

MARITA FORNARO BORDOLLI

Por Fernando Santiago (PET Música Unesp)
/ Natalia Nicolaci (PET Música Unesp)

Entrevista realizada durante o V Encontro Nacional de Pesquisadores em Filosofia da Música e Congresso Internacional “Inter-câmbios Norte-Sul: colaborações, tensões, hibridações”, em 21 de setembro de 2018.

Fernando Santiago (PET): Muito obrigado por estar conosco esta noite. Como fizemos com Ivanka Stoianova ontem, pensamos a entrevista como uma conversa. Procuramos, claro, saber um pouco da vida vocês, somente para que tenhamos, mais ou menos, por onde começar.

Marita Fornaro Bordolli: Bom, para começar, eu sou musicóloga, mas também sou antropóloga. Terminei também a graduação em história, ainda que não tenha exercido a profissão de historiadora. Eu acredito que na minha carreira, que é muito grande, eu consegui unir essas disciplinas diferentes em trabalhos distintos. Ou seja, essa separação que se faz em alguns países da América Latina e da Europa, de que este é musicólogo, aquele é etnomusicólogo, para mim não tem sentido, porque a Licenciatura, no Uruguai, não está enfocada dessa maneira, mas sim de uma maneira mais global. Eu tive épocas em que trabalhei com indígenas, em um momento, e em um arquivo com programas de teatro, em outro; trabalhei também com músicas populares do Uruguai (claro), da Espanha, do Brasil. Em 1985, fizemos um projeto da OEA (Organização dos Estados Americanos) que começava em Porto Alegre e terminava no Mato Grosso do Sul. Escutamos todas as gaitas-ponto que há no Brasil - essa

é a sensação que se tinha. Ou seja, são muitos anos de trabalho; mas sempre me sinto uma antropóloga olhando a música, no sentido de que, a mim, interessa a música na sociedade. Sim, faço o que seja necessário à análise de uma obra musical, do ponto de vista morfológico, ou como queira. Mas o meu trabalho está centrado no que significa a música na sociedade, nesse tecido sócio-cultural: como está inserida a música. Portanto, com a ideia de que a música não é um reflexo da cultura, mas sim, que a música produz cultura. Essa é uma posição contemporânea sobre a música. A música é uma produtora de identidade, a música é uma produtora de identificação etária; isso é o que me interessa.

Fernando (PET): Bom, eu gostaria de começar por esse ponto, de que você começou não pela música, mas sim pelas ciências históricas, e também pelas ciências antropológicas. Como foi começar como você começou?

Marita: Fui à Faculdade de Humanidades me inscrever em História. Não havia curso de Antropologia. Lá descobri que existia a Musicologia, e me inscrevi nas duas carreiras. Eu, nesse momento, tocava muito piano, tocava seis horas diárias, ou algo assim. Mas eu sabia que não gostaria de ser concertista ou algo do

gênero. Não era a minha escolha, eu tinha isso bem claro. Mas eu era muito jovem, e no Uruguai não era muito bem difundido que você poderia ser pesquisador. E foi isso que a Faculdade de Humanidades e Ciências me deu. O magistério se estudava no Instituto de Professores, e a carreira de pesquisador se estudava na Faculdade de Humanidades. Então eu fiz, em paralelo, História e Musicologia, numa época muito difícil, porque era 1971 quando eu entrei, com 18 anos, e em 1973 já estávamos em uma ditadura. Então era muito difícil: de uma quantidade de temas não se podia falar, uma quantidade de temas não se podia estudar. E houve uma coisa rara para as Américas: em geral, nas ditaduras, são fechados os cursos de Antropologia; no Uruguai, foi aberto nessa época o curso de Antropologia. Eu já tinha feito o curso de Antropologia como disciplinas que eram oferecidas como optativas no curso de História. Mas, então, eu tive um professor que me formou com rigor (uma maravilha de professor), Prof. Olaf Blixen, e comecei a carreira de Antropologia também. Depois eu fiz minha primeira pós-graduação, que foi no Instituto de Etnomusicologia e Folclore de Caracas, com a Professora Isabel Aretz, que foi uma das grandes impulsoras dos estudos de músicas populares na América. Foi a vez em que comecei a me conectar

com gente de toda a América, com gente daqui, do Brasil, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na pesquisa sobre a migração gaúcha em direção ao Norte, sobre como sua música se transformava.

Começou nesse momento um perfil que, nessa época, estava mais dedicado à música de transmissão oral; eu me dedicava plenamente a isso. Depois, em Caracas, com meu esposo (que é antropólogo também), trabalhamos sobre os wayuu da Venezuela e da Colômbia (uma cultura indígena também conhecida como *guajiros*), e depois nos chamaram para trabalhar na Amazônia Venezuelana. Um trabalho difícil, realmente... Imagine, gente de Montevidéu, de um país sem montanhas, com poucos rios, e trabalhamos no Amazonas. Havíamos trabalhado no deserto, com os wayuu, com grupos arawak. Trabalhamos sua música, sua dança, e todos os problemas de aculturação, porque eram grupos seriamente ameaçados por uma cultura de descendência europeia que queria barrá-los. Trabalhamos com grupos que se defendiam muito bem, como os wayuu da Venezuela e da Colômbia, o maior grupo de indígenas da América do Sul, que lutaram e se adaptaram, apesar de todos os problemas que tenham; e também com grupos que estavam em franca desapareição, no Amazonas, com coisas terríveis,

como perda da cultura, perda da sua própria língua. Trabalhamos com grupos nos quais haviam sobrado cinco pessoas, de toda uma cultura. Com toda essa responsabilidade que sobre os ombros: o que devo gravar? O que devo registrar? E tudo isso numa época em que não existia um gravador como o seu, cujo pequeno problema é encontrar uma tomada para conectá-lo, se acabar a bateria. Íamos carregando, imaginem vocês, em uma enorme canoa no Rio Amazonas, caixas que não podiam se molhar, com fitas de rolo e fitas cassete (a cópia de segurança que fazíamos era em fitas cassete). Chegando em um povoado, perguntávamos onde havia corrente elétrica. Levávamos um gerador nas costas, porque se não houvesse eletricidade, tínhamos que colocar o gerador à distância com um cabo muito extenso, porque senão o ruído desse motor sairia em todas as gravações... Parece um mundo muito louco, não? Mas tudo isso tinha que ser organizado por telefone (em ligações pagas por nós) ou por cartas - cartas que nunca chegavam, porque o correio venezuelano, conectado com o correio uruguaio, é algo que nunca funcionou. Tudo isso parece muito louco: organizar um projeto, escrever os artigos, e eu me lembro então de ter perdido congressos, porque quando o convite para a participação no congresso (com tudo

pago) chegou pelo correio, o congresso já havia terminado. Era por carta. Era um mundo muito difícil, e ademais, subir num avião era uma coisa muito rara. Eu olho para trás agora e não poderia crer, nunca esperei, que sendo uma musicóloga e antropóloga uruguaia, tivesse uma carreira internacional assim. Deslanchou: fui à Venezuela, comecei a conhecer pessoas, e depois, já nos anos 90, houve um intercâmbio com a Espanha.

Fernando (PET): Em Salamanca, não?

Marita: Eu fiz o doutorado em Salamanca, e fiz um curso em Valladolid. Não havia ninguém que falasse sobre músicas indígenas em Valladolid, e me convidaram, com uma maravilhosa bolsa. Era a Espanha pré-crise, e fomos os três, com meu filho. Meu filho sempre nos acompanhava, agora tem 26 anos. Meu filho me acompanhou nos trabalhos de campos mais loucos, desde quando não podia emitir opinião até agora, quando me ajuda com os desenhos do meu livro. E o meu marido trabalhou muito, muito comigo. É um antropólogo que se especializou em manifestações artísticas, de maneira que trabalhamos muito juntos. A mim, a Espanha abriu um mundo de trabalho. Ninguém havia feito um trabalho comparativo entre as músicas

tradicionais uruguaia e o povo espanhol, e comecei a trabalhar nisso. E também, eu me formei em um país onde havia um paradigma muito forte. Você tinha que fazer o que fizera Lauro Ayestarán, seguir o seu caminho. Lauro Ayestarán era o musicólogo uruguaio que havia pesquisado a primeira metade do século XX. Eu não o conheci; ele morreu muito jovem, antes que eu terminasse meus estudos secundários. Do ponto de vista teórico, por exemplo, começar a trabalhar com partituras populares, começar a trabalhar com a música na rádio, com os discos, significou uma ruptura no paradigma do que se fazia em musicologia no Uruguai, e provocou muitas rejeições. Quando você sai, volta com novas ideias, vê outras coisas, ocorrem-lhe temas, de repente dizem que você está louca. Então me diziam: “Ayestarán não disse isso!”, ao que eu respondia, “Ayestarán morreu em 1966 e estamos nos anos 90, não?” Na Argentina isso ocorreu com Carlos Vega, e no Uruguai com Lauro Ayestarán: pessoas que deixaram uma marca muito forte em ambientes pequenos. Vocês têm um ambiente com muitas universidades, mas pensem que, no Uruguai, música só se estuda em uma única universidade pública. Uma universidade que é enorme;

hoje em dia tem 110 mil estudantes, e o país tem 3 milhões de habitantes, ou seja, é totalmente desproporcional.

Houve épocas muito difíceis, mas sempre gostei de formar pessoas, formar pessoas é a minha paixão! Formar equipes, formar grupos. Sempre que houve editais para financiamento de pesquisas eu me inscrevi e fui contemplada, e era difícil um setor pequeno na universidade conseguir fundos para pesquisa; eu sempre formei grupos, sempre. Sempre assinamos trabalhos juntos, e a equipe foi aumentando cada vez mais, indo além da música. Por exemplo, eu agora dirijo um grupo em Salto, uma cidade que está ao norte do país, que é um centro de investigação em música e artes da cena. Marcelo de los Santos, que veio comigo, se uniu ao grupo, e trabalha com teatro, não trabalha com a música. Ele trabalha no Teatro Solís e é egresso da Escola de Artes Dramáticas. Participa nas temporadas de ópera (no ano passado trabalhamos muitíssimo sobre ópera), e eu sou sua orientadora de mestrado agora, só recentemente foi aberto um mestrado em artes teatrais no Uruguai - a questão educativa no Uruguai é uma coisa bastante incomum.

Outra coisa de que sempre tratei foi a multidisciplinaridade, e portanto a interdiscipli-

naridade. Mas é muito fácil atestar que um trabalho é interdisciplinar, mas a questão é realizá-lo de fato, compartilhar os saberes. Isso é uma coisa que faço de maneira muito fluida com Marcelo. Eu me inteirar de coisas de teatro, e ele inteirar-se de coisas de música. Que cada um faça sua parte. Estamos em um momento agora de transdisciplinaridade: que não trabalhemos só de disciplina, mas que trabalhemos sobre um problema, que é um problema que está muito trabalhado hoje em dia que é o corpo e as artes. Como o corpo é um núcleo da manifestação artística, seja representado em um programa, seja sobre um cenário, seja relacionando-se com um instrumento. Então temos, dentro do GIDMUS (Grupo de Investigación y Desarrollo “Música y Sociedad”), temos um subgrupo que se chama Corpos, Arte e Sociedade - CAS. Ali, sobretudo, trabalhamos Marcelo e eu, mas também um professor de história da arte, por exemplo, também participa, ou seja, já não trabalhamos mais com disciplinas, mas com um tema. Um tema que nos convoca, a distintas pessoas, inclusive uma investigadora espanhola que trabalha outros tipos de problemas das percepções corporais, das respostas do corpo, etc. É um tema que hoje está na plena atualidade das disciplinas, e que diz muito sobre nossa ma-

neira de nos comunicarmos com o mundo, de emitir mensagens, sobre o vestuário, a presença no cenário, no palco, a relação com o instrumento musical, a voz com o cantor, voz e afeto, por exemplo. Agora eu estou trabalhando com um sociólogo argentino sobre futebol, música e corpo, um tema que me apaixona: como a música se relaciona com o corporal, com o esportivo, e tudo isso tem a ver com uma identidade. Veja-se a Copa do Mundo, há uma quantidade de imagens de embriaguez, tanto na Argentina como no Uruguai, para se analisar.

Há algo que me assusta, tenho medo de chegar a ser a professora mais velha, que não pôde acompanhar as mudanças teóricas. Porque eu tive professores que foram brilhantes em seu momento, mas que começaram a rechaçar a teoria. Eu vi sua decadência nesse aspecto, pessoas que haviam sido magníficas. Disse a mim mesma: uma obrigação minha é estar a par da teoria atual, passe o que passe. E hoje em dia é muito fácil: há a internet, com o Google Scholar, com as bases de dados, Jstor etc. Há um acesso a revistas, por exemplo, que era impensável quando eu estudava. Do acesso a música, eu lhes conto uma anedota: eu fiz este programa na Venezuela, onde vivi por um ano, e um dia fui à casa de Isabel Aretz

que estava casada com um especialista de folclore, Luis Felipe Ramón y Rivera. Ele me chamou para assistir a um concerto de música barroca, e havia música venezuelana. Eu pus um gravador, imagine, na minha saia, um gravador mono de fita cassete, e ele me disse: “o que você está gravando”? E eu digo: “o concerto, porque dou aulas de História da Música e não tenho nada disso no Uruguai”! No Uruguai, o mercado de discos era mínimo. E ele me disse: “vai ficar tudo aqui, apaga isso!” Que pena, estava com música renascentista, barroca... Então ele me disse: “venha amanhã em minha casa”! E me abriu um móvel, largo como toda essa peça, e me disse, “escolha o que quiser”! E eu entendi “escolha para copiar”. Comecei a separar, e ao final separei 70 discos. Então disse, “professor, levo de três em três, e os copio em casa” (imaginem o que estou falando, do longplay a um cassete), e ele: “não! Eu os dou de presente!” E outra coisa que acumulei durante toda vida eram fotocópias de livros que não haviam no Uruguai. Então imaginem o excesso de bagagem, com caixas e caixas de materiais que trouxe da Espanha para o Uruguai. Eu me lembro que subi num avião com duas bolsas, com 30 livros de cada lado, discos, e depois disso fiquei dois dias na cama, mas até

hoje ainda os tenho comigo. E claro, eu digo isso aos meus alunos mais novos e para o meu filho, que nem imaginam. E Isabel me contava de como ia sobre o lombo de um burro aos cerros gravar sobre os discos, e que se a gravação fosse interrompida, ou se os discos caíssem da mula, perdia-se tudo que você havia gravado no povoado.

Para mim, o mundo atual é maravilhoso. Eu não sei se vocês estavam no momento em que eu dizia a Leonardo Martinelli, este que falava sobre o fim da crítica, que para mim a musicologia tem cada vez mais campo. Pode-se ler os comentários do YouTube de alguém da Rússia ou de qualquer outra parte, sobre tal tema, e se tem uma visão global. Ou mesmo sobre um tema Uruguaio. Temos que mudar as metodologias, e o conceito de trabalho de campo tem que se modificar. As coisas não morrem: as coisas se transformam em outras coisas, e outras permanecem. Quando apareceu a televisão eu era pequena, muito pequena, e acabou o rádio; mas não vi coisa que resista mais do que o rádio em todo mundo. O cinema ameaçou o teatro - e em um momento, de fato o ameaçou, como eu coloquei na minha exposição na conferência - e o teatro seguiu sua existência por outro lado, coexistindo com o cinema. A questão é ver como se modificam as artes e modificar as metodolo-

gias. Criar suas novas metodologias. Porque quando você escolhe um tema de estudo, você busca a teoria, mas também gera o seu marco teórico, específico para esta investigação, e também adapta as metodologias.

Quando eu comecei a trabalhar com partituras populares, que trabalhei com mais de 5 mil partituras, todo mundo dizia que eu estava louca, porque eu estava analisando a presença do Art Nouveau, do impressionismo com o professor de belas artes, verificando se isso que relacionava com os conteúdos de texto, com os conteúdos musicais e com os conteúdos da dança, no Uruguai. Então eram partituras de autores uruguaiois editadas no Uruguai, ou editadas em Buenos Aires e comercializadas no Uruguai, porque a Argentina era um centro de publicações desse tipo. Esse foi um dos trabalhos que abriu para mim as portas das universidades europeias, pela originalidade. Porém, fomos sumamente rechaçados em Buenos Aires, na primeira vez que o apresentamos em um congresso. O mesmo ocorreu quando eu comecei a gravar cultos de origem afro-brasileira presentes no Uruguai: Umbanda, Candomblé. Em um congresso eu disse: “entram em transe e colocam em um disco”, e todos reagiram: “ah! Mas isso não é folclore, é a morte do ritual!” E naquele momento, você

não tinha bibliografia como agora, então eu disse: “Para vocês, sim! Para mim, o ritual está mais vivo do que nunca!” Cantam, mas você põe um disco enquanto cantam. A mim não parecia que a parte ritual fosse morrer por isso. Depois me inteirei dos templos religiosos na Índia, com a indústria das fitas de cassete religiosas, mas no Uruguai não podia me inteirar disso. Hoje em dia, faria algo do tipo: “Cale a boca! O atrasado é você!” A capacidade de ver os temas, isso é tão criativo quanto compor, para mim. A mim, não me ocorre nada em composição, nem uma canção de ninar. Mas eu sinto que, para mim, sempre me ocorrem temas de investigação que a vida me dá, são os temas que me ocorrem. Eu sempre sinto a necessidade de seguir trabalhando, a necessidade de resgatar as coisas, mas não somente por resgatá-las, mas sim por analisá-las.

Fernando (PET): Gostaríamos de fazer uma pergunta relacionada à Etnomusicologia, porque nós temos essa disciplina na Unesp, mas ela está um pouco ameaçada. Nós não temos um professor fixo, efetivo para a disciplina.

Marita : No Brasil? Com tudo o que há?

Fernando (PET): Sim! A Unesp teve um professor que é incrível, não sei se o co-

nhece, Alberto Ikeda. Creio que já foi o seu tempo, ele se aposentou, e agora somente ajuda em algumas pesquisas.

Marita: Sim, eu o conheço! De qualquer maneira, ele ainda vai a congressos, estive com ele em Havana, por exemplo.

Fernando (PET): A disciplina agora é ministrada por estudantes de pós-graduação, e para mim, foi uma experiência muito grande conhecer a Etnomusicologia, mas ainda sinto que há muito o que descobrir.

Marita: E no Brasil, é um campo de trabalho inesgotável. Em todo o mundo é, mas aqui especialmente, com essas misturas que geraram coisas tão diferentes.

Fernando (PET): Como vive a Etnomusicologia hoje? Como, por que e para quem vive?

Marita: A ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) me pediu um artigo justamente sobre isso. No ano passado, a ABET me convidou como conferencista para um encontro no Rio de Janeiro, e o tema que me pediram era “o que faz um etnomusicólogo hoje”. Eu creio que, como vinha te dizendo, a Etnomusicologia tem que se atualizar, porque você não pode pensar que vai encontrar um indígena isolado, no meio da floresta; isso não existe mais. Onde quer que você vá, você

vai encontrar meios de comunicação, rádio, festas: a música midiaticizada invadindo tudo. Invadindo não no sentido pejorativo, mas no sentido de que está presente em todo lugar. Você não pode continuar procurando o bom selvagem de Rousseau. Ele já não existe mais.

A Etnomusicologia ampliou seu campo, ampliou seu olhar, que é um olhar fundamentalmente antropológico, em direção a outros campos. Eu não sou partidária de dividir a Etnomusicologia da música popular, não vou cortar com a tesoura; está tudo tão unido! E para mim, é um campo de tal vigência, e ademais, nesses tempos em que se fala tanto, em que se diz tanto da boca para fora sobre a diversidade - mas deve-se exercer a diversidade! Com todas as misturas, todas as riquezas que a música tenha. A música de transmissão oral, para mim, é um magnífico campo para se estudar a diversidade. E os portadores da música fazem o que querem. Vão para um lado, mesclam este com outro, e que sei eu? Gravei bandoneonistas que no meio de uma polka, põem uma passagem de Bach, porque estudaram música erudita. E se você segue o nascimento de um gênero com o tango, que mescla coisas de origem andaluza com elementos da habanera, que saiu do campo inglês, passa pelos salões europeus, volta ao campo latino americano nas

colônias e se mescla com ele? E podem haver ainda coisas afro-brasileiras, como o lundu, inseridas nesses princípios, porque o tango nasce nas cidades de porto, não? Em Buenos Aires e Montevideu, e juntou-se de tudo para que saísse o tango. Para dar o exemplo de um gênero apenas. E ontem, escutei um trabalho sobre arranjos de Piazzolla. Um pesquisador estadunidense tratou de seus arranjos, absolutamente acadêmicos: um Verano Porteño do qual poderiam dizer “isso não é tango!” E há ainda o tango eletrônico: você vê uma coisa que começou com a habanera e o maxixe e agora resulta no tango eletrônico, que é um sinal de identidade rioplatense praticamente fundado, em alguns aspectos, por um uruguaio, Luciano Supervielle.

O campo da Etnomusicologia é enorme. Eu penso, às vezes: levamos anos, em embaixadas, para conseguir rituais que me interessavam dos malinke (um grupo sobretudo da República do Mali e do Golfo da Guiné), para compará-los com coisas uruguaianas. E agora os próprios malinke colocaram seus rituais no YouTube... Isso significa que acabou a etnomusicologia? Não! Muito pelo contrário, o que temos agora é uma riqueza impressionante.

Fernando (PET): E, na verdade, é uma coisa que choca, às vezes, que temos justamente

um país imenso, grandíssimo...

Marita: Com milhares de manifestações...

Fernando (PET): E me parece que a etnomusicologia ainda não chegou aqui. Porque há alguns professores que trabalham com isso, mas são quase sempre os mesmos. Por exemplo, esses pós-graduandos que ministram agora a disciplina vieram do Amazonas, e faz muito pouco tempo que foi criada a disciplina de etnomusicologia por lá, e isso em meio a tudo que acontece por ali.

Marita: Mas, por exemplo, em Brasília havia José Jorge de Carvalho, que é uma pessoa respeitada a nível mundial, como etnomusicólogo, como também Rafael Menezes Bastos.

Fernando (PET): Bom, me perdoe se eu me exaltei...

Marita: Bom, são pessoas já velhas! São mais velhos que eu.

Fernando (PET): Para as gerações mais jovens, seguimos fazendo o que fizeram há 100, 200 anos com a mesma música, e são só algumas pessoas que começam seus estudos e que têm este contato.

Marita: Há o grupo formado por Samuel

Araújo, no Rio de Janeiro, com pessoas jovens trabalhando com ele. Na verdade é uma surpresa que não haja tanto desenvolvimento aqui em São Paulo, achei que haveria mais.

Fernando (PET): Na verdade, nós não conhecemos muito, e há muito o que eu, pessoalmente, ainda tenho que pesquisar, mas é algo que me interessa!

Marita: Mas vocês têm uma disciplina. Ela dura quanto, um semestre, um ano?

Fernando (PET): Até o ano passado ela era anual, mas, me parece que agora será semestral.

Natalia Nicolaci (PET): Eu cursei só por um semestre.

Marita : Para nós, para o curso de Musicologia, temos quatro semestres. Para os outros cursos (composição, regência orquestral, regência coral, instrumentos), a disciplina tem um semestre, e para musicologia, quatro semestres. O primeiro semestre é introdutório, geral, e está pensado para os conteúdos fundamentais da disciplina, e estão inclusas as músicas populares midiáticas nesse primeiro semestre. Eu a ministrei por muito anos, e tínhamos dois professores, eu era um deles. Para mim, é uma matéria fundamental para abrir cabeças, sabem por quê? Porque você vê

as músicas de outros povos, você escuta timbres e mais timbres, você vê funções para a música que são muito distintas daquelas que há na sua cultura, mesmo em um lugar tão variado quanto o Brasil.

Eu dou um curso chamado Audições Programadas, para pré-universitários, que é uma experiência muito linda que temos no Uruguai, que se dá paralelamente ao ensino secundário. Porque, no Uruguai, muitos daqueles que podem fazer a prova para ingresso nos cursos de instrumento não poderiam pagar suas aulas de instrumento, e com isso não poderiam ingressar na universidade. Então, deu-se uma permissão para que a universidade ministrasse um curso pré-universitário de três anos. E me fascinam as turmas dessas crianças, que são muito jovens e têm muito entusiasmo. Na minha matéria há determinados eixos temáticos. Eu posso falar de ritmo usando a poesia de Mario Benedetti, como “Testigo de uno mismo”, e depois uso um ritmo africano e uma canção da Madonna. Porque o que você está tratando de provar aí, de mostrar, é que as distintas culturas têm certos parâmetros básicos, e depois os elaboram como queiram. Falo de melodia, e analiso como em “A catedral submersa” de Debussy se rompe o conceito de escritura horizontal. E ao mesmo tempo, mostro um

ritual de outra cultura e um tema de folclore uruguaio. Então, com isso, escutando muitas músicas de muitas culturas, primeiro se rompe com isso de que a música é uma linguagem universal, o que é um disparate. Basta ver as guerras que se declararam tratando de música. E segundo, isso abre as cabeças. Para os compositores é valiosíssimo esse mundo de timbres que se irrompeu no século XX, porque você tinha um mundo finito de timbres, no sentido de que seriam milhões, mas estavam fechados ao que se utilizava dos instrumentos, ou ao que se conhecia em uma cultura. O século XX multiplicou os timbres, desde a música concreta, e também com a computação, com o midi. Você senta em sua casa com um computador doméstico, com o software adequado (que de repente você pirateou, porque não tinha dinheiro para comprar o original), e cria timbres: infinitudes. Isso é uma coisa que começou no século XX. Por um lado, conhecemos cada vez mais os instrumentos e os modos de emissão da voz de muitas distintas culturas, e por outro, se abriu uma capacidade infinita de gerar timbres. Isso é uma mudança fundamental do século passado e deste. Bem, uma matéria como Etnomusicologia também se ocupa disso, para mim. Aplicar um olhar antropológico (é justamente o que eu dizia, o que me

interessa), esse olhar holístico ao fenômeno da música. Mas não somente pensá-la como o estudo de um grupo ao qual só chegaram cinco pesquisadores até hoje, e estão isolados em Caparaó, porque isso não existe mais. E tampouco dizer que essa música é boa porque a fez o “bom selvagem”. Quem sou eu para dizer o que é bom e o que é ruim; e também, quem sou eu para dizer “não mudem sua música, porque é um patrimônio”? Eu trato de gravar, de registrar os universos sonoros que eu puder, mas eles são os donos de sua música. Tudo isso tem problemas éticos, problemas jurídicos...

Fernando (PET): Queríamos perguntar ainda de quando você falava, no congresso, sobre o incêndio no Auditorio del Sodre em Montevideu (em 1971); na verdade, passamos por algo muito parecido, há duas semanas (com o incêndio do Museu Nacional).

Marita: Isso foi muitíssimo pior, não se pode comparar. Cada coisa única que se queima é uma tragédia, mas a tragédia de vocês foi multiplicada por um milhão de peças!

Fernando (PET): E o que você acha de algo assim que ocorre não somente a um patrimônio nacional, a objetos que pertencem à cultura e à história de um país, mas de todo o mundo?

Marita: Acho que o governo deveria ser responsabilizado pelo que aconteceu. E no Sodre foi a mesma coisa. Eu li que o orçamento desse museu havia diminuído muito, muitíssimo, e o que vi de orçamento era ridículo. Eu não sou museóloga, mas num lugar como esse você tem que ter um sistema corta-fogo suficiente, porque é a coisa mais fácil de se acontecer no museu, ou num teatro. Se você tem compartimentos estanques, com material ignífugo (que tem que haver!), se pegasse fogo em uma parte, não pegaria fogo nas outras 20 milhões de peças assim de uma vez. Você se dá conta? E era talvez o quinto museu do mundo! Um imperador teve a cabeça para criá-lo e depois um governo contemporâneo, do século XXI, não tem cabeça para cuidá-lo; é terrível.

O Sodre, é claro que iria queimar, e não foi o único teatro que se queimou. No Uruguai, foi restaurado o Teatro Solís porque incendiou-se um outro teatro na véspera de natal, onde meu esposo e eu organizamos um espetáculo com crianças, quinze dias antes. Não víamos a hora de sair com as crianças, porque havia curto circuitos por todos os lados. Quando se incendiou o Teatro Carlos Brussa, aí foi que se reagiu e se restaurou o Solís, porque se não, não restaria também o Solís. E o Solís agora tem as medidas que se

deve ter; e o arquivo do Solís, que se organizou agora, tem as medidas necessárias para que não pegue fogo um acervo maravilhoso. Mas que não se compara em nada com o que queimou aqui, é uma outra dimensão.

MARITA FORNARO

Doutora pela Universidad de Valladolid e Professora na Universidad de La República, no Uruguai, com intensa produção científica na área de Etnomusicologia nos últimos 30 anos.