todos encheram. Nos cafés turcos havia turcos, nos ex-jugoslavos havia croatas, mas também sérvios e bósnios. Há uma rua em Viena onde encontramos cafés de ambas as origens étnicas: Ottakringerstraße. O tempo estava bom e muita vida social ocorria fora. O trânsito foi cortado e depois de cada jogo havia comemorações com música ao vivo. Podiam ouvir-se *davul* e *zurna* turcos e num passeio próximo rock croata ao mesmo tempo. A exibição pública de música que normalmente é confinada ao interior de edifícios, mostrou à maioria vienense o que estava a acontecer. As reacções foram ambivalentes: houve comentários entusiásticos quando primeiro se aperceberam deste cenário animado, assim como reacções xenófobas. Na noite em que a Turquia jogou contra a Croácia, a polícia esperava motins em Ottakringerstraße e alertou para que fosse evitada, mas na verdade não houve violência. Pelo contrário: os adeptos croatas desapontados dançaram finalmente o *halay*, o *kolo* e o hip-hop com os “vencedores” turcos em Ottakringerstraße.

World music

A produção musical neste cenário limita-se praticamente a performances públicas, principalmente em palco, e destina-se na sua maioria a audiências austríacas, contrariamente ao que se passa em todos os cenários anteriores. O fenómeno citado como “*a identidade é moldada e construída através, e como resultado, da performance*” (Johnson, 2007) opera aqui de um modo diferente relativamente ao que se passa nos restantes cenários. As práticas musicais são aqui muitas vezes transformadas em contextos diferentes, as “raízes” são desafiadas, os clichés desempenham um papel importante. A razão reside nas expectativas dos públicos a quem estas performances são dirigidas. A cena musical é muito animada em Viena, devido à atracção que constitui como “Cidade da Música”. Muitos profissionais de origens culturais diferentes estão disponíveis na cidade e muitos tentam fazer música em conjunto. Fazem compromissos relativamente às suas diferentes tradições, claro, mas isso constitui desafio interessante e por vezes bem sucedido. A competição anual *Vienese World Music Award*⁴ também estimula muitas actividades e festivais como a *Balkan Fever*⁵ ou a *Salam Orient*⁶. O sítio do World Music Award, diz: “*Entendemos a World Music como um vasto campo musical, que pode surgir em todos os géneros. As coisas que estes tipos de música têm em comum são encontradas nas raízes da tradição étnica, e não faz diferença se essas tradições são mantidas, desenvolvidas*

ou abandonadas. A World Music Prize não é uma revista exótica, mas tenta revelar as diferenças artísticas naturais que podem existir”⁷

A individualidade artística parece importar mais do que a origem étnica do músico. Encontrámos muitos músicos imigrantes nesse cenário. Os géneros musicais diferem e podem encontrar-se no âmbito de um leque vasto, do “tradicional” ao “vanguardista”. Existem grupos de “etno-jazz” como *Fatima Spar and the Freedom Fries*, que juntam músicos de diferentes origens étnicas. A líder da banda, cantora Fatima Spar, é de origem imigrante. Os músicos são da Sérvia, Bulgária, Ucrânia, Áustria e Turquia. A maior parte da sua música pode ser definida como “Balcã”, mas Spar não gosta dessa definição. Numa entrevista em 2005 afirmou que a diversidade na sua música (desde a bossa nova até aos arranjos de canções *folk* da Anatólia) deveria ser mais enfatizada nos média. Não quer ser rotulada como “música imigrante” que toca “música dos Balcãs”. Não quer ser “culturalizada”. Fatima Spar seria reduzida à sua origem étnica (a sua cultura de origem) como artista, nas expectativas e na recepção do público.

Outros, pelo contrário, enfatizam esta faceta da sua identidade musical. A Wiener Tschuschenkapelle é um desses casos. Trata-se de um dos mais bem sucedidos conjuntos da cena multicultural e da world music em Viena. Lançou recentemente o seu nono álbum. Representam a Áustria quando actuam no estrangeiro. Um comentário no seu sítio sobre uma actuação no Canadá refere: “*Por um lado, o Tschuschenkapelle Wiener é simplesmente um grupo de músicos da Austria, Turquia e sul da Europa que toca música dos Balcãs. Por outro, é uma declaração viva contra o racismo, preconceito e intolerância que são particularmente dirigidos aos imigrantes do sul da Europa e da Turquia, que vivem em Viena em grandes números.*”¹⁰

A implicação política foi importante desde o início da fundação do grupo, que recentemente celebrou o seu 20º aniversário. A história do conjunto e, especialmente do seu fundador, Slavko Ninić, representa uma carreira típica da cena da *world music* vienense, que é bastante diferente dos cenários anteriores. Ao mesmo tempo, desafia a categorização em cenários, uma vez que a sua carreira musical demonstra claramente uma sobreposição.

Uma biografia musical que desafia a categorização: Slavko Ninić

Figura 12 - Slavko Ninić, cantor e líder do grupo Wiener Tschuschenkapelle (do material publicitário do grupo em 1997).



Slavko Ninić nasceu a 03.02.1954 em Komlatinci, uma pequena aldeia da Croácia, na época Jugoslávia. Os seus pais tinham vindo da Bósnia, sendo croatas étnicos. Ele lembra-se de ser algo discriminado na comunidade da aldeia, por ser “imigrante”. Começou a cantar cedo porque gostava de música mas nunca em público, apenas por diversão para a família e amigos. Experimentou a guitarra, mas como autodidacta e, principalmente para impressionar as raparigas. Depois de concluir a escola em 1972, veio para a Áustria com alguns amigos que queriam conhecer o mundo. Foi na altura em que a imigração em massa de trabalhadores se iniciou na Áustria. O país necessitava e, em virtude do boom económico, convidou os chamados *Gastarbeiter* – trabalhadores convidados que vinham principalmente da ex-Jugoslávia e da Turquia (ver acima). Slavko trabalhou para uma empresa de construção bem conhecida na época. Cansado de viver em cabanas de madeira e do trabalho físico, começou a estudar na Universidade de Viena, no Departamento de Intérpretes. Foi um momento muito importante no seu desenvolvimento musical, uma vez que começou a entreter os colegas na pousada de estudantes eslovena, cantando e tocando viola. O que ele tocava e cantava eram as canções que tinha aprendido na infância em Komlatinci, uma espécie de repertório de toda a Jugoslávia. Mais tarde, quando prosseguiu os estudos na Universidade de Zagreb, continuou as actividades de entretenimento na pousada de estudantes local, alargando consideravelmente o seu repertório. As suas fontes eram os outros alunos, assim como programas de rádio que privilegiavam o vasto repertório de estilos de música tradicional de todo o país.

Desenvolveu então a sua sensibilidade extraordinária para identificar as necessidades do público da época. A produção musical informal que fazia na pousada de estudantes parece ter sido uma boa escola, provavelmente muito melhor do que uma eventual educação musical formal. Em 1979, depois de concluir um mestrado em Sociologia em Zagreb, voltou para a Áustria por razões amorosas. Começou a tra-

balhar numa ONG, um centro de informação para imigrantes com grande relevância sócio-política. Aí, conheceu um intelectual turco que tocava *saz*, bem como um bandolinista austríaco. O encontro pessoal que culminou numa cooperação musical terá que ser visto à luz do contexto político da Áustria na época. Ele tinha mudado desde 1972: o racismo e a discriminação dos imigrantes eram graves, e a xenofobia crescente. As pessoas que tinham sido convidadas para trabalhar optaram por ficar - contrariamente ao conceito inicial de rotação. A economia ainda precisava deles, mas a sociedade negou-lhes um estatuto adequado. Os três jovens eram activistas políticos da ONG, tentando combater o racismo e a discriminação estrutural através de estratégias de capacitação. Os seus primeiros passos musicais podem ser vistos por esse prisma, embora em primeiro lugar estivesse o desejo de cantar e tocar música que consideravam ser das suas raízes culturais, para um público que aparentemente parecia atraído por ela. Este facto levou à sua primeira aparição pública e, finalmente, à constituição oficial do primeiro Wiener Tschuschenkapelle, em meados da década de 1980.

Havia mensagem política, mas mais ainda, havia necessidade pessoal de produção musical activa, especialmente para Ninić, bem como necessidade de criar uma espécie de "sensação de estar em casa" através da "sua" própria música transmitida às audiências. Isto acontece com muitos outros músicos imigrantes. Naquela época, em Viena, algo deste género era completamente novo. O "boom dos Balcãs" estava ainda longe mas, devido à história de Viena e à situação demográfica na década de 1980, fazia efectivamente sentido tocar este tipo de música. Os imigrantes da ex-Jugoslávia eram e ainda são o maior grupo de imigrantes na Áustria, cerca de 300.000 no momento.

Eles tocavam músicas da ex-Jugoslávia, canções turcas e alguma *rebetica* grega, utilizando voz, guitarra, *saz*, flauta e bandolim. Depois de algum tempo e vários espectáculos de sucesso, Slavko Ninić decidiu tentar ganhar a vida a partir da música. Nunca o tinha planeado, e o mesmo se aplica a outros músicos imigrantes em Viena. O facto de estar longe do seu contexto cultural anterior, de enfrentar preconceitos e ignorância, a necessidade de os combater, e a sensação de que poderiam fazer algo de bom para criar uma atmosfera em que se sentissem em casa através da música, fez deles músicos. Nem todos se tornaram profissionais (no sentido de ganhar a vida através da música), como Slavko Ninić, mas muitos tocam e cantam em público.

O reportório foi-se alargando, rotulado como "música dos Balcãs" embora incluía canções da Rússia e da Hungria e muitas vezes música *roma* de várias partes do mundo. Tocam músicas tradicionais vienenses também. Muitos músicos se juntaram à Tschuschenkapelle e deixaram-na depois. Os vários artistas foram tendo influência sobre o reportório e os arranjos do grupo. Normalmente não há partituras para os músicos. Uma pessoa, principalmente o líder da banda, sugere uma nova canção, toca-a para os outros e eles tentam fazer um arranjo colectivo. Os arranjos são muitas

vezes caracterizados pela criatividade individual e podem “desafiar as raízes”. Existe um processo de transformação em curso na “música tradicional”, graças à criatividade individual e/ou troca criativa, e também devido a um público maioritariamente austríaco, que necessita de apresentações que correspondam às suas exigências no que respeita a estilos musical e performativo. Após alguns ensaios, fazem uma actuação de “teste”, de modo a verificar como reage a audiência. Só depois do teste bem-sucedido é que a canção é integrada no seu programa.

Ninić nega que tocam world music:

“nós não tocamos world music, pois tal geralmente significa que um estilo encontra deliberadamente outro, e nada de bonito permanece”.

O desenvolvimento de Ninić sugere naturalmente mais do que um dos cenários. O estado actual poderá ser classificado como *world music* pelo público dos seus espectáculos, pela transformação musical e “desafio das raízes” que podemos encontrar na sua música.

Conclusão: imagens e representação - o papel da cidade

Até ao momento, o artigo centra-se nos imigrantes em Viena e na sua participação activa na cena musical na cidade. O papel da maioria austríaca foi considerado até certo ponto, assim como o dos factores económicos. Parece ter-se tornado claro que existem aspectos que suportam a ideia de construção da etnicidade através da performance musical, da criação do “lugar” pela música, da culturização e da desconstrução de imagens étnicas. Todas estas constatações resultam de pesquisa empírica. Trata-se de factos observáveis, documentados e interpretados. O papel desempenhado pela percepção da cidade de Viena e da sua representação musical no mundo não foi ainda referido. Apesar de não se encontrar no foco de pesquisa dos projectos de investigação, gostaria de concluir o artigo com duas breves reflexões sobre o tópico: duas experiências inesperadas que captaram a nossa atenção durante a pesquisa.

Uma aconteceu na comunidade imigrante da China. Os imigrantes da China em Viena são tão diversos como os dos outros grupos de imigrantes. A imigração iniciou mais tarde e seguiu mecanismos diferentes. Foi uma imigração grandemente motivada pelo sonho do sucesso económico e muitos imigrantes chineses são empresários e detêm restaurantes em Viena (Kwok, 2008).

No que diz respeito às suas actividades musicais, descobrimos que os espaços representativos que simbolizam a tradição vienense da música clássica têm uma atracção extraordinária para os chineses. A sala de concertos “de ouro” da Musikverein é o

lugar mais atractivo para os concertos chineses. Todos os anos, o Ano Novo Chinês é ali celebrado com um concerto. Uma orquestra da China é convidada a tocar para a comunidade chinesa na Áustria, financiada pela terra natal. Claro que há uma semelhança com o Concerto de Ano Novo Vienense, o evento televisivo altamente popular, que é transmitido todos os anos no dia 1 de Janeiro para muitas partes do mundo. Esta transmissão contribui para a imagem de Viena como “cidade da música”. O Concerto de Ano Novo Chinês ocorre mais tarde no ano (no calendário europeu) e a música é bastante diferente. E a imagem da cidade de Viena representada por esta sala de concertos é utilizada para a construção de outra identidade.

Figura 13 – Material publicitário.



Fonte: <http://www.chinamusic.cn>.

Figura 14 – Concerto chinês de Ano Novo na Musikverein em Viena, 2008.



Fotografia: Kim Kwok.

O outro evento aconteceu recentemente (Outubro de 2009). O *Festival Spot on Turkey Now* (“Atenção à Turquia Agora”) foi uma tentativa de apresentar música da Turquia numa outra sala de concertos bem conhecida e representativa, a Wiener Konzerthaus. O local escolhido e o programa sugerem que o objectivo foi evitar clichés e combater a culturização, fortemente discutidos na revista que acompanha o espectáculo (Spoton magazine, 2009). Houve abordagens diversas ao tópico no programa; desde a música clássica ocidental, à da corte otomana, passando pela *world music*, o cinema e a literatura. Entre os artistas que actuaram, estava, por exemplo, a referida Fatima Spar. Ofereceram um workshop de danças tradicionais da Turquia, no qual participei e captei a fotografia que se segue.

Vemos uma maioria de austríacos seguindo o instrutor de dança imigrante turco dançando um *halay*, género de dança tradicional da Anatólia, acompanhado por *saz* e *darbukka*, no foyer do Konzerthaus vienense. Observando a cena, de cima, o busto de Beethoven, lembra-nos que foi também imigrante em Viena, integrado de tal modo que actualmente serve como representante de Viena como a cidade da música.

Figura 15 - Workshop no Konzerthaus em Viena, 10.10.2009.



Fotografia: Ursula Hemetek

Notas

¹ Há desde 1990 um foco de investigação, ensino e publicações em Música e Minorias no Institute of Folk Music Research and Ethnomusicology. De entre os projectos realizados nos últimos anos, os de 2005-06 e 2007-09 são da maior relevância para este artigo: 1990-92: "Música Tradicional de Minorias na Áustria"; 1993-95: "Música Tradicional dos Roma na Áustria"; 1995-00: "Música dos Bósnios na Áustria"; 2005-06: "Produção Musical de Imigrantes em Viena"; 2007-09: "Indústrias integradas – empresários culturais imigrantes em Viena" Projecto-parceiro Projectos sobre imigrantes, Salzburgo (2004), Innsbruck (2005), Vorarlberg (2009) e eslovenos, Estíria (1999-01).

² O modo como definimos o termo no nosso projecto é principalmente centrado na condição especial vienesa. A *World Music Award Competition* anual, fornece a seguinte definição: "um vasto campo musical, incluindo todos os géneros de música (clássica, pop, jazz, rock, dança de sala (dance floor), música folk,...) com a característica comum de raízes étnicas tradicionais de um ou outro modo, não importando se essas raízes são acarinhadas, desenvolvidas ou ultrapassadas" [disponível em: <http://www.ikkz.at>, acessado a 19.05.2008]. Existem muitas outras definições e abordagens.

³ Este artigo resulta de uma co-apresentação entre o investigador e consultor Bernhard Fuchs, etnólogo a aprender saz, e Mansur Bildik, o tocador e professor de saz. Este estilo de escrita inovador deve ser considerado no contexto do debate de Writing Culture, que criticou representações típicas de outros na etnografia (Clifford, 1986; Berg e Fuchs, 1992).

⁴ Disponível em: <http://www.ikkz.at>, acessado a 19.05.2008.

⁵ Disponível em: <http://www.balkan-fever.at>, acessado a 19.05.2008.

⁶ Disponível em: <http://www.salam-orient.at>, acessado a 19.05.2008.

⁷ Disponível em: <http://www.ikkz.at>, acessado a 19.05.2008

⁸ Estou grata a Slavko Ninic por partilhar comigo a sua história, atitudes e conceitos artísticos, em duas entrevistas qualitativas (2000, 2005). Testemunhei o desenvolvimento do grupo através de observação participante ao longo dos anos e tive possibilidade de documentar muitos dos seus concertos (ver Hemetek, 2001).

⁹ ver <http://www.konzerthaus.at>

¹⁰ disponível em: <http://www.tschuschenkapelle.at/pages/Presse-en04.htm>, acessado a 19.05.2008.

Referências Bibliográficas

- Asad, T. (org.) (1973), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Nova Iorque: Humanities Press.
- Bajrektarevic, S. (2007), "Musical Practice of Immigrants from the Former Yugoslavia and Turkey in Vienna III: The ex-YU immigrant population in Vienna and its wedding customs – A quest for identity", in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomuskologie, pp.77-91.
- Bauböck, R. (2001), "Gleichheit, Vielfalt, Zusammenhalt - Grundsätze für die Integration von Einwanderern", *Wege zur*, Klagenfurt: Drava, pp.11-45.
- Berg, E. e Fuchs, M. (orgs.) (1992), *Kultur, soziale Praxis, Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bildik, M. e Fuchs, B. (2008), "Imparting Turkish Music in Vienna from 1984-2007", in Hemetek, U. e Sağlam, H. (orgs.), *Music from Turkey in the Diaspora*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomuskologie, pp.21-36.
- Clifford, J. (org.) (1986), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: Calif.
- Hemetek, U. (2001), *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*, Viena, Köln, Weimar: Böhlau.
- Hemetek, U. (2006), "Das «Eigene» und das «Fremde» anhand des Minderheitenschwerpunkts des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomuskologie", in Gruppe, G. (org.), *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das*

- 'Fremde' und das 'Eigene'?, Aachen: Shaker Verlag, pp.117-34.
- Johnson, H. (2007), "«Happy Diwali!» Performance, Multicultural Soundscapes and Intervention in Aotearoa/New Zealand", *Musical Performance in the Diaspora. Special Issue of Ethnomusicology Forum*, vol.16, n.º1, pp.71-94.
- Kwok, K. (2008), "Das Reich der Mitte auf der ganzen Welt" (China All Over the World), *Integration im Fokus*, n.º3, pp.40-43.
- Nettl, B. (1992), "Recent Directions in Ethnomusicology", in Myers, H. (org.), *Ethnomusicology: An Introduction*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company, pp. 375-403.
- Ramnarine, T. (org.) (2007), *Musical Performance in the Diaspora. Special Issue of Ethnomusicology Forum*, vol.16, n.º1, pp.1-17
- Reyes-Schramm, A. (1979), "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology", *Sociologus*, n.º 29, pp.1-21.
- Reyes, A. (2007), "Urban Ethnomusicology Revisited. An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline", in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, pp.15-25.
- Saglam, H. (2007), "Musical Practice of Immigrants from the Former Yugoslavia and Turkey in Vienna II: Musical Identification and Transcultural Process among Turkish Immigrants in Vienna", in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology 4*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, pp.63-75
- Saglam, H. (2009), "Transmission of Music in the Immigrant Communities from Turkey in Vienna, Austria", in Clausen, B., Hemetek, U. e Saether, E. (orgs.), *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, Bielefeld: transcript Verlag, pp.327-43.
- Spoton magazine* (2009), *Konzerthausnachrichten*, n.º 12.
- Stokes, M. (1997), "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", in Stokes, M. (org.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, pp.1-28.