

A música como marcador de identidade: individual vs. colectiva

Dan Lundberg*

Resumo Na sociedade contemporânea a música desempenha um papel fundamental como indicador e ferramenta de mudança. Muitas tendências típicas podem ser observadas e investigadas a partir do estudo da música. O artigo analisa em que arenas e sob que condições pode a música funcionar como marcador de identidade. Tentei focar-me nas tensões que podem ocorrer entre o individual e o colectivo. Para isso estudei e entrevistei indivíduos situados em posições chave nos diferentes campos dessas arenas.

Palavras-chave Música, marcador de identidade, mudança, individual, colectivo, música *folk*

Abstract In today's society, music plays a key role both as an indicator of and a tool for change. Many typical tendencies can be observed and investigated in the study of music. This article, investigates in which arenas and in what situations music can function as marker of identity. I have tried to focus on the tensions that can occur between the individual and collective. Persons in key positions in different fields of this arena have been studied and interviewed.

Keywords Music, identity marker, change, individual, collective, folk music

* Professor na Universidade de Estocolmo, Director do Svenskt visarkiv, Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research, (dan.lundberg@visarkiv.se).

■ A música como marcador de identidade: individual vs. colectiva

Dan Lundberg

A nossa música – músicos de quem?

No final da década de 1980, a organização cultural Hünerkom em Dusseldorf, na Alemanha Ocidental, gravou a cassette áudio *Govenda me* (1990). A Hünerkom é uma organização cultural com ambições políticas e ligação algo aberta ao Partido Trabalhista do Curdistão (PKK – *Kurdish Labour Party*). A Hünerkom actua a nível internacional, com foco na “questão curda”. Promove e distribui literatura e música curdas e constitui uma plataforma para a organização de festivais e encontros.

Govenda me tem uma aparência distinta étnica/nacional, sobretudo no título, que significa “as nossas danças”. Não apresenta informação em qualquer língua que não o curdo sendo direccionada a audiência exclusivamente curda. A capa mostra cinco soldados curdos armados marchando no campo, frente a uma cordilheira. As formações rochosas na paisagem têm formas de faces humanas. Começa com rajadas de metralhadora, acompanhadas pela ululação de mulheres – *zilgitlar*.¹ Na primeira canção, a rajada mistura-se com gritos seguindo-se por uma ardente e furiosa *zurna*² e percussão intensa no *davul*.³ Para qualquer iniciado no “assunto curdo”, o significado deste arranjo é evidente: a música e a dança fazem parte da batalha contra os opressores turcos. A música é utilizada para criar e fortalecer a comunidade curda – unir pessoas. Ao reivindicar a música da cassette como “nossa”, os editores indicaram a origem das danças e conferiram a si próprios identidade de grupo: “*Nós somos curdos e temos a nossa própria música, linguagem e cultura, e isto significa que temos o direito de ser um povo – uma nação*”.

O facto da *zurna* ser o instrumento principal do 1º tema é também simbólico. O som estridente, penetrante e agressivo está associado à música *folk*, ao combate e à guerra, pelo seu uso no conjunto militar otomano – o *Janissary*. A *zurna* tornou-se um símbolo da cultura *folk* turca em geral. Interessante paradoxo se considerarmos que os tocadores de *zurna* na Turquia são normalmente de origem não turca. Nos casamentos turcos, os tocadores de *zurna* são frequentemente de descendência curda ou cigana (cf. Lundberg, 1994: 45,132). O título “as nossas danças” indica que a música e os instrumentos pertencem ao povo curdo e não aos turcos. As gravações da cassette representam música de dança tradicional da Anatólia. As melodias são tocadas em instrumentos de sopro tradicionais usados na música *folk* da área: *zurna*, *mey* e *bilor*,⁴ acompanhados por tambores tradicionais e instrumentos de corda.

Ziya Aytekin é um músico turco, na Suécia desde 1979, que toca todos os instrumentos de sopro. Toca para curdos – é isso possível, ou mais importante – é isso permissível? Supostamente uma audiência curda não aceitaria que um “inimigo”, um turco, tocasse as suas danças. Pela mesma razão, um músico turco acharia problemático tocar música curda, sobretudo considerando a política do PKK.

Figura 1 – Ziya Aytekin e Adip Akinci com um grupo de amigos actuando numa festa de casamento em Estocolmo.



Ilustração: Ann Ahlbom Sundqvist

A questão complica-se se considerarmos que o músico turco reeditou, por sua iniciativa, a cassette na Suécia, com um novo título, *Oyunlarimiz*, que em turco significa “as nossas danças”. Assim, quem pode reivindicar a posse das danças, e mais, quem são os “nós” a que “as nossas danças” se referem? Serão os turcos e os curdos parte de uma mútua tradição de música *folk*? Se for o caso, talvez seja possível falar de um “nós” colectivo que inclui toda a população da Ásia Menor. Dificilmente o PKK concordaria com tal, e tão pouco o fariam os nacionalistas turcos. Ambos os grupos afirmariam provavelmente o contrário, que a tradição curda é completamente diferente da turca e vice-versa.

Várias danças podem ser e são usadas por ambos os grupos. Foram reivindicadas pelos “outros”. Os assuntos relacionados com a origem das expressões culturais são usualmente tópicos quentes em controvérsias políticas. Os direitos étnicos ou nacionais lidam, em larga medida, com o direito à “própria” cultura de cada um, para que lhe seja permitido falar a sua própria língua, etc. Para expressar uma singularidade étnica específica, a música, a dança e outras formas culturais têm funções importantes como marcadores de identidade de grupo.

Uma característica importante para um símbolo é o seu potencial de transporte de múltiplos significados. A condição para esta ambiguidade é que o relacionamento do símbolo com aquilo que é simbolizado não seja baseado na semelhança, o que explica porque é que as bandeiras, os emblemas e as expressões culturais sob a forma de vestuário, música, dança e comida possam funcionar como símbolos, marcadores de afiliação. A relação entre o símbolo e a expressão/evento/sentimento simbolizados baseia-se na interpretação intersubjectiva do seu significado. Contudo, esta ambiguidade é também razão de controvérsia.

Joga-se constantemente na arena da vida social uma espécie de luta de poder entre diferentes grupos e organizações. Os marcadores de afiliação são características distintivas destes jogos. Os exemplos mais óbvios são os uniformes. O exército e as equipas de futebol exibem a sua afiliação através das roupas. Os trajes folclóricos e as modas hip-hop exibem o mesmo tipo de pertença ao grupo.

Na Bósnia, na antiga Jugoslávia, testemunhámos esta luta com os indivíduos a baterem-se abertamente pelo direito à detenção de símbolos específicos. O que caracteriza um croata, um sérvio ou um bósnio – um católico, um ortodoxo sérvio ou um muçulmano? A miscigenação étnica e religiosa da Bósnia passou de uma cena de diversidade cultural estimulante, para uma de guerra horrenda, na qual vizinhos pacíficos se tornaram inimigos.

Os contextos multiculturais constituem uma arena na qual muitos grupos diferentes lutam por reconhecimento. Mark Slobin fala acerca do “*cultural brand-naming*” (“nome de marca cultural”) – uma tentativa de reivindicação da expressão musical como propriedade de um grupo. Do mesmo modo que uma bandeira, emblema ou um uniforme podem simbolizar uma organização ou um grupo, representando a sua ideologia e valores, a música – e os instrumentos musicais em particular – podem ser imbuídos de funções simbólicas, enquanto emblemas identitários. A música para *bouzouki* simboliza a identidade grega, as gaitas-de-foles a escocesa, a *nyckelharpa* (violino de teclas) a sueca, apesar do facto de ser sabido que o *bouzouki* pertence a uma família de alaúdes de braço comprido comuns na maioria das nações em torno do Mediterrâneo oriental, e que as gaitas-de-foles são um dos instrumentos *folk* mais antigos da Europa e parte da herança cultural euro-asiática com raízes na Idade Média.

Na arena multicultural, os músicos – e outros especialistas expressivos – têm estatuto importante enquanto detentores e intérpretes qualificados das identidades culturais dos seus grupos. Se há que dar visibilidade a algo, tem de se lhe dar forma, tem que ser expresso e dramatizado, e isto requer acesso a capacidades de expressão. O tipo certo de capacidades é necessário mas não suficiente em si próprio para visualizar a identidade. Para isso, é necessário contexto, isto é, a visibilidade emerge através do acesso a situações, arenas e condições nas quais é possível e relevante exibir diferenças culturais.

**Figura 2 – A Nyckelharpa – um símbolo da Suécia.
Neste caso, desenhada na nota sueca de 50 Coroas.**



Uma das funções primordiais dos símbolos de grupo é o seu potencial como marca-dores étnicos. A música pode indicar pertença e comunidade. “Propriedade” implica manter um olhar atento sobre os símbolos que são usados. Há uma luta contínua por símbolos étnicos, na qual o nome de marca cultural funciona como uma espécie de reivindicação das formas expressivas disponíveis. Em tais contextos, despende-se muitas vezes um grande esforço na tarefa de estabelecer vínculos históricos entre o grupo e as origens de um dado instrumento ou género musical. Se um símbolo indica pertença, também marca dissociação. Ao assinalar o “nós”, realçamos “os outros”. Ou, no caso dos curdos, nós somos curdos mas ao mesmo tempo e igualmente importante, não somos árabes, turcos, suecos, cristãos, etc.

Há uma diferença importante entre vários tipos de afinidade organizada. A afiliação de grupo patenteia diferentes graus de compatibilidade, mesmo nos casos em que é marcada pelo uso de símbolos semelhantes. Segundo Ronström (1996), os clubes de pensionistas evidenciam o mesmo tipo de atributos para a identidade de grupo que os grupos étnicos: música, dança, indumentária especial, etc. Noutro contexto ou situação, um pensionista pode reivindicar uma identidade completamente diferente que represente a sua nacionalidade, religião, género, etc. Dito de outro modo, as nossas acções baseiam-se no facto de que possuímos e temos ao nosso dispor um número de identidades que podemos usar em diferentes ocasiões e contextos. Todavia, nem todas as identidades colectivas são compatíveis.

O exemplo de *Govenda me* ilustra o potencial simbólico da música. Dependendo do modo como é vista, a música pode ser curda ou turca. A mesma música pode simbolizar duas identidades diferentes e neste caso também representa dois oponentes políticos na Turquia contemporânea. A razão pela qual experimentamos o paradoxo, tem a ver com o facto de ter sido atribuída à música *folk* uma conotação muito forte com etnicidade e origem. Se Ziya Aytekin fosse da área popular ou erudita, a existência de duas cassetes teria originado outras objecções como assuntos relacionados com legislação de direitos de autor.

Camaleões musicais

Quem é o músico por trás da ambígua *Govenda me*? Como pode escolher actuar como turco num contexto e curdo noutro, sem ser acusado de traição? Neste caso particular existem muitos factores cooperantes que podem explicar como o mesmo indivíduo é capaz de actuar em contextos tão diferentes e etnicamente específicos. Em primeiro lugar, na Ásia Menor, tal como em muitos outros lugares do mundo, é comum “juntar” músicos de grupos étnicos vizinhos. Tradicionalmente, turcos e árabes têm deixado a maior parte da prática da música instrumental aos músicos *roma* [ciganos] (aqui usado para denotar outros grupos *folk*, não só *roma* “étnicos”). Por outro lado, a religião islâmica tem uma atitude ambivalente perante a música e a sua prática já que segundo algumas interpretações ambas podem ser consideradas pecado.

Na Turquia, os instrumentos *zurna* e *davul* são associados aos músicos *roma*, apesar da prática variar em diferentes partes do país. No leste da Anatólia a *zurna* é frequentemente tocada pelos Abdal – povo etnicamente visto como turco, mas que se considera muitas vezes cigano (Lundberg, 1994:133). Pode também encontrar-se entre os cristãos desta área uma atitude negativa relativamente à prática da música profana. Apesar do tocador de *zurna* ser encarado como pecador, os músicos da esfera da música *folk* são associados aos *zutoye*, a classe social mais baixa na sociedade de Assíria/Síria (Lundberg, 2009). Noutras áreas da vida musical do Médio Oriente, os músicos são de origem grega, albanesa, arménia ou judaica e não são seleccionados pelas suas origens étnicas, mas pelas suas capacidades. De maior importância é o facto de que as comunidades imigrantes no norte da Europa têm frequentemente dificuldade em encontrar músicos competentes dentro dos seus próprios grupos, tendo que despender somas avultadas na contratação de músicos do país de origem em vez de contratarem alguém de um grupo étnico diferente. Os casamentos são particularmente interessantes, uma vez que a procura de música de qualidade é tão elevada que pode ser extremamente difícil encontrar “grupos” de músicos que consigam corresponder às expectativas exigidas.⁵

O exemplo de *Govenda me* ilustra outro campo complexo de interesse etnomusicológico: a função da música como símbolo unificador e o papel dos músicos enquanto representantes e mediadores da tradição, da etnicidade e da identidade. De novo, quem é o músico por trás desta música ambígua? Considerando o mercado da casete, será o músico uma máquina de sangue frio, calculista vendendo a sua música pela melhor oferta? Ou será ele um músico camaleão sem o mínimo de escrúpulos morais? Na verdade, Ziya Aytekin não é máquina musical de sangue frio nem camaleão imoral, mas ajuda a ilustrar o facto de que não há respostas universais nem indisputáveis relativamente ao modo como os músicos individuais pensam ou funcionam em termos de “pertença”. Do ponto de vista dos músicos, a situação dupla ou multi-étnica não constitui habitualmente um problema:

“Sim, sou turco, mas ao mesmo tempo podemos dizer que a música não tem nacionalidade nem fronteiras. Se tens as capacidades requeridas, podes tocar qualquer música. Quando tocas, não interessa se a música é de origem árabe, síria, turca, ou curda. Quando

estás na música, apenas tocas e as coisas acontecem. Claro, podes ouvir e dizer: «oh, sim, isto é árabe, e aquilo é arménio e isso é turco». Podes distinguir entre diferentes tipos de música. Mas quando eu toco... Então é só MÚSICA, e eu posso verdadeiramente dizer que a música que eu estou a tocar não conhece fronteiras.” [Ziya Aytekin, entrevista pessoal, 12.02.1996].⁶

Para Ziya Aytekin, a música não tem fronteiras. Contudo, hoje mais do que nunca, a música constitui um importante marcador de fronteiras entre diferentes grupos na sociedade. Tornou-se cada vez mais comum o uso de rótulos étnicos para descrever a música, e sobretudo a música *folk*. Esta melodia é sueca, aquela é norueguesa, ou russa, coreana, indiana, judaica etc., ou, ainda mais subtil, para discriminar entre estilos e géneros regionais. No entanto, existem dimensões mais profundas no significado simbólico da música a um nível mais individual ou pessoal. Quando ouvimos música *folk* turca, vêm-nos à mente memórias da Turquia. Para os suecos que passaram férias na Turquia, essas memórias são repletas de sol, praias, momentos de lazer passados a nadar, tavernas e pessoas que encontraram. A música simboliza uma ligação a experiências específicas. A música evocará também imagens da Turquia para um turco, mas serão outras imagens, como memórias da aldeia natal, experiências da infância, amigos ou inimigos. Quando Ziya Aytekin toca a mesma música para curdos e turcos na Suécia, evoca sentimentos de reconhecimento ou nostalgia. Porém, podemos estar certos de que essas experiências diferem.

Música, identidade e política

Quando as pessoas se deslocam para um novo lugar levam a sua música consigo. Frequentemente o seu significado muda. Por vezes é usada para outros propósitos: pode tornar-se ferramenta de união. Muitos imigrantes testemunham que se não fosse a música, nunca se teriam encontrado no novo país.

“Então começámos a organizar festas em Motala, em Linköping e em Gotemburgo, onde os assírios viviam. O facto é que a música fazia as coisas andar.

Reconhece então que a organização de festas contribuiu para juntar as pessoas?

Bem, era assim que atraíamos as pessoas. E as pessoas começaram a gostar umas das outras. E começaram a formar laços mais fortes, relacionamentos, e a sentir-se menos isoladas. O seu isolamento foi quebrado e sentiram que alguém se preocupava com elas. E a música – eu creio que é o melhor elemento que podemos usar para mostrar que as pessoas se preocupam e têm sentimentos umas pelas outras.” [Joseph Malki, entrevista pessoal, 03.03.1997]⁷

A música pode também ser usada para transmitir ideias nacionalistas, ou ser empregue como ferramenta pedagógica no ensino da língua. Talvez sejam os aspectos mais importantes da música: a sua habilidade para ser parte real da própria cultura e servir como transmissora e símbolo de comunidade cultural. Sem música, muitas organizações e clubes de imigrantes na Suécia não teriam sido estabelecidos, e diferentes culturas, i.e. modos de viver, pensar, falar, etc., não teriam encontrado modo

de sobreviver e prosperar. Graças aos poderes unificadores da música, são criadas pré-condições para outras actividades, facto que muitos imigrantes enfatizam.

O acordeonista Ismet Lolic nasceu em Tuzla, na Bósnia, em 1964. Aos cinco anos, a sua família imigrou para Södertälje, cerca de 30 Km a sul de Estocolmo, na Suécia. Durante a adolescência reflectiu na herança étnica: nacionalidade e cultura. Muitas características jugoslavas da sua família se tornaram visíveis contrastando com a cultura sueca envolvente. Ismet identificava-se como jugoslavo de base sueca. Ser de origem bósnia ou muçulmana não era para si importante. Partilhava esta visão de identidade nacional com muitos outros jovens jugoslavos “suecos” oriundos de diferentes partes do velho país. Ismet nasceu numa família musical. O pai, Hazim, era acordeonista profissional na rádio nacional em Tuzla, antes de se mudar para a Suécia. Quando Ismet começou a tocar acordeão, o seu principal interesse era a música *folk* e sonhava tornar-se músico de dança. Durante a adolescência formou a banda YUS com a qual realizou tournées entre os grupos de migrantes jugoslavos na Suécia tocando música *zabava* (festiva). A banda era constituída por jovens músicos provenientes de diferentes partes da Jugoslávia e os locais de nascimento dos vários músicos não implicavam qualquer consequência. O que interessava eram as capacidades. A banda desejava soar como outras na Jugoslávia, por vezes a diversidade poderia ser considerada vantagem.

Quando Tito criou a moderna Jugoslávia, o governo e o partido comunista usaram os poderes unificadores da cultura. A diversidade de expressões culturais era combinada numa colagem promovendo a unidade nacional. Tornou-se popular criar e juntar suites de dança e música representando as diferentes províncias e muitas das minorias do país em eventos e concertos de música e dança. Neste espírito a banda de Ismet, como a maioria das bandas jugoslavas, tinha um repertório baseado em música de quase todas as partes do país.

O exército controlado pelos sérvios atacou as províncias separatistas da Croácia e da Eslovénia em Julho de 1991, levando a uma crise imediata os grupos jugoslavos na Suécia e noutros sítios. A principal tarefa dos grupos na Suécia era a organização de encontros e festas, a gestão de actividades culturais e de eventos desportivos. Todas estas actividades cessaram, quase em simultâneo, para a maioria dos grupos. Como efeito imediato do conflito jugoslavo a maior parte das oportunidades de trabalho de Ismet desapareceu. O conflito alastrou-se quando a Bósnia e a Herzegovina declararam as suas independências em Março de 1992 e a guerra civil assolou de novo o país. Para Ismet foi uma catástrofe que conduziu a uma crise aguda de identidade. Não era mais possível ser-se jugoslavo. A comunidade jugoslava homogénea da Suécia dispersou-se e foi repentinamente transformada em grupos étnicos isolados. Os jugoslavos tornaram-se macedónios, montenegrinos, sérvios, croatas, etc. A população da Bósnia, já de si mista, foi quebrada e dividida em três grupos identificados segundo a sua filiação religiosa: islâmica, ortodoxa sérvia (sérvios) e católica romana (croatas).

Antes do conflito, Ismet, tal como Ziya Aytekin, não sentia fronteiras na sua música. Dividia o seu repertório em quatro categorias:

- Música ocidental, que tocava para todos (música pop – música de dança);
- Música moderna jugoslava de dança, que tocava para todos os jugoslavos;
- Repertório “local” compreendendo melodias escolhidas de diversas partes da Jugoslávia;
- Repertório local especializado para grupos folclóricos, destinado a apresentação em palco.

Podia usar e tocar a música de que gostasse, aceitando de bom grado tocar o que lhe pedissem – música macedónia para macedónios, sérvia para sérvios, etc. Como Ziya, muitas vezes referia que era omnívoro musical e que qualquer música que tocasse e da qual gostasse era a “sua” música. A origem da música era de somenos importância. Para Ismet, ao contrário de Ziya, o significado simbólico da música tornou-se subitamente, quase da noite para o dia, manifesto. A procedência da música tornou-se carregada de sentido, e um complicado conjunto de regras demarcou o que era apropriado ou não em quase todas as situações.

Ismet parou de tocar de todo. Tal como muitos outros bósnios, Ismet é filho de um casamento étnica e religiosamente misto – o pai é bósnio (muçulmano) e a mãe é bósnia croata (católica). Antes do conflito, nenhum dos seus amigos o identificava como filho de um casamento misto. O facto das suas raízes estarem associadas a grupos étnicos jugoslavos diferentes era uma das suas características como bósnio típico, uma das marcas registadas da Bósnia. No entanto, assim que o conflito irrompeu, a situação para Ismet e outros de origem mista tornou-se quase insuportável. O que era agora, se já não era possível ser jugoslavo? E que música tocar se a música jugoslava era igualmente impossível como conceito?

Após um longo período de silêncio, começou a encontrar o seu caminho de novo na música. Numa fase inicial, seguiu a prescrição nacionalista e concentrou-se na interpretação de música bósnia. Após quatro a cinco anos do que descreve como uma “camisa-de-forças musical”, embarcou na luta da reconquista do seu antigo repertório jugoslavo. Do ponto de vista musical as melodias eram ainda as mesmas mas como símbolos, isto é representativas de identidade, tinham sido reivindicadas contrariamente. A música jugoslava já não existia, em vez disso as melodias eram sérvias, macedónias, bósnias, e assim por diante. Esta circunstância tornou Ismet ainda mais persistente no seu esforço para as “trazer de volta”. Tinha agora uma razão pessoal e política por trás da escolha do seu repertório – recuperar o controle, fazer da música a “sua música” de novo e salvar o que dela restava após a guerra.

Reels and Guinness

Visitemos o pub irlandês The Loft em Estocolmo. No interior sente-se o cheiro e o sabor de um pub tradicional. A iluminação é baixa – um balcão de madeira comprido, cadeiras altas de bar e pequenas mesas espalham-se pelas salas. Oferecem-se todas as marcas de cerveja – espessas e moles, espumosas e gasosas, pretas, ligeiras, salgadas, doces, etc. –, o pub serve tudo o que um amante de cerveja pode desejar. Porém, a cerveja e a atmosfera só por si não fazem um bar irlandês. É necessária

a música. Todos os domingos à noite há uma sessão na sala do fundo do Loft. De tempos a tempos participam vários músicos. Chegam equipados com instrumentos de vários tipos, sentam-se com uma caneca de cerveja e juntam-se à orquestra espontânea que se forma em torno da longa mesa.

A Irlanda é a ilha verde cuja população, mais do que qualquer outra, tem emigrado para todas as partes do mundo. Durante a segunda metade do século XIX, mais de metade da população, cerca de 4.500.000 pessoas, deixaram a ilha fugindo à fome e à miséria. Mas os irlandeses que se fixam hoje na Suécia fazem-no por outras razões. A Ericsson Telephone Company emprega constantemente mais de 100 irlandeses. São enviados em grupos pela companhia subsidiária em Dublin. Habitualmente por períodos de três meses, retornando a casa.

A diferença entre a cultura irlandesa e a sueca não é tão marcada como a de outros grupos imigrantes na Suécia. Mas raízes são raízes, e tal é a necessidade de encontrar conterrâneos. O pub desempenha um papel importante para a maioria dos irlandeses a viver em Estocolmo. Provavelmente mais importante do que aquilo que um sueco possa imaginar. Quando perguntei ao tocador de violino (*fiddler*), empregado da Ericsson, Kevin Finucan, se existia algum outro sítio além do pub onde as pessoas irlandesas se pudessem encontrar, ele nem percebeu a minha pergunta.

Raramente são os irlandeses a nacionalidade em maioria entre os clientes. Numa noite normal, os clientes incluem uma representação aproximada de 60% suecos e 40% irlandeses e ingleses. Não é possível comparar o pub a outros locais de encontro étnico, como os clubes e as sociedades curdas, turcas ou jugoslavas, circunstância que é também sublinhada pelos clientes irlandeses do Loft. O pub funciona mais como um local de encontro público, como de facto o nome indica. E é isso que os clientes desejam que o pub seja. As razões para frequentar o pub variam de cliente para cliente. Para muitos habitantes de Estocolmo, lugares como O Loft são características exóticas na flora dos locais públicos de encontro; um lugar onde se pode experimentar um ambiente irlandês, beber boa cerveja e ouvir música irlandesa ao vivo em "ambiente caseiro". Para os clientes irlandeses e britânicos a língua é provavelmente da maior importância. Ser capaz de falar a língua materna com um companheiro conterrâneo faz com que nos sintamos em casa num país estrangeiro.

A música nas sessões n' O Loft não difere da que se ouve na maioria dos pubs em Dublin. É do estilo moderno de música *folk* irlandesa típico, tocado com violino, *tin whistle*, flauta, guitarra, concertina, *bodhran*, etc. Porém os músicos diferem dos seus congéneres de Dublin num aspecto importante: n' O Loft são sobretudo suecos.

Figura 3 – Capa do CD do grupo sueco Blackthorn



Como se sentem os clientes do pub acerca disto? Bem, para os clientes suecos pode por vezes ser um problema. Muitos desejam que o pub seja tão genuíno quanto possível. Autenticidade é aqui a palavra-chave: autêntica (antiga) música irlandesa, tocada por músicos irlandeses verdadeiros, e cerveja irlandesa verdadeira – Guinness importada, e não o produto que é fabricado sob licença pelas cervejarias suecas. Todavia, para os clientes irlandeses isto não parece constituir problema de todo. Se os músicos possuem as competências necessárias e se a cerveja sabe como deve, a origem da cerveja ou dos músicos pouco interessa.

Não seria justo dizer que a música irlandesa em Estocolmo não se relaciona com a Irlanda e a cultura irlandesa. Pelo contrário, é uma parte muito importante da identidade irlandesa do pub. Mas ao mesmo tempo tornou-se desligada da sua origem étnica. A música irlandesa tornou-se um género musical comparável ao jazz, ao hip-hop ou à salsa e é tocada por músicos, sem sangue irlandês nas veias, com muito bons resultados por toda a Europa e a América do Norte.

No entanto, em contraste com a situação jugoslava, isto não constitui problema, e os músicos, à semelhança de Ziya Aytekin, não têm problema em tocar música que possa não ser deles por “direito de nascimento”. Nem os irlandeses sentem necessidade de “reivindicar” a música como sua, ou como Tom Sommers, empregado de balcão d’O Loft, diz ao referir-se aos músicos suecos que tocam música irlandesa:

“Fiquei surpreendido quando os ouvi pela primeira vez. Não acreditava que não eram irlandeses. São músicos fantásticos. Mas tocar música é uma coisa. Na verdade, qualquer um pode tornar-se músico irlandês se tiver o talento suficiente e o interesse suficiente. Mas não é tão fácil tornar-se empregado de bar irlandês. Vê, não se aprende como ter uma personalidade irlandesa. Não se pode fingir ser-se irlandês.” (Tom Sommers, entrevista pessoal, 14.01.1996).

Alguns tópicos de debate

Identidade experimentada e atribuída

Quanto mais nos aproximamos dos músicos e da sua música, mais fácil se torna verificar que o assunto da identidade está mais relacionado com conceitos e ideias acerca da relação entre a música e os músicos do que com a relação em si mesma. Quando Tom Sommers nos diz que uma coisa é tocar música irlandesa e outra totalmente diferente é ser-se irlandês, ele toca num ponto central no que concerne à relação entre música e identidade. O que é que significa realmente ser irlandês, sueco, curdo ou turco? Antes de mais, há que distinguir entre dois grandes aspectos da identidade, a ideia que um indivíduo tem do que ele ou ela é e a identidade colectiva do indivíduo, que é dependente de um contexto social. Se perguntássemos aos músicos d'O Loft se eram irlandeses ou suecos, nenhum deles se consideraria irlandês. Ao mesmo tempo, em certos aspectos, podem considerar-se irlandeses. No contexto social é fácil falar de características etnicamente definidas como "irlandesas" ou "suecas" mas é muito difícil definir o que tais etiquetas realmente compreendem. O que é uma "personalidade irlandesa", ou uma "musicalidade irlandesa"? Encontram-se características irlandesas nas melodias, no repertório, no dialecto musical, no vestuário e em itens similares, ou elas só podem atribuir-se àquilo que é comunicado verbalmente na apresentação de uma melodia ou de uma performance? Quando observamos e interpretamos o mundo à nossa volta sob uma perspectiva étnica, temos de nos lembrar que a interpretação está nas mãos do observador. Temos de encarar o facto de que os especialistas expressivos – músicos, autores, e outros artistas – desempenham papéis numa encenação étnica. É-lhes atribuída uma pertença étnica através do trabalho que desempenham, quer queiram quer não.

O mosaico sueco

A herança étnica das pessoas tornou-se um factor de importância crescente nas sociedades multiculturais dos nossos dias. Podemos verificar como a categorização das pessoas na Suécia tem mudado gradualmente desde a década de 1970. A categorização social, na qual a classe constitui a mais importante referência para a divisão política na Suécia, está a ser gradualmente substituída por uma categorização que parte da ideia de grupos baseados na etnicidade, interesses, etc. (Aronson, 1976; Ronström, 1996; Lundberg, 1997). A Suécia multicultural da actualidade é frequentemente descrita metaforicamente como um mosaico. A sociedade sueca constitui uma estrutura na qual diferentes grupos étnicos formam um padrão, à semelhança das pedras num mosaico. Mas o mosaico requer, ou implica, diferença – para se poder ser uma peça no mosaico, tem que se diferenciar das outras. As peças têm que ser diferentes mas adaptáveis. Cada grupo de pessoas no mosaico tem de manifestar as suas próprias características distintas num campo estritamente definido de expressões culturais (Lundberg e Ternhag, 1996: 132). Este aspecto leva-nos de novo às formas expressivas de cultura – comida, dança, música, vestuário. Através destes meios de expressão, particularmente a música e a dança, os diferentes grupos podem exibir a sua natureza cultural específica na sociedade. A música e a dança

podem representar os diferentes grupos e demarcá-los dos outros. Para poder fazer parte do mosaico é necessário ser-se visível.

Os símbolos culturais de representação tornam-se mais óbvios e visíveis em manifestações oficiais nas quais a diversidade cultural é o tema. Estas actividades incluem eventos como “o dia do imigrante”, festivais culturais internacionais e paradas. Durante tais eventos, a metáfora do mosaico é quase exagerada. Tomemos uma forma típica de evento na Suécia, um festival multicultural numa pequena cidade onde cada cultura separada é representada por um stand ou uma mesa de livros. Os stands ou mesas são dispostos em torno de uma praça no centro da cidade e os visitantes podem comprar comida, discos, cassetes, literatura e roupa. Num formato compatível podemos apreciar culturas de todos os cantos do mundo – peruana, iraniana, finlandesa, ou turca, lado a lado, no mesmo tipo de pacote. A palavra-chave para tais manifestações multiculturais é representação. Uau! Pobre do grupo imigrante que não tenha nada notável e específico para apresentar! Da ideia de representação segue-se a atenção focada no grupo. Os indivíduos são reduzidos a representantes das suas respectivas culturas. Em muitos artigos nos principais jornais suecos, o organizador e apresentador de festivais sueco-turco Ozan Sunar realçou os problemas a que as classificações étnicas das pessoas dão origem. As generalizações criam e acentuam diferenças e tendem a remeter os indivíduos para categorias restritivas: *“Existe algo de sedutor nas palavras grandiosas. Com que frequência não ouvimos nós frases como agora vamos derrubar os muros e construir pontes entre as culturas? É fácil imaginar as culturas como blocos de pedra imóveis, separados por abismos quase insuperáveis. Um simples encontro entre pessoas é transformado subitamente em gigantescos esquemas de construção a ser engendrados e administrados pelos carpinteiros da cultura.”* [Sunar, 1997].⁸

Então, o que é que é tão especial acerca das culturas? Podemos fazer a distinção entre “comportamento cultural” e outro tipo de comportamento? Owe Ronström (1992) descreveu como os jugoslavos na Suécia experimentam uma identidade “jugoslava” como sendo associada a uma zona social particular: “o próximo mundo exterior”, uma zona entre as zonas mais íntimas (“a zona do quarto” e “a zona da sala”) e a zona oficial (a “zona do cidadão”). Nas zonas íntimas, o indivíduo é antes de mais uma mulher, um homem, um amigo, um familiar, e por aí fora. Na zona do cidadão, a pessoa é um cidadão, tal como os outros, independentemente da descendência. “Jugoslavo” é uma identidade que se assume em circunstâncias muito especiais. Quando Ozan Sunar critica a classificação comum dos imigrantes e das minorias na sociedade sueca, refere-se à tendência para conglomerar todos os grupos imigrantes numa enorme massa homogênea de pessoas que supostamente têm as mesmas necessidades e qualificações. Está a referir-se ao facto de que existe uma inclinação para impor “comportamento cultural” a situações onde ele não tem relevância. Espera-se que um turco se comporte de modo “turco” em todas as situações, um francês de modo “francês”, etc., sem que ninguém saiba o que isso significa.

Individualidade e pertença de grupo

A música é uma parte importante da nossa identidade e o seu potencial simbólico reside no facto de poder ser usada para expressar e manter tanto as diferenças como as similaridades. No contexto multicultural, a música é usada como um marcador de fronteiras do grupo para o próprio grupo. Mas é também usada conspicuamente, marcando fronteiras relativamente a outros grupos e indivíduos. Internamente, o grupo pode usar a sua “própria” música para fortalecer o sentimento de pertença, e o mesmo processo pode ser usado para marcar a diferença entre “nós” e o “outro”. Esta utilização não se limita às categorias étnicas da sociedade. As pessoas formando identidades em torno de conceitos musicais tais como hip-hop, jazz, música *folk* tradicional e heavy-metal, também usam marcadores numa dimensão semelhante.

Representações esperadas

O que estes exemplos realmente nos mostram – as danças curdas/turcas, o tocador bósnio de acordeão confundido, e os músicos sueco-irlandeses – é se é necessário existir uma ligação entre um especialista expressivo e a cultura que ele ou ela expressa. A discussão tem mais a ver com o problema fundamental que enfrentamos quando tentamos analisar um processo que pretende libertar os poderes criativos dos indivíduos de modo a associar esses poderes a palavras grandiosas, tais como história, cultura, tradição – i.e., palavras que formam a base da nossa experiência social e colectivamente construída do mundo. Os mesmos problemas se põem em Sociologia quando se analisam as possibilidades de frases como “*o mundo é criado pelos seres humanos – e o mundo tem uma existência objectiva – os seres humanos são criados pelo mundo*”. Todos os dias tomamos como garantido que a identidade étnica e outros tipos de pertença são características objectivas ou hereditárias do ser humano mesmo sabendo, a nível analítico, que elas são resultados de escolha. A música em geral e a música *folk* em particular constituem um caso especial como marcador de identidade. Especialmente porque, juntamente com outras formas de expressão, moldam a nossa percepção daquilo que é a identidade humana colectiva. Apesar das nossas melhores intenções, não abandonámos as velhas noções de música *folk* enquanto música criada pelo povo “*folk*” (os seus próprios utilizadores) num poderoso processo criativo colectivo. A música *folk* nasceu e foi criada por si mesma, na alma do povo – uma verdadeira partenogénese. Esta forte ligação a uma identidade colectiva tem formado, ao longo de muitos séculos, a ideologia e a retórica da música *folk*. Muitos indivíduos beneficiaram desta noção de música *folk*, enquanto outros a experimentaram como um obstáculo. Pode ser que, em reconhecimento deste facto, muitos músicos *folk* tenham sido motivados a trabalhar em domínios musicais que privilegiam o indivíduo, como o jazz, a música erudita e a música popular. Esta é provavelmente uma das razões pela qual os músicos *folk* suecos da actualidade se auto-denominam músicos *folk* e não “*spelman*” ou violinistas *folk*.

As formas expressivas culturais são constantemente recriadas numa síntese entre tradição, meios disponíveis, recursos técnicos e praticantes individuais. É fácil esquecermo-nos disto, sobretudo nalguns campos da Etnomusicologia onde ainda há o hábito de encarar a música como colectiva e herdada, e os músicos que a fazem como portadores dessa “pertença”.

Notas

¹ *Zilgit* (no plural, *zilgitlar*) é a denominação turca para os gritos agudos e estridentes de grande intensidade que as mulheres costumam usar não apenas para expressar excitação e alegria, mas também para estimular a intensificação da dança. O equivalente inglês é *ululation* – grito de alegria.

² A *zurna* é o nome turco para shawm (gaita de palheta dupla). Instrumentos deste tipo são muito comuns e importantes na música *folk*, não só na Anatólia e no Médio Oriente como por todo o território euro-asiático.

³ O *davul* é um grande tambor de membrana dupla.

⁴ *Mey* é a denominação turca para uma família de instrumentos de sopro que é usada desde o leste do Japão (*hi-chirikil*) ao Cáucaso e ao leste da Turquia, no ocidente. O *mey* é um pequeno instrumento cilíndrico de sopro com uma enorme palheta dupla (Lundberg, 1994: 135). O *bilor* (*rim blown flute*) é conhecido em turco como *çoban kavali* (flauta pastoril), faz parte de uma família alargada de flautas usadas nas áreas junto às costas sul e leste do Mediterrâneo e em toda a Ásia.

⁵ Um exemplo é o grupo de assírios na Suécia. Para os assírios “suecos”, originários em larga escala da zona Tur'abdin, no sudeste da Turquia, a *zurna* é uma parte quase indispensável das celebrações de casamento. Todavia, não há tocadores de *zurna*, de ascendência assíria a residir na Suécia. Por vezes, o problema pode ser resolvido pela substituição da *zurna* por um sintetizador equipado com o som equivalente. Mas para se fazer um casamento “genuíno” são necessários uma *zurna* e um *davul* reais (Lundberg, 1994 e 2009).

⁶ Tradução de Dan Lundberg para a língua inglesa.

⁷ Tradução do autor para a língua inglesa.

⁸ Tradução do autor para a língua inglesa.

Referências Bibliográficas

- Aronson, D. (1976), “Ethnicity as a Cultural System: An Introductory Essay”, in Henry, F. (ed.), *Ethnicity in the Americas*, Paris: The Hague.
- Hannerz, U. (1992), *Cultural Complexity. Studies in the Social Organisation of Meaning*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lundberg, D. (1994), *Persikoträdgårdarnas musik* [Música dos Jardins do Pêssego], Dissertação de Doutorado, Estocolmo: Stockholms Universitet.
- Lundberg, D. (1997), “Musik i mångfalden. Tre musiketnologiska uppsatser om musik, mångfald och identitet” [“Music in diversity. Three ethno-musicological articles about music, diversity and identity”], *MMM-rapport*, n.º2, Estocolmo: The Royal Swedish Academy of Music.
- Lundberg, D. (2009), “Translocal communities. Music as an identity marker”, in Clausen, B. et al., *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, Transcript verlag: Bielefeld.
- Lundberg, D. e Ternhag, G. (1996), *Folkmusik i Sverige* [Folk music in Sweden], Heddemora: Gidlunds.
- Ronström, O. (1992), *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm* [Giving form to an origin. An ethnomusicological study of dancing and music-making among Yugoslavs in Stockholm], Estocolmo: Institutet för folklivsforskning.
- Ronström, O. (1996), “Vem ska ta hand om de gamla invandrarna?” [“Who is supposed to take care of the old immigrants?”], *FoU-rapport*, n.º3, Estocolmo: Socialtjänstens Forsknings- och Urvecklingsbyrå, Stockholms stad.
- Slobin, M. (1993), *Subcultural Sounds. Micromusics of the West, Hanover e Londres*: Wesleyan University Press.
- Sunar, O. (1997), *Re:Orient Magazine*.