

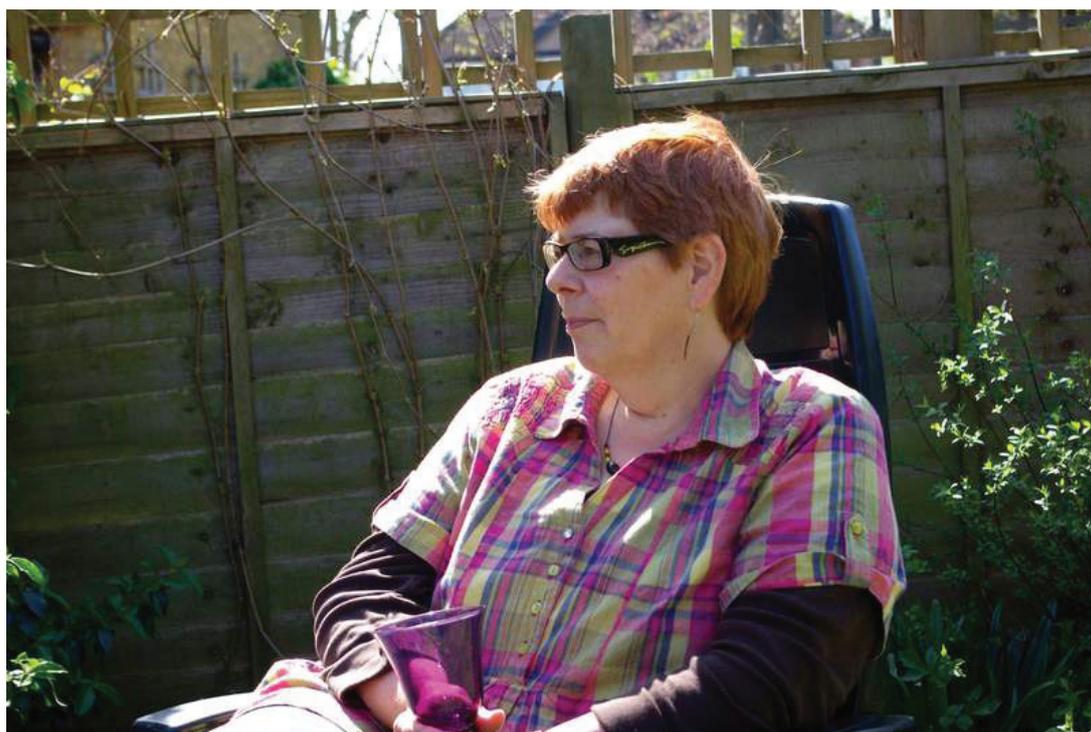
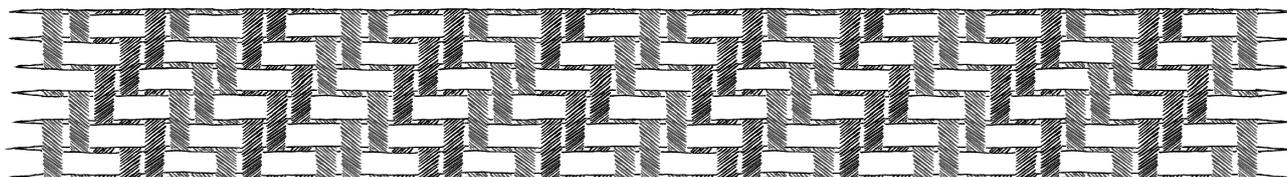
“Não há música sem dimensão política”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira

Entrevistadoras:

Carla Delgado de Souza

delgadodesouza @ gmail.com

Érica Giesbrecht



Suzel Reily, no jardim de sua casa em Belfast, Irlanda do Norte

Suzel Reily é graduada em Educação Musical pelo Instituto Orff (Áustria), mestre em Etnomusicologia pela Indiana University (EUA) e doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. É docente e pesquisadora na Queens University – Belfast, Irlanda do Norte, na qual John Blacking fundou um importante centro de estudos em Etnomusicologia. Esteve no Brasil ministrando cursos para a Pós-Graduação em Música da UFRJ (a convite do prof. dr. Samuel Araújo) e para a Pós-Graduação em Música da UNICAMP (a convite do Grupo de Estudos em Antropologia do Som), durante os meses de julho e agosto de 2012. É autora de *Voices of the magi* (2002), livro sobre as folias de reis em São Bernardo do Campo, organizadora do livro *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century* (2006), e publicou diversos artigos sobre música e cultura popular brasileira.

Na manhã de 27 de agosto de 2012 entrevistamos a dra. Suzel Reily, um dos nomes mais importantes da Etnomusicologia na atualidade. Aproveitando sua passagem por Campinas, conversamos sobre música, antropologia e cultura popular brasileira.

Proa: Em primeiro lugar, queremos agradecer muito pela oportunidade e por nos receber. Você poderia contar um pouco sobre a sua trajetória? Como começou o seu interesse pela música? Pode começar do zero.

Suzel: Do zero? Bom, o interesse pela música vem da minha família. Minha mãe tocava piano, meu pai cantava, e desde pequenos eu e meus irmãos fomos simplesmente mandados para as aulas de piano, era o que se fazia. Também em função do trabalho dos meus pais, nós íamos frequentemente para os Estados Unidos, geralmente de três em três anos. Nessas viagens, meus pais tinham que angariar fundos nas igrejas metodistas para poder desenvolver os trabalhos deles no Brasil. Por isso, aprendíamos uns repertórios brasileiros, que depois cantávamos em grupo, eu e meus irmãos (*risos*). Então, desde pequena estive envolvida num meio musical. Quando chegou a hora de escolher o que eu iria fazer da vida, decidi que seria professora de música, já que sempre gostei de crianças. E aí, meio que por acaso, antes de terminar o colegial, participei de um curso especial, dado por pesquisadores da Áustria, sobre o método Orff. Achei muito legal, e falei: “então eu vou pra Áustria estudar”, e acabei fazendo educação musical no Instituto Orff.

Quando eu terminei, por acaso meus pais estavam nos Estados Unidos, na Universidade de Indiana, que tem uma escola de música muito importante. Então, decidi fazer o mestrado em educação musical lá. Só que descobri que a educação musical nos Estados Unidos não era exatamente o que eu tinha feito no Instituto Orff. Era muito mais ligada a bandas, que por sua vez eram associadas aos jogos de futebol americano. Então, não tinha nada a ver comigo! Mas, por outro lado, conheci uma pessoa, também por acaso, na casa de uma pianista brasileira, e esse rapaz tinha acabado de chegar da Amazônia, onde fez seu trabalho de campo. Ele contou o que fazia como etnomusicólogo, e, quanto mais ele falava, mais eu pensava: “Nossa, ele está fazendo o que eu sempre quis fazer e nem sabia que existia!” Como eu não estava gostando do curso que estava fazendo, fui bater na porta da Etnomusicologia, e falei: “Acho que quero ser etnomusicóloga!” Eles disseram: “tudo bem, você faz uns cursos aqui”, e me aceitaram no programa de pós-graduação em Etnomusicologia, desde que eu passasse por alguns cursos de graduação na área. Durante o verão eu fiz os cursos, e no ano seguinte já entrei no mestrado. Foi assim que passei pra área de Etnomusicologia e, enfim, mudei completamente a minha trajetória.

Terminado o mestrado, voltei para o Brasil. Até então eu nunca havia pensado que seria acadêmica. Eu pretendia ser professora. Só que os empregos que eu consegui naquela época eram para dar aulas de educação artística nos cursos de treinamento de professores. Todos eram em escolas particulares. À medida que fui conhecendo mais gente, percebi que quem estava com bolsa [de doutorado], estava ganhando mais do que eu, sem ter que levantar de madrugada todos os dias e correr de uma faculdade para outra o dia inteiro, até as onze, onze e pouco da noite. Aí pensei que, então, eu também ia fazer o doutorado! (*risos*) Nesse momento, fui conversar com Eunice Durham e disse a ela que eu estava pensando em cursar a pós-graduação em Antropologia, mas eu queria trabalhar com música. Lembro que ela falou para mim: “Pois é, eu até reconheço, por trabalhar nas periferias de São Paulo, a importância que a música tem para as pessoas, mas não vai ter ninguém para te orientar. Então, você pode até pleitear a sua entrada aqui, mas, se for um projeto com música, você não vai entrar, porque nós não temos quem te oriente.”

Então decidi fazer um projeto sobre candomblé. Preparei um projeto pra trabalhar com mulheres no candomblé. Aí entrei no doutorado (1986) e, mais ou menos na mesma época, ganhei uma bolsa da FUNARTE para fazer um levantamento das atividades rurais em São Bernardo do Campo. Com isso, deparei com os congos – com os congos e as folias! Foi então que a minha orientadora, Liana Trindade, falou: “Poxa vida, você está fazendo esse levantamento, você está com todo esse conhecimento aí de São Bernardo, por que é que você está fazendo um trabalho sobre candomblé? Vamos fazer sobre folias!”, e eu topei, mas disse que o projeto com o qual eu entrei tinha a ver com candomblé. E ela respondeu: “Mas não tem problema, a gente argumenta que esse projeto aqui é mais apropriado pra você.” Foi assim que, de repente, saiu uma tese etnomusicológica e sobre as folias de reis.

Proa: E nem passou pela sua cabeça fazer um doutorado em Música?

Suzel: Não.

Proa: Por quê? Você tem ideia?

Suzel: Porque a Etnomusicologia é teórica e passa pelas teorias sociológicas. O meu enfoque sempre foi mais antropológico. Além disso, os cursos de Música no Brasil, naquela época, eram voltados para a performance. Eu não percebia essa parte mais teórica se desenvolvendo na Música. Existiam algumas pessoas trabalhando com folclore, só que eu não me identificava com essa orientação. Então, as coisas que eu estava lendo, por conta própria, foram me levando para a Antropologia.

Proa: E por que você escolheu fazer antropologia no Brasil? Esse doutorado? Você estava aqui...

Suzel: É, porque eu estava aqui.

Proa: E era mais interessante fazer essa parte de seus estudos aqui...

Suzel: É, nem me ocorreu ir pra outro lugar. Eu já tinha saído. No entanto, quando eu estava fazendo o doutorado, senti necessidade de uma ajuda. A própria Eunice Durham já tinha falado: “Se você fizer uma pesquisa sobre Etnomusicologia, você vai fazer sozinha, porque aqui nós não vamos poder te ajudar!” Liana, que estava muito aberta ao diálogo, também disse: “Olha, essa

parte aí você vai ter que se acertar sozinha! Eu posso te ajudar na parte teórica, mas na hora da música...”

O interessante foi que mais ou menos nessa época as bolsas sanduíche foram introduzidas. Então eu decidi fazer isso. E fui, passei um ano em Belfast com o John Blacking, e ele realmente me ajudou muito, ajudou-me inclusive a me posicionar teoricamente dentro do material de pesquisa.

Proa: Lá em Belfast, **Etnomusicologia é uma área separada da Antropologia e da Música? É como se fosse um campo autônomo, ou não?**

Suzel: Naquela época a Etnomusicologia era um braço da Antropologia. Ainda se pode dizer que é assim, porém, mais recentemente, a Música também está desenvolvendo essa parte. Isso significa que agora, ao estudar Etnomusicologia na Queen’s University, o aluno transita entre os departamentos de Música e de Antropologia.

Proa: Voltando à sua pesquisa de doutorado. No seu livro *Voices of the magi*, uma das noções mais importantes é a de encantamento. Gostaríamos que você falasse um pouquinho sobre a noção de encantamento que você usa e como ela pode estar relacionada a outras noções-chave para a Antropologia e para a Antropologia da Música.

Suzel: Encantamento é um termo que eu encontrei para tentar explicar o papel da música dentro do ritual religioso. Em muitos rituais religiosos, particularmente quando se trata de grupos subalternos ou de sociedades igualitárias, o líder tem que ser aceito por todo o grupo. Ele, o líder, não tem como se impor à força. Então surge o problema: como é que se organiza uma coletividade para que ela conjuntamente dramatize a sequência do ritual? Eu comecei a perceber que, em muitos casos como esse (como no candomblé, na folia de reis e nos congados, por exemplo), as populações subalternas ou igualitárias estruturam os seus rituais através da música. Os rituais, o drama coletivo, são propulsionados e se desenvolvem musicalmente. Nesse sentido, a música dá um arcabouço e proporciona a estrutura temporal dos acontecimentos. Ela permite que todo mundo esteja engajado de alguma maneira. Geralmente, trata-se da música como um elemento participativo.

Isto é, as outras pessoas não estão simplesmente lá assistindo a um show, elas estão lá com um papel, e a música permite organizar até mesmo esses papéis a serem desempenhados. A música faz com que você consiga organizar uma coletividade de tal maneira que as pessoas aceitam seguir o líder. Ele não precisa sair por aí mandando em ninguém! (*risos*) Às vezes as pessoas ficam organizadas e dentro de uma atividade que tende a promover emoções fortes durante várias horas. Aliás, muitas vezes esses rituais são organizados exatamente de maneira que promovam essas emoções. Como resultado, as pessoas têm uma experiência do sagrado, dentro de um contexto social idealizado. Encanta-se esse domínio pra dentro da experiência social dos seres humanos reais. Logo, o encantamento vem daí: da aproximação com o divino, com a vinda do sagrado para dentro do mundo dos seres humanos através da cantoria, ou através da música que une a todos. Ou seja, num ritual encantado, vivenciam-se as verdades divinas no ato de proclamá-las na cantoria.

Proa: Tomando como base o texto “The enchantment of technology and the technology of the enchantment”, escrito por Alfred Gell, veem-se muitas semelhanças, sobretudo teóricas,

entre a Antropologia da arte (assim como a Antropologia da música) e a Antropologia da religião. Essa aproximação parece muito rica. Você, que também trabalha com a noção de encantamento, de forma muito mais vinculada ao contexto ritual, pode falar algo a respeito?

Suzel: A palavra encantamento tem sido usada por muitas pessoas desde que foi proposta por Max Weber. Mas, para mim, essa noção funcionou muito bem, tendo em vista que eu estava tentando entender por que a música é tão presente nos rituais. Fui muito influenciada por Weber e por todo o conceitual por ele desenvolvido acerca das esferas encantadas e do desencantamento do mundo. Entretanto, em vez de querer colocar isso dentro de uma temporalidade histórica, eu achei que era interessante pensar o encantamento como algo que você pode instituir a qualquer momento. Além disso, se o paradigma da noção de encantamento vem da religião, ele não se restringe apenas à religião. Quer dizer, as experiências de encantamento podem ocorrer em outras esferas, muito embora a esfera religiosa seja importante para esse tipo de experiência. A palavra funciona um pouco melhor nesse domínio, porque o encantamento sempre se refere ao mágico, ao sobrenatural. Então, você pode pegar essas conotações que a palavra já tem e trazê-las para dentro de uma conceituação teórica.

Proa: Vamos a mais uma pergunta conceitual. Continuando a conversa sobre a folia de reis, no seu livro *Voices of the magi*, você analisa essa prática musical, enfatizando que, ao mesmo tempo que as folias são momentos rituais, elas referem-se claramente à estrutura social cotidianamente experienciada pelos atores. Seria possível dizer que, para você, as noções de estrutura e de ante-estrutura, fazendo uma referência a Turner, são interdependentes?

Suzel: A referência ao dia a dia, pelo menos como eu venho trabalhando e tenho trabalhado em relação às folias de reis, não está tão vinculada a Turner. O Turner tem um papel muito importante dentro das noções de *communitas*, que são promovidas pelo próprio encantamento. No entanto, a ligação entre a experiência religiosa e seu impacto na vida cotidiana, no meu pensamento, tem muito mais a ver com Gramsci.

Proa: Como sua obra dialoga com Antonio Gramsci?

Suzel: Na minha opinião, uma das grandes contribuições de Gramsci advém do fato de ele ter percebido como se estrutura a moralidade subalterna (no caso, a religiosidade e até esse domínio ideal) na qual nós somos todos iguais e na qual nós podemos, até mesmo nas nossas divergências, viver como uma comunidade. Então a idealização, dentro da folia de reis, é de uma sociedade onde as pessoas têm obrigações umas com as outras, é um domínio de reciprocidade e do reconhecimento de cada indivíduo, bem como das necessidades de cada um, através da promessa, por exemplo. Durante a visitação da folia de reis, os foliões cantam para uma pessoa e levam a bênção para ela. É obrigação da comunidade fazer isso. Dentro desse universo, dramatiza-se a moral, mas não apenas isso, vivencia-se um mundo como ele seria se todo mundo obedecesse àquelas regras. Isso dialoga com a noção de Gramsci a respeito do folclore. Para Gramsci, o folclore representaria a cultura do subalterno, na medida em que ele articulava uma comparação entre as condições de vida dos subalternos e as classes dominantes. Inclusive, dessa perspectiva, Gramsci permite o resgate da palavra “folclore”, que no Brasil, em particular, passou a adquirir conotações negativas dentro da Antropologia, dadas as suas ligações com as orientações nacionalistas e metodologias de pesquisa amadorísticas. Nesse sentido, então, a folia de reis pode ser entendida como “folclore subalterno”, por articular a percepção subalterna das hierarquias sociais vigentes.

Proa: Há uma questão de identidade contrastiva também, não é?

Suzel: Sim. Vejamos como isso ocorre. Para os foliões, cada indivíduo, bem como todo o grupo, tem obrigações para com os seus pares, enquanto o “rico” não tem obrigações com ninguém – ou pelo menos ele é frequentemente percebido dessa maneira. Os foliões – que vêm do mundo rural, onde todo mundo conhece todo mundo – chegam à cidade, onde o vizinho não conhece o vizinho. Para ele, então, a cidade se apresenta como um universo impessoal. Assim, o mundo dos foliões acaba sendo idealizado – é vivido como uma comunidade moral –, em oposição ao mundo hegemônico.

Proa: Como a noção de comunidade de prática, de Etienne Wenger, dialoga com o seu trabalho?

Suzel: Se eu conhecesse essa literatura quando estava escrevendo meu livro, possivelmente a teria usado, porque cada folia de reis é uma comunidade de prática. Até mesmo a orientação de escolher cinco folias diferentes, com a finalidade de mostrar como cada uma negociava diferentemente o seu próprio mundinho (estando, contudo, em diálogo umas com as outras), é Etienne Wenger puro, sem eu saber que estava trabalhando com isso. A obra de Etienne Wenger proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não. Qualquer coral ou banda tem que negociar um monte de coisas para poder funcionar. Esses grupos têm metas específicas (ou seja, eles se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical), o que evidencia a eficácia da noção de comunidade de prática formulada por Wenger. Mesmo sem conhecer o trabalho de Wenger, quem trabalha com grupos comunitários sabe que, se os grupos querem se reunir continuamente e se manter como comunidade com certa durabilidade, eles devem se organizar em torno de alguma coisa. Nesse sentido, Wenger dá um suporte teórico para o tipo de trabalho que eu faço, uma vez que me concentro sobre grupos amadores, informais e voluntários. Assim, todas as questões que surgem nesse tipo de ambiente podem ser analisadas à luz das propostas de Wenger, desde aquelas que são geradas por momentos de encantamento até as situações que são provocadas por brigas (*risos*) e intrigas (principalmente quando um membro fala mal de outro, ou então quando um participante deixa de participar do grupo porque se zangou ou magoou-se com os outros). Essas dinâmicas são constantes no funcionamento dos grupos amadores, assim como esses mesmos grupos têm que criar mecanismos para tentar evitar esses acontecimentos. Disso depende a própria manutenção dessa comunidade. Uma das formas de evitar a dissolução dos grupos é manter todo mundo cantando o tempo todo. Dessa forma, as brigas ficam menores e menos frequentes, porque as pessoas imediatamente estão envolvidas com a música, além de estarem todas executando seus papéis. As pessoas já sabem o que têm que fazer, e elas então se divertem. Por fim, eu também gosto muito da orientação dada por ele, de pensar uma comunidade de prática como uma trajetória de aprendizagem, o que é verdade para qualquer grupo. Um exemplo: estive recentemente em Campanha, onde faço minha atual pesquisa, e o coral que estudo está há dois meses sem ensaiar, porque perderam uma das cantoras fortes. Ela morreu de repente, e agora todo mundo está preocupado com a continuidade do coro, já que essa cantora estava no coral havia vinte e tantos anos. Toninho¹, quanto tempo que a Siomara cantou no coro? Ela é da primeira turma?

Toninho: Primeira turma, não. Segunda turma! Ela não foi fundadora.

Suzel: Ela entrou lá nos primórdios, na década de 1950, 1960, quando o coral ainda estava sob a regência da dona Ilza, que conhecia o repertório de trás para a frente. Muitas pessoas que estão no coro sabem apenas a sua parte, mas não sabem o todo, e isso coloca um problema para a continuidade do grupo. Imagino que será necessário incorporar alguém que acabe tendo esse conhecimento. Esse fato evidencia que os integrantes desenvolvem uma trajetória no interior do próprio grupo, que também é um processo de aprendizagem.



Coral Campanhense (fundado em 1958)

Proa: É interessante pensar que, **ao mesmo tempo que as pessoas são impactadas por essa experiência *no* grupo, elas também impactam a experiência *do* grupo. É por esse motivo que a ausência de um dos membros pode ter um desdobramento sério no grupo, não é? É um momento de crise!**

Suzel: Com certeza! Com a saída de um membro, o grupo tem que se questionar de que forma vai treinar outra pessoa para tomar aquele lugar, mesmo que se trate de partes relativamente simples e repetitivas (como ocorre nas folias de reis). É mais difícil ainda quando isso acontece em um coral no qual há mais ou menos cinco horas de música diferenciada cantada a quatro vozes, em que a estrutura é muito mais complexa – como é o caso do repertório da Semana Santa executada pelo coral. Contudo, é interessante constatar que, de acordo com a dinâmica desse coral (eu tenho material sobre a história e o funcionamento desse coro a partir de 1870), eles têm quase que recomeçar de vinte em vinte anos.

Proa: É cíclico?

Suzel: É cíclico. Exatamente! Esse é o período médio de atuação de um grupo que conseguiu se criar e se institucionalizar. Por mais que exista um ou outro membro sendo incorporado

no decorrer da trajetória do grupo, há muita gente que morre ou então fica velhinho demais para poder cantar na mesma hora. Nesses momentos, é preciso treinar novos integrantes, o que constitui um problema, porque é necessário que alguém tenha conhecimento para fazer isso.

Proa: E existe um padrão na tentativa de formação desses substitutos de liderança? Desses novos agentes? Ou isso acontece de modo diferente de grupo para grupo?

Suzel: Com certeza acontece de forma diferente de grupo para grupo. Em Campanha, o coro inicialmente era uma família. Começou com o José Luís Pompeu da Silva, que teve treinamento musical em Ouro Preto, antes de se mudar para Campanha. Ele chegou em Campanha bem jovem: com cerca de dezenove, vinte anos. No entanto, na época, ele já havia sido treinado musicalmente. Eu consegui constatar que, quando o José Luís estudava no Seminário de Mariana, ele teve aulas de música. Isso porque encontrei anotações e documentos provando que o pai dele pagou por aulas de música, bem como por material musical. De acordo com essa documentação, ele estudou música desde pequenininho, além de todas as outras coisas, não é? Quando ele se mudou para Campanha, levou esse conhecimento musical com ele. Embora seja dito que ele levou partituras musicais de Ouro Preto e Mariana para Campanha, tenho dúvidas a esse respeito. É possível, também, que ele tenha voltado a essas cidades para buscar esse material. Contudo, após dois ou três anos morando em Campanha, ele fundou uma orquestra, com os músicos que existiam ali. Segundo a lenda local, foi ele quem instituiu a Semana Santa tal como ela é feita hoje. Eu acho que não foi bem assim, mas de todo modo...

Proa: É um mito de origem?

Suzel: É um mito de origem! E, de fato, ele assumiu a liderança do grupo, não é? O filho dele, Marcelo Pompeu, herdou essa liderança dele, assim como as netas (filhas do Marcelo) também. Dona Ilza Pompeu assumiu o grupo das mãos do pai, mas, como nem ela nem a irmã tiveram filhos, não houve a continuidade na família. Mesmo assim, o coral continuou existindo, porque havia outras pessoas na cidade que conheciam o repertório, uma vez que elas participavam do coral. Ainda que essas pessoas não tivessem um treinamento musical aprofundado e formal para liderar o grupo, foram fundamentais nesse processo. É possível que o grupo continue suas atividades mesmo com a saída desses integrantes, pois existem as partituras musicais, que podem auxiliar uma nova liderança, se houver a vontade do grupo na continuidade. Mas, de toda forma, será necessário treinar várias pessoas, o que nos ajuda a compreender o quanto as trajetórias de aprendizagem individuais são importantes para a própria constituição do grupo. Você não funda um coral e pronto. É preciso estar constantemente treinando pessoas e assegurando que elas atinjam certos graus de competência.

Proa: Vamos agora voltar um pouco a falar de sua trajetória. Como você chegou a Belfast? Você foi fazer o doutorado sanduíche com o John Blacking?

Suzel: Foi.

Proa: E aí ficou?

Suzel: Não, eu fiz o doutorado sanduíche com o John Blacking e voltei para defender a tese na USP. Era preciso terminar, não é? Naquela época, ao que me consta, não existia essa obrigatoriedade de depois ter que trabalhar aqui no Brasil, porque agora parece que tem. Deve ter sido por causa de gente como eu que eles instituíram isso (*risos*). Porém eu voltei, defendi o

doutorado, mas não havia oportunidade nenhuma aqui (no Brasil), na área de Etnomusicologia, mesmo havendo o reconhecimento, das pessoas que atuavam nas universidades brasileiras, de que seria importante. Falava-se muito: “é, seria interessante, porém...” (*risos*). Com isso, eu estava percebendo que voltaria a dar aulas em faculdades particulares de educação artística, como fazia antes de cursar o doutorado. No entanto, nesse meio-tempo, John Blacking faleceu e os outros dois professores da área de Etnomusicologia na Queen’s University estavam deixando seus empregos. Annette Sanger, que era professora em Belfast, decidiu acompanhar o marido dela, pois ele havia conseguido um emprego em Toronto.

Isso aconteceu na mesma época em que outro professor da área de Etnomusicologia, Rembrant Wolpert, foi contratado na Holanda. Então, de repente, não havia mais ninguém na área de Etnomusicologia lá. Por isso, a Queen’s abriu duas vagas para Etnomusicologia, e eu me candidatei a uma delas. De início, ficamos eu e Martin Stokes, mas depois Martin foi para Chicago, e eu assumi o Departamento em Belfast (1990).

Proa: E como foi trabalhar com John Blacking?

Suzel: Quando fui estudar em Belfast, ele já estava doente, e por isso não encontrei com ele muitas vezes. Foram algumas vezes. Mesmo assim, várias pessoas diziam que nós, que fomos os últimos alunos dele, tivemos mais contato com John Blacking do que os outros. Isso porque nessa fase ele estava em Belfast, e não viajando para todos os lados. Blacking era uma pessoa muito inspiradora, então era impressionante! Ele sentava, lia uma frase, e aí desatava a falar. Depois desses encontros, eu saía completamente tonta e continuava a pensar em tudo o que ele tinha dito. De repente, enquanto eu andava pela rua, percebia o que ele realmente queria dizer: “Ahhhh, é isso que ele estava falando!” Era assim, extremamente inspirador! Posso afirmar que escrevi outra tese por causa desses poucos encontros que tive com ele, porque uma coisa é você ler o trabalho de alguém, outra é o autor mesmo falar para você sobre seu próprio trabalho, sobre os nozinhos do trabalho dele, as joiazinhas. Às vezes ele dizia uma frase que me fazia desatar a pensar em um monte de possibilidades, inclusive no que aquilo poderia significar para o meu próprio trabalho. Enfim, inspirador!

Proa: Você organizou recentemente um livro sobre a atualidade da etnomusicologia do John Blacking; gostaríamos que você falasse um pouco sobre esse livro, esse projeto.

Suzel: John Blacking morreu em fevereiro de 1990. Então, em 2000, quando fez dez anos da morte dele, nós organizamos em Belfast um congresso. Era o congresso anual do Seminário Europeu de Etnomusicologia. Como foi em Belfast e fazia dez anos que Blacking tinha morrido, o tema do congresso foi “John Blacking no século XXI”. Com isso, queríamos discutir a relevância do trabalho dele na atualidade. E foi um grande congresso! Em relação aos congressos dos Seminários Europeus de Etnomusicologia, esse foi o maior que já havia sido organizado até então. Veio gente do mundo inteiro: muitos ex-alunos dele, do Japão. Do Brasil, tinha somente eu e Eurides, mas havia muitos pesquisadores europeus, africanos e australianos. É possível dizer que todos os continentes estavam representados lá. Mas, antes desse congresso, a Ashgate, que é a editora que publicou o livro, propôs a publicação. Os editores falaram que seria interessante fazer um livro sobre a obra do Blacking. Por conta disso, eu já anunciei para os contribuintes que a gente tinha esse projeto. Então, logo após terminar o congresso, as pessoas interessadas em participar da coletânea mandaram *abstracts* pra mim.

Com esse material em mãos, fiz uma triagem, com o intuito de ter *papers* representativos, discutindo assuntos pertinentes às muitas áreas nas quais John Blacking trabalhava. Isso foi difícil, porque John Blacking comentou sobre praticamente tudo! Quando alguém aparecia com uma teoria nova, ele já estava escrevendo um *paper* usando o material que ele tinha sobre os Venda², para ou apoiar ou contradizer a nova proposta. Contudo, apesar de ele ter muitas contribuições, em praticamente todas as áreas, existem algumas mais representativas. A música infantil, por exemplo, é uma área importante do trabalho dele, como também são os rituais de iniciação, as questões biológicas da musicalidade, o papel da música na evolução humana. Além disso, ele escreveu trabalhos na área da religiosidade, sobre a questão do *apartheid* e da música entre grupos subalternos. Entre essa vasta produção, também há textos metodológicos, que colocam questões de como fazer trabalho de campo: o que coletar, por exemplo. No final da vida, John Blacking escreveu muitos trabalhos sobre o papel da música na formação da experiência e da memória. Eu queria coisas que cobrissem todas essas áreas, assim como as discussões políticas. Ele tinha uma grande preocupação com o papel político da música! Aliás, a maioria das contribuições enviadas foi sobre esse assunto, e foi difícil escolher. Por fim, fiz uma seleção, mas daria para organizar pelo menos mais dois volumes, só com os trabalhos enviados inicialmente. Graças a Deus, as pessoas foram compreensivas. Eu procurei incluir diversas regiões do mundo e também queria incluir ex-alunos dele. Na verdade, acabei dando preferência a artigos escritos pelos ex-alunos do John Blacking.

Proa: Você já disse que John Blacking teve um impacto muito grande no seu trabalho. Que outros pensadores da Etnomusicologia influenciaram você?

Suzel: Muitas outras pessoas, esse é um processo contínuo: você vai assimilando a produção dos outros, e se torna até difícil falar quem foi determinante nesse processo. Blacking foi o pensador que mais me influenciou, principalmente por causa da relação direta que tive com ele. No que se refere a outros etnomusicólogos, com certeza Anthony Seeger. O meu livro foi totalmente influenciado pela estrutura do livro dele³. A ideia do Seeger, de usar a própria estrutura do rito para organizar a discussão, me inspirou diretamente. Posso dizer também que Anthony Seeger me influenciou porque foi um de meus maiores incentivadores. Quando fiz o mestrado em Indiana, ele estava lá como professor visitante, e, como eu era brasileira, fui particularmente acolhida. Desde aquela época ele tem me apoiado e me dado muita força. Definitivamente, o Tony Seeger teve uma influência grande no meu trabalho, e meu mentor foi o John Blacking, sem sombra de dúvida.

Proa: A Etnomusicologia parece muito pouco desenvolvida no Brasil. A área tem pouca produção e pouca importância política. É importante, nessa entrevista, falarmos um pouco sobre a Etnomusicologia como área e os desafios dessa prática. No Brasil, a etnomusicologia não é ainda um campo plenamente autônomo, como acontece em outras partes do mundo. O que chamamos de plenamente autônomo? Em Vancouver, por exemplo, existe um departamento único, um programa de pós-graduação único para Etnomusicologia. Aqui no Brasil, não há isso: se você quer fazer pesquisa, você vai ou para a Antropologia social, ou para a Música. Existem pessoas vinculadas às faculdades de Música e pessoas vinculadas às faculdade de Antropologia. Como uma provocação, queremos lhe perguntar se você vê diferença entre os trabalhos de Etnomusicologia produzidos por músicos e aqueles produzidos por antropólogos.

Suzel: Vamos voltar para trás. Em primeiro lugar, nos Estados Unidos existem, sim, alguns departamentos de Etnomusicologia, mas não são muitos. Que eu saiba, são Wesleyan, UCLA, Indiana. No entanto, na maioria dos lugares dos Estados Unidos, a Etnomusicologia está vinculada ao departamento de Música, tendo um ou dois professores responsáveis pela área. Desse jeito, o aluno faz um mestrado em Música, com especialização em Etnomusicologia. Também na Europa, quase todos os lugares são assim. Nesse sentido, a Queens University era uma exceção – embora esteja deixando de ser, por várias razões que não vêm ao caso, como a crise econômica, que está contribuindo para a redução dos departamentos pequenos nas instituições de ensino. Na verdade, apesar de a Etnomusicologia estar um pouco mais desenvolvida em alguns lugares (sobretudo nos Estados Unidos e na Europa), ela continua sendo uma subárea da Música em 99,9% dos casos. Então, não é tão diferente do Brasil.

Agora, eu diria que, aqui, a Etnomusicologia é o que mais cresce, a demanda é assustadora; aliás, é maravilhoso ver o que está acontecendo aqui no Brasil nessa área! Antes fosse no meu tempo, pois eu estaria aqui! Várias pessoas chegaram e conseguiram criar espaços de discussão: na Bahia tem departamento de Etnomusicologia, na Paraíba tem cinco ou seis professores atuantes na área, o que faz com que exista um programa de pós-graduação relativamente grande lá. Há também o Samuel Araújo, que está formando um centro de estudos em Etnomusicologia na UFRJ. Contudo, há muito que fazer ainda, em universidades como a USP e a UNICAMP. Essa é uma área que tem muitas possibilidades de crescer, além de uma grande demanda. Temos que acompanhar o que vem acontecendo, até mesmo porque esses departamentos estão formando etnomusicólogos e eles vão ter que trabalhar em algum lugar. É verdade que a Etnomusicologia vem adquirindo importância nos departamentos de Música. Em muitas instituições, há um ou dois etnomusicólogos atuantes nos departamentos. Essas pessoas trabalham para que um aluno de violão, ou de piano, tenha uma visão um pouco mais ampla do que vem a ser a música, de forma que entenda que ela faz parte do dia a dia de todo mundo! Nesse sentido, tem muito a ser feito, e é gratificante ver o quanto a área está crescendo aqui no Brasil.

Proa: E, quanto aos trabalhos produzidos por antropólogos e músicos, existe alguma diferença visível entre eles?

Suzel: Na verdade, essa era uma grande preocupação do Alan Merriam. Ele dividiu os etnomusicólogos em “etnomusicólogos musicólogos” e “etnomusicólogos antropólogos”. Numa certa época, isso talvez tenha sido muito mais marcante. Isso se justifica porque, no começo do desenvolvimento da Etnomusicologia, era preciso ter uma ideia de como funcionava a música africana, ou a música turca, bem como o que era determinante para que a música japonesa fosse considerada “realmente” música japonesa. Para essa questão referente à análise musical, era importante você ter musicólogos que pudessem desenvolver uma musicologia das outras tradições. Então me parece que quem trabalha com estilos musicais que têm musicologias próprias – tradições em que os modos e escalas musicais possuem nomes específicos, bem como formas específicas de organização das notas musicais – tende a atrair pessoas com uma orientação mais musicológica. Eu, por exemplo, não iria começar a estudar música indiana, porque só para entender como é que ela funciona é muito complicado! Eu gosto de ler trabalhos com essa orientação, e, inclusive, se eu precisar explicar para um aluno alguma coisa bem básica sobre a musicologia indiana, eu consigo. Sei os princípios básicos, mas não me interessa em chegar num grau de musicologia mais profundo. Os antropólogos tendem a ser atraídos por outro tipo de

música: esses estilos mais comunitários, nos quais os aspectos sociais são mais importantes. Não é que a música indiana não seja interessante aos antropólogos: também nela há todo um sistema de aprendizagem e muitas questões sociais, mas há a tendência de um grupo de estudiosos ser mais atraído para um tipo de música do que para outro. Você dificilmente encontra pessoas com interesse por estruturas musicais indo para a Amazônia, enquanto quem está interessado no papel social da música e em como a música está ligada com pintura corporal, que são os antropólogos, faz muita pesquisa lá. Então talvez tenha mais a ver com o tipo de música. Agora, por outro lado, essas diferenças estão se tornando cada vez mais nebulosas.

Proa: É uma área que está ficando cada vez mais híbrida. Também sentimos que há muitos esforços, tanto dos antropólogos em tentar ler os trabalhos feitos pelos músicos, quanto dos músicos em dialogar com os antropólogos.

Suzel: Outra coisa que tem acontecido é que, como o mundo é grande, os etnomusicólogos dedicados ao estudo de regiões específicas começam a dialogar mais entre si. Então há os especialistas na música coreana, que acabam formando um bloquinho; o pessoal interessado em música brasileira ou latino-americana, que forma outro grupo. Muitas vezes essas divisões pelas áreas estudadas são mais presentes do que os temas e estudo.

Proa: Quais são as especificidades da Etnomusicologia? Quais são as principais correntes de pensamento na atualidade?

Suzel: A Etnomusicologia lida tanto com produções musicais contemporâneas do mundo inteiro, como também existe uma vertente, que se chama Etnomusicologia histórica, que está olhando as músicas do passado, por meio de uma perspectiva etnomusicológica. O que seriam as vertentes, as áreas principais? Atualmente há muitos trabalhos que lidam com a noção de fluxo. Se antes existia uma preocupação em tentar entender comunidades musicais específicas, hoje a palavra “movimento” aparece muito mais. Assim, as diásporas passam a ser interessantes. Muita gente também está olhando para a questão do hibridismo. No Brasil, acho que está havendo uma mudança radical para pensar a diversidade. Hoje em dia, diversidade cultural é uma *buzzword*. Discussões sobre multiculturalismo, bem como os debates que têm a ver com noções de fluxo, movimento, contato, encontro, são bastante atuais. Análises que levam em consideração a globalização, o cosmopolitismo e as relações entre o local e o global podem ser consideradas as discussões do momento.

Proa: Quais são os maiores desafios da Etnomusicologia na atualidade?

Suzel: É uma área grande, que comporta tanta coisa! Na verdade, há espaço, dentro da Etnomusicologia, para vários tipos de pesquisa, desde que tenha a ver com música e que nos ajude a entender por que os seres humanos fazem música. Existem alguns temas que acabam ficando um pouquinho mais na moda, mas isso não significa que os outros deixem de ser importantes. Então, o que seria o grande desafio? Para mim, o grande desafio da Etnomusicologia continua sendo o mesmo: entender o papel que a música tem na vida das pessoas e por que os seres humanos fazem música! Esse é o grande desafio! As outras questões são maneiras de tentar abordar e responder essa pergunta. Há milhões de pessoas diferentes, vivendo em contextos diferentes, usando músicas de formas bem diferentes. Há também diversos usos da música feitos por uma mesma pessoa. Eu falei do fluxo, mas houve uma outra mudança paradigmática recentemente, e que é importante: a mudança das análises baseadas na concepção de música

como símbolo para música como ferramenta. Antigamente, o campo era muito influenciado por Turner e pela Antropologia simbólica. As pesquisas tentavam encontrar paralelos entre uma determinada música e as identidades das pessoas. Não digo que esse não seja um uso, mas acho que atualmente está havendo uma mudança no foco das pesquisas. Em vez de tentar achar reflexos identitários, busca-se compreender a música como uma ferramenta que está à disposição das pessoas. Para gerar experiências de encantamento, ou, por exemplo, influenciar estados de espírito e a própria vida cotidiana, como afirma o trabalho de Tia DeNora.

Voltando para uma pergunta anterior, preciso dizer que o trabalho de Tia DeNora é importante referência para mim, ela tem me influenciado muito, recentemente. O trabalho dessa pesquisadora se volta totalmente para pensar música como ferramenta. Procura entender como as pessoas estão usando a música como um meio de controlar, ou melhor, de influir no seu estado emocional. A música passa a ser usada como uma ferramenta para você mesmo assumir controle sobre o seu emocional. Nessa perspectiva, também é possível compreender outros usos da música. Um exemplo: um dono de loja pode usar música para tentar atrair clientes ou pra fazer com que as pessoas comprem mais, comprem mais rápido ou, ainda, passem mais tempo dentro da loja. Outro caso que pode ser analisado sob esse ponto de vista: a maneira como a música é usada numa procissão ou em outro evento religioso. No caso de se tratar de uma procissão feliz, utiliza-se frequentemente o dobrado, que ajuda a conduzir as pessoas de um ponto (A) até outro (B). Uma marcha fúnebre também faz isso, mas promove um ambiente sonoro diverso. Assim, Tia DeNora mostra que as propriedades da música são potencializadas: um dobrado funciona de forma diversa de uma marcha fúnebre, por ter um impacto diverso sobre o corpo.

Proa: Temos visto o surgimento de muitos projetos que usam música como ferramenta, sobretudo política, com uma ideia de construção de cidadania, ou então de formas de provocar a paz, ou tirar as pessoas de “situações de risco”. Aqui em São Paulo, há o Projeto Guri, que trabalha um pouco nesse sentido. É possível pensar também naquela orquestra árabe-israelense que foi formada por Daniel Barenboim e Edward Said, na qual árabes e israelenses fazem música juntos, numa tentativa de provocar um diálogo, que sendo musical também seja identitário. Então, essa ideia de música como ferramenta também poderia ser usada com finalidades políticas?

Suzel: Com certeza! Essa era uma grande preocupação do Blacking: ele se questionava como a música pode ser utilizada politicamente, tanto por grupos subalternos, quanto pelos grupos hegemônicos, como forma de controle. A política está sempre presente em qualquer contexto musical, particularmente nos mais coletivos. A música é política em várias dimensões: ela vai trabalhar desde a política da pessoa, até questões políticas de grupos específicos, e ainda se referirá a questões muito mais amplas. A formação da nação brasileira, por exemplo, passou muito por música. Havia pessoas desenvolvendo noções do que constitui ser brasileiro musicalmente. Tanto que, também na música, encontramos a concepção de que o aspecto brasileiro de sua constituição reside na miscigenação: é aquilo que mistura o branco, o negro e o índio. A partir de então, qualquer coisa que provoque (ou seja provocada) por essa mistura vai passar a ser considerada brasileira, e o que não tem (ou não reflete) essa mistura, não. Essa é uma questão política de formação de nação, e quase sempre são as elites que desenvolvem esses discursos, que podem ser ou não assimilados pela população em geral. Esse discurso tem sido tão forte que ele continua presente mesmo na atualidade, mesmo com a emergência do discurso contrário, com

ênfase na diversidade cultural. Ele não vai embora tão facilmente. Não há música sem dimensão política, até mesmo porque questões de poder estão presentes em todas as relações sociais. A própria noção de encantamento está baseada numa ideia de como os sujeitos lidam com a necessidade de lideranças. E vai além: refere-se aos modos de convencimento dos participantes, que, apesar de estarem sob uma liderança, devem sentir que estão participando de um contexto igualitário.

Proa: Existem diferenças entre os trabalhos produzidos por etnomusicólogos do eixo anglo-americano e aqueles escritos por brasileiros?

Suzel: Na minha opinião, sim. Inclusive essa é minha grande batalha, porque a etnomusicologia anglofônica é hegemônica dentro da disciplina. A experiência mostra que americanos só citam americanos, apesar de às vezes eles trabalharem aqui no Brasil ou em outros lugares. As citações acabam por reforçar essa hegemonia. E não é só porque eles se citam. É por causa do jeito que eles trabalham: eles têm um comprometimento diferente. Nos trabalhos dos estudiosos pertencentes ao mundo anglofônico existe uma relação diferente entre etnografia e teoria. Eu tento ensinar para os meus alunos em Belfast essas diferenças, que derivam do jeito americano de fazer etnomusicologia. Primeiramente, os estadunidenses vão para o mundo inteiro fazer pesquisa, enquanto a maioria dos brasileiros fica em casa e estuda alguma coisa brasileira. Disso resulta que o comprometimento primordial do estudioso brasileiro é conhecer as músicas do seu país. Com isso, o material etnográfico se torna muito importante e as análises feitas por brasileiros são muito ricas em detalhes etnográficos. Percebo uma preocupação maior dos brasileiros em representar fidedignamente a música estudada do que com aspectos teóricos de caráter universal. A teoria não tem uma presença central. Entretanto, no mundo anglofônico ocorre o oposto: os etnomusicólogos se interessam em produzir teoria e acabam considerando os contextos etnográficos secundários; eles servem simplesmente para ilustrar a teoria que se deseja defender. Assim, esses trabalhos possuem uma abrangência maior, porque uma teoria desenvolvida a partir de um contexto musical brasileiro pode inspirar algum pesquisador que trabalha na Índia! Esse pesquisador pode usar a sua teoria!

Tomemos como exemplo a noção de encantamento, tal como eu a trabalhei. De repente ela pode ser importante para alguém que está trabalhando em um contexto diferente, no México ou na África. O cerne da questão, para mim, está nessa relação entre a teoria e a etnografia. Se a preocupação é totalmente etnográfica, ela não tem como ser usada para além daquele espaço. Então, o que é necessário, a meu ver, é um desenvolvimento maior de teorias, e não simplesmente apropriar as teorias vindas de fora. Outro exemplo: há pessoas com quem estou em diálogo aqui, trabalhando com banda. Elas geralmente têm muita preocupação com o levantamento histórico daquela banda particular, mas é importante perguntar: “A quem vai interessar isso, fora daquela banda?” Sugiro, então, que se pense de forma mais ampla! Ou seja, é preciso ter em mente o que a história da sua banda pode dizer para alguém que está trabalhando com bandas em Angola. É esse pulo que, a meu ver, é necessário ajudar as pessoas a fazerem aqui.

Proa: De acordo com o que você está falando, essa crítica não poderia ser feita à maneira de trabalhar de toda a antropologia brasileira?

Suzel: Com certeza!

Proa: Em sua opinião, os antropólogos e os etnomusicólogos deveriam buscar perguntas mais universais?

Suzel: Não é uma questão de “universal *versus* particular”, é uma relação “teoria *versus* etnografia”. Sugiro que se tenha em mente o seguinte questionamento: “O que, no meu trabalho, pode interessar a um antropólogo na Índia?” Não é deixar de trabalhar com meticulosidade. Minha sugestão é a de aproveitar a sua etnografia, na qual você pode ter essa meticulosidade, sem esquecer que, por trás daquilo, existem seres humanos que fazem parte de uma espécie. Os acontecimentos descritos não têm apenas uma importância localizada. Pensar o material etnográfico como ilustração de uma ideia maior, que pode ter relevância para além daquele contexto. É preciso começarmos a ser produtores de teorias. Do jeito que é atualmente, continua aquela relação em que nós [os brasileiros] produzimos a matéria para aqueles que, então, criam os pensamentos, as teorias. E, depois, todo mundo acaba tendo que citar aqueles que formulam as teorias, enquanto essas mesmas teorias poderiam ter sido desenvolvidas por nós. Esse é um dos problemas. O outro é a língua. Hoje em dia, no mundo acadêmico, a língua internacional é o inglês, quer queira, quer não. Então, para dialogar de igual para igual, você tem que ter um domínio dessa língua, além de ser importante ter um domínio das práticas de produção intelectual em inglês.

Proa: Quando você fala das práticas intelectuais, está se referindo especificamente a quê?

Suzel: À teoria e à maneira de expô-la. Tem um jeito, se você começar a olhar os artigos escritos em inglês, vai notar que existe um padrão. Todos os autores começam expondo a teoria que eles estão usando!

Proa: Não começam no particular...

Suzel: Não. Tomemos John Blacking como exemplo. Os textos dele começam assim: “este artigo lida com o papel da música no ritual”. Com uma afirmação assim, o artigo se torna interessante a um público mais amplo, ou seja, a todos os antropólogos que trabalham na interface música e ritual. Não se trata apenas de um artigo sobre o ritual dos Venda; é sobre música num contexto ritual, ainda que o exemplo etnográfico seja os Venda. Aí vem a etnografia, para mostrar como aquilo funciona naquela prática, naquela instância. E, na conclusão, retorna-se, para indicar o potencial transcultural do trabalho.

Proa: Esse seria um desafio para a Etnomusicologia no Brasil?

Suzel: Vocês queriam um desafio? Esse pode ser um! Acredito que seja isso. Não é deixar de ser meticoloso na sua etnografia local, mas é pensar: para além da sua etnografia: o que ela diz, de forma mais ampla, sobre o papel da música para seres humanos. É pensar que a produção deve ser de utilidade não só para aquela comunidade, mas para um pensamento mais amplo.

Proa: Muito obrigada, Suzel.

Notas

1. Antônio Ribeiro, marido de Suzel Reily, e que estava presente no momento da entrevista, cantou nesse coral durante vários anos.
2. O artigo “Movement, Dance, Music and the Venda girl’s initiation cycle” (1985) ou o livro *Venda Children’s Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis* (1967) são alguns exemplos.
3. Referência ao livro *Why Suyá sing?*, de Anthony Seeger.

