

A ENTREVISTA COMO RECURSO ETNOGRÁFICO¹

Santuza Cambraia Naves
(PUC-Rio)

RESUMO

Reflexão sobre a possibilidade de pensar a entrevista realizada com músicos populares como etnografia, devido principalmente ao procedimento de não separar empiria e teoria. A entrevista é vista como uma obra em si, e não como subsídio empírico para uma teorização posterior.

PALAVRAS-CHAVE: entrevista, etnografia, músicos populares

Há alguns anos estudo a canção popular no Brasil, cujas dificuldades específicas têm a ver com o estatuto singular que ela aqui desenvolveu, principalmente a partir do final dos anos 1950, tornando-se, acima de tudo, crítica. Por um lado, ao articular, à maneira modernista, a arte com a vida, tecendo comentários sobre o cenário político e cultural; por outro, ao adotar, também como as vanguardas artísticas do início do século XX, uma série de procedimentos que comentam o próprio processo de composição, recorrendo, sobretudo, à metalinguagem e à paródia (NAVES, 2003). Assim, além de acompanhar o desempenho musical e performático dos artistas, costumo também entrevistá-los, procurando estabelecer com eles um diálogo produtivo. Este tipo de prática me levou a desenvolver uma identidade acadêmica um tanto peculiar, ajeitando-me nas fimbrias dos espaços departamentais, entre a antropologia, a sociologia e a teoria da literatura. Reconheço, não obstante esta ambigüidade constitutiva, a minha dívida – e o meu fascínio – para com a etnografia, cujo método resultou de reflexões férteis de antropólogos que, no início do século XX, procuraram alternativas às generalizações das teorias evolucionistas com as quais haviam rompido.

De fato, fazer antropologia, como reza a tradição desta disciplina pelo menos desde Malinowski e Franz Boas, significa acima de tudo realizar um trabalho etnográfico. Claude Lévi-Strauss, em texto de 1954, discute esta questão ao afirmar que não é por um objeto de estudo específico que a antropologia se diferencia das outras ciências

humanas. Argumenta que, se a nova ciência teve início com os estudos das chamadas sociedades “primitivas”, isso não significa, entretanto, que ela seja refém dos “machados de pedra”, do “totemismo” e da “poligamia”. E lembra oportunamente que os antropólogos, a partir do período heróico de constituição da disciplina (final do século XIX e primeiras décadas do século XX), passaram a se interessar pelas sociedades “civilizadas”. Assim, a antropologia se singulariza e se destaca, no rol das ciências sociais, principalmente pela “maneira original de colocar os problemas” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 386). Lévi-Strauss põe-se a explicar este diferencial da antropologia comparando-a com a sociologia, que vê como “estritamente solidária com o observador” não apenas por tomar como objeto uma sociedade que lhe é semelhante, mas, sobretudo, por abordá-lo a partir de “suas próprias categorias lógicas”. O antropólogo, ao contrário, tende a formular um conhecimento inteligível tanto para o nativo – buscando alcançar o seu ponto de vista – quanto para um membro da sua própria sociedade. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 403-404).

A partir dessas considerações, seria possível pensar a entrevista, pelo menos na forma em que a realizo, como etnografia? A pergunta é pertinente, porque os procedimentos usados para este tipo de entrevista não pressupõem necessariamente uma pesquisa de campo no sentido canônico da palavra, cuja técnica é a da “observação participante”, que envolve, entre outras coisas, um contato prolongado com o “nativo”. Pelo contrário, na maioria das vezes, o contato pessoal com o entrevistado só ocorre uma vez, levando-se em conta a condição do entrevistado típico: alguém ligado ao *show business* ou a outras esferas do mundo artístico, ou mesmo uma “estrela” que brilha no cenário acadêmico – já que costume ouvir também a opinião dos críticos musicais e culturais. Trata-se, portanto, de pessoas muito requisitadas em suas áreas específicas e pouco disponíveis, portanto, para conversas continuadas.

Em que pesem as diferenças mencionadas entre a prática etnográfica e a da entrevista, podemos localizar pontos em comum entre uma e outra. Um deles, e talvez o mais importante, é o do zelo antropológico no sentido de não separar empiria e teoria. Isso significa que parto do pressuposto de que a entrevista é uma obra em si, e não um subsídio empírico para uma teorização posterior. Este comentário também faz eco à proposta hermenêutica de Gadamer, ao argumentar que a compreensão de um problema não acontece só no final

do que ele denomina “investigação científico-espiritual” (a qual diferencia da investigação promovida no âmbito das “ciências da natureza”); pelo contrário, a apreensão de um determinado significado, segundo ele, já se dá no início da investigação, passando a dominar gradualmente o todo. Assim, compreensão e interpretação, segundo ele, “se entrelaçam mutuamente”² (DUTT, 1993, p. 47).

E por falar em Gadamer, considero também o caráter dialógico da entrevista, que permite um processo constante de criação enquanto dura o jogo de perguntas e respostas. Obviamente, para que o diálogo se concretize, é necessário que o entrevistador não se reduza à condição de um gravador de depoimentos alheios nem se esconda por trás de um questionário frio e padronizado, mas que, pelo contrário, assuma suas opiniões. Em caso de discordância entre entrevistador e entrevistado, segue-se um embate que caracteriza mais ainda o aspecto lúdico dessa forma de conhecimento que não se reduz a uma sucessão de perguntas e respostas. Devido à adoção deste tipo de procedimento, algumas entrevistas se tornaram obras de referência para determinados assuntos, como a que Lévi-Strauss concedeu a Georges Charbonnier por volta de 1960, em que ambos emitiram opiniões preciosas, entre outras coisas, sobre arte e cultura (CHARBONNIER, 1989).

E na medida em que não se visa um consenso nem tampouco um fechamento final da discussão, a entrevista se assemelha ao ensaio, tendo em vista o aspecto inacabado de ambas as formas. Um bom exemplo de tensão que não se resolve talvez possa ser dado em trecho de entrevista que realizei com Hermano Vianna, em que o questioneei com relação ao artigo que ele escreveu para a *Folha de São Paulo*, intitulado “A condenação silenciosa”. Argumentei que, a despeito de ele procurar sempre, a partir de uma postura relativista com relação à música, desconstruir uma série de hierarquias, fazendo sempre uma defesa do entretenimento e uma crítica ao purismo, às ortodoxias e à idéia de autenticidade, quando no artigo citado ele defende o pagode, ele exemplifica com o conjunto Art Popular, que se destaca dos outros pela elaboração formal. Hermano respondeu dizendo que tinha consciência disso e que propositalmente havia usado, para confundir um certo tipo de leitores, “argumentos quase de alta cultura”. Com o intuito de prolongar a discussão, passei então a cobrá-lo quanto a possíveis preferências musicais, ao mesmo tempo em que lembrei que postura semelhante à dele, no sentido de democratizar o gosto musi-

cal, é a dos tropicalistas, que abraçaram o entretenimento, a cultura de massa, mas sempre operaram fazendo altas elaborações formais. Hermano me respondeu que, de fato, tinha interesse por todos os gêneros musicais, inclusive pelo pagode, até que, depois de eu muito insistir, ele declarou a sua aversão pela música sertaneja. Mas em seguida, como se pretendesse retomar o aspecto agônico dos embates verbais que costuma travar com críticos, intelectuais e ativistas políticos, Hermano enveredou pela discussão sobre *funk* e *hip-hop*, comparando-os de maneira provocativa:

Eu adoro o *funk* carioca, acho ele musicalmente mais interessante do que o *hip-hop*, que é valorizado. Eu acho que ele é mais criativo no jeito, nos timbres, na maneira de usar essa percussão que eles chamam de macumba. [...] E os *samplers* que eles usam, a maneira de cantar, é tudo muito criativo. Eles foram criando estilo próprio. Eu vejo aquilo e acho completamente diferente do que se lê nos jornais, que o *hip-hop* é a música consciente, importante... Outro dia fui no debate da UNESCO sobre movimentos sociais no Rio de Janeiro. Li um artigo que não publiquei na época, depois da morte do Tim Lopes. [...] O artigo era assim, meio desesperado: "Vocês venceram, se é para acabar com o *funk* que acabem." E aí li esse artigo na palestra da UNESCO, ao lado de MV Bill, Kátia Lund, Antônio Grasci, Regina Novaes, que concordavam mais ou menos com o que eu estava falando. Mas a platéia, composta em sua maioria por estudantes de esquerda e por pessoas das rádios comunitárias, dizia coisas do tipo: "Você não pode comparar MV Bill com a Taty Quebra-Barraco, você não pode colocar no mesmo saco." "Não estou querendo colocar no mesmo saco, eu gosto de muitos sacos diferentes [...]" Acho o MV Bill bacana, acho a Taty Quebra-Barraco bacana também. E não disse naquela ocasião, pois iria quebrar o pau se eu dissesse: "Olha, eu acho a Taty Quebra-Barraco musicalmente mais interessante do que a maior parte do que o *hip-hop* faz, com exceções, como o MV Bill." E os caras das rádios comunitárias diziam: "Não, isso não toca na minha rádio." Aí eu disse: "Poxa, muito autoritário". Esta postura é mais autoritária do que a das rádios comerciais, ao dizer em um determinado sentido: "Nós temos que ensinar. Eu sei o que é bom e vou ensinar o povo a gostar do que é bom." (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 289-290).

Vale observar que, justamente pelo seu inacabamento distintivo, o diálogo não se restringe à dupla formada pelo entrevistador e pelo entrevistado, porque é comum que ele repercuta, a partir principalmente de um ponto polêmico, entre pessoas posteriormente contatadas. Pode acontecer, neste caso, que o debate crie a possibili-

dade de pensar a questão em pauta através de uma perspectiva diferente, ou, o que é mais raro, que propicie até mesmo a invenção de novos problemas e, conseqüentemente, de novas palavras para nomeá-los. Neste caso, invocamos novamente Gadamer, ao afirmar que o diálogo se realiza não por tomarmos contato com o novo, mas por deixar “algo dentro de nós”, algo que não fazia parte de nossa experiência (GADAMER, 2000, p. 134).

Um bom exemplo do primeiro caso é o efeito desencadeado pela entrevista realizada com Silviano Santiago (1/2/2002), a partir do momento em que ele criticou a conhecida frase de Oswald de Andrade: “a massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico”. Segundo Santiago, esta frase seria reveladora da postura elitista dos modernistas com relação à maneira como concebiam a educação do povo brasileiro, ao postularem que a “massa” incorporasse – ou consumisse – um conhecimento que não só lhe seria alheio – na medida em que era produzido por uma *intelligentsia* ligada à Semana de Arte Moderna – como também lhe seria inoculado de cima para baixo. Cinco meses depois (em 16/7/2002), pedimos a José Miguel Wisnik que comentasse esse argumento de Santiago, o que ele fez, ao longo da entrevista, pensando a frase de Oswald através de uma perspectiva alternativa. Além de declarar a sua simpatia para com essa frase de Oswald – uma *boutade*, segundo ele –, Wisnik considerou que a frase, profeticamente, remete a peculiaridades da cultura brasileira, a qual torna possível “a passagem de uma cultura popular, que faz parte de um repertório de massas, para um nível de densidade poética altíssima”. Vejamos como Wisnik complementou sua análise:

Houve um momento em que isso se configurou como uma potencialidade do país – canções de um repertório mais elevado, densas, complexas, tendo possibilidade de circularem numa medida realmente incomum para esse tipo de manifestação artística. E isto significa que a massa comeu e come o biscoito fino. [...] Nessa frase tem um jogo, um trocadilho entre “massa” e “biscoito”, que significa que as matérias do mundo, em especial as simbólicas, têm diferentes graus de densidade, e interagem. Na música popular, como no futebol, convivem coisas finas e grossas. Uma das coisas fascinantes que a música popular urbana permitiu acontecer, em certo momento, foi o extraordinário laboratório de reversão do fino ao grosso, do grosso ao fino. Quando uma coisa está fina demais, vem uma coisa grossa se contrapor àquilo, e vice-versa. Essa realimentação paradoxal é a coisa mais interessante da cultura popular de massas industrial, que faz

com que você não esteja só num repertório isolado que a música de concerto de certo modo promove, uma câmara de silêncio, separada do mundo, na qual você vai viver uma experiência musical privilegiada. (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 204-205).

Quanto à possibilidade aberta pela entrevista de se inventarem novos problemas – e às vezes novas categorias –, um bom exemplo é o fornecido por Caetano Veloso em entrevista que me concedeu em 1986. Caetano fez o seguinte relato:

Eu me lembro que o José Guilherme Merquior tomou como mote uma coisa dita por mim numa entrevista para a revista *Istoé*, que eu achava esquisita uma entrevista que ele deu sobre psicanálise na *Manchete*. Eu falei que, como ele aparecia em grandes fotografias posando na frente dos livros dele, que ele estava invadindo a minha área, que é a área do *show business*. E ele, na resposta, inteligentemente, captou uma coisa, na qual eu já tinha pensado, mas ele colocou de uma maneira muito boa, que é exatamente a idéia de que dos anos 60 para cá, o que tem acontecido é o contrário. É que as pessoas do *show business* têm aparecido muito como substitutas dos ensaístas, dos pensadores. E que isso, sim, é que era uma distorção, porque essa gente não era senão – e eu incluído – um resto do que havia de pior no romantismo. Sem querer, eu terminei, naquele momento, provocando de uma pessoa que é um grande estudioso, um sujeito organizado intelectualmente, uma palavra um pouco mais comprometida com essa questão dos músicos populares como figuras assim mais ou menos orientadoras do pensamento, quer dizer, mais ou menos à revelia deles mesmos, tornados orientadores culturais, como pensadores da sociedade, dos problemas políticos... Isso é uma coisa que realmente começou a acontecer dos anos 60 para cá, mas que eu posso dizer que isso deve ter acontecido com o John Lennon, com o Mick Jagger, com o Bob Dylan, e mais ou menos caiu em nossas mãos de bandeja.

Como vimos, a resposta de José Guilherme Merquior às observações jocosas de Caetano Veloso consistiu, na verdade, em um *insight* sobre o fenômeno cultural que se desenvolveu no Brasil pelo menos a partir dos anos 60, ou seja, o fato de o compositor popular ser reconhecido como um intelectual, um crítico da cultura. Esse assunto sempre me pareceu instigante, e à medida que, ao longo dos anos, avançava nas pesquisas sobre a constituição da idéia de MPB, ele voltava à baila. Retomei-o, então, para observar a penetração, no terreno da canção popular, principalmente a partir dos anos 40, de propostas que, no período modernista, eram restritas à música erudita. Mário de Andrade, por exemplo, defendia a transfiguração erudita do “populário”

(a cultura popular não contaminada pelo processo civilizatório) em prol de um projeto construtivo (no caso, de construção da identidade nacional). Se a proposta modernista se aplicava, por exemplo, à música de Villa-Lobos, mais tarde, principalmente a partir dos anos 50, passou a ser colocada em prática, de maneira atualizada, pelos compositores populares. Assim, a idéia modernista de “transfiguração” do elemento popular para uma linguagem erudita passou a ser atualizada, na prática dos músicos populares, como recriação das sonoridades legadas pela tradição. Devo reconhecer, portanto, que a troca de palavras entre Caetano e Merquior em muito influenciou a minha trajetória de pesquisadora de música. Tanto isso é verdade que, volta e meia, reconto a alguém o episódio relatado por Caetano, visando talvez atualizar a discussão, o que fiz na entrevista citada com Silvano Santiago, o que dele provocou o seguinte comentário:

A idéia tem uma tradição, porque a questão de intelectual (no sentido preciso do termo, em oposição a artista) começa nas sociedades ocidentais com o *affaire* Dreyfus. Desde que você tenha atingido um determinado estatuto de qualidade numa atividade sua, você tem direito a ter uma opinião universal. Creio que qualquer pessoa que tenha adquirido esse grau de qualidade em qualquer atividade, não interessa qual – filosofia, música popular, literatura, lingüística, como Noam Chomsky ou esse agricultor francês, o José Bové, [...] tem direito da opinião de valor universal. [...] Agora, essa passagem do particular para o universal é conseqüência, em primeiro lugar, de uma divisão do conhecimento em disciplinas. Nem a filosofia tem mais direito hoje a uma fala universal, ninguém mais tem. Então, na medida em que ninguém mais tem direito a uma fala universal, ela só pode ser concedida a quem tenha sido excelente em um determinado campo de atividade específica. Penso que tanto o Caetano quanto o Zé Guilherme Merquior têm importância nos seus respectivos campos, têm direito a dar opiniões gerais e a se manifestar sobre o que eles bem entendem. Acho que são duas pessoas que se distinguiram. [...] Eu deslocaria a questão para isso: por que a palavra de Caetano, a partir da década 80, se tornou muito mais consensual do que a palavra do Zé Guilherme Merquior? (NAVES; COELHO; BACAL, 2006, p. 147-148).

Retomo aqui o tema da entrevista como etnografia, e não por acaso. Uma das regras do trabalho de campo antropológico é considerar em primeira mão o “ponto de vista do nativo”, como já prescrevia Malinowski desde 1922, em *Argonautas do Pacífico Ocidental* (MALINOWSKI, 1978). Procuo, evidentemente, seguir esta conduta,

considerando, no entanto, que é muito comum lidar, na linha de pesquisa sobre a música popular e sua crítica no Brasil, com uma espécie de “nativo erudito”, como são os casos citados de Silviano Santiago e José Miguel Wisnik. Este estatuto de meus informantes me levanta um problema relativo ao fato de que, ao contrário do objeto de estudo de Malinowski, os trobriandeses, que constituíam uma cultura “exótica” aos olhos do antropólogo e aos quais só se tinha acesso, no final dos anos 1910, a partir de uma longa viagem de navio, vários de meus entrevistados, além de muito próximos em termos geográficos e culturais, mostram-se hierarquicamente superiores a mim na instância que partilhamos da vida acadêmica. Em alguns casos, são pessoas que cooperam no meu processo de formação como professores ou como referências intelectuais. Assim, todo o cuidado é pouco na maneira de trabalhar os seus “pontos de vista”. A despeito da singularidade desses “nativos” identificados como promotores de cultura, procuro não tratar as suas considerações como a “palavra final” sobre determinado assunto, ou, como reza uma tradição bastante ingênua de textos biográficos e autobiográficos, a “verdade definitiva” sobre Fulano, a sua trajetória e o seu tempo. Orientado por um entendimento diferente, procedo no sentido de conceber os textos dos entrevistados como versões relativas a alguém ou a alguma coisa.

A diversidade de opiniões sem dúvida enriquece a discussão sobre o tema. Mas já me deparei também com circunstâncias que provocaram um efeito, se não contrário, pelo menos diferente, relativas à tendência, comum a alguns artistas, de responder de maneira padronizada a questões colocadas em entrevistas sobre trajetória profissional e construção da *persona*, entre outros itens. Este tipo de atitude sugere uma série de explicações, e a primeira idéia que me vem à cabeça é que o entrevistado em questão criou um “tipo”, algo assim como um personagem folclorizado, um estereótipo de si próprio. Este comportamento tende a ser assumido por músicos que não vêem sentido em atuar fora de sua área específica e em prestarem depoimentos sobre o que quer que seja. É como se o mundo se resumisse, para eles, no seu estúdio de composição. Há também casos de artistas mais intelectualizados que assumem este tipo de postura por outros motivos, como, por exemplo, pelo fato de se tornarem melancólicos ao longo do tempo. Tive uma experiência parecida com uma pessoa que sempre reputei como um dos intelectuais mais importantes que surgiram na década de 1960 e fui para a entrevista sequiosa para ouvir as suas considerações sobre o passado, o presente e o futuro da cultura

brasileira. Devo confessar que o resultado foi decepcionante, pois aquela figura a que eu reputava vitalidade absoluta no campo cultural se mostrava enfraquecida, sem vontade, e tanto parecia me dizer que não se encantava com o seu passado, como que o seu presente era sem sentido e que não vislumbrava nenhum futuro.

De qualquer maneira, procuro não hierarquizar as entrevistas por critérios que envolvam opção pessoal por figuras presumivelmente “autênticas”, “fantasiosas” (personalidades mitômanas ou folclorizadas que mencionei anteriormente) ou “melancólicas”, entre outros tipos, porque não há como negar que lidamos sempre com personagens, cujas identidades são construídas a partir de processos de seleção. Assim, omitem-se determinados aspectos e enfatizam-se outros. E devo, aliás, admitir, que tanto a memória “fantasiosa” quanto a “melancólica” podem se tornar objetos de análise interessantes, na medida em que são também reveladoras de determinadas predisposições ou estados de espírito individuais ou coletivos. Ao indagar aos entrevistados sobre suas trajetórias e observar as identidades que criam como artistas ou intelectuais, não busco “realidades” a serem desvendadas, ou documentos comprobatórios de alguma “verdade”; afinal, tomo os seus relatos memorialísticos como categorias nativas de pensamento (HALBWACHS, 1990; YATES, 1974). A meu ver, os depoimentos individuais têm caráter ficcional; e, procurando ser coerente com este postulado, vejo também a cultura como um enredo tecido não só pelas pessoas que a integram, como também pelos antropólogos que a interpretam (GONÇALVES, 1996).

ABSTRACT

A reflection on the possibility of conceiving interviews of popular musicians as ethnography, particularly by not establishing a barrier between the empirical and the theoretical. The interview is seen as a work in its own right rather than as an empirical input for later theorization.

KEY WORDS: interview, ethnography, popular musicians

REFERÊNCIAS

- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia*. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. São Paulo: Papirus, 1989.
- DUTT, Carsten (org.). *In conversación com Hans-Georg Gadamer*. Madrid: Editorial Tecnos, 1993.
- GADAMER, Hans-Georg. A incapacidade para o diálogo. In: _____. *Hermêutica filosófica – nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: Editora PUC-RS, 2000.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Márcia e MOREIRA, Maria Ester (orgs.). *Cultura substantivo plural*. Rio de Janeiro: CCBB; São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro: Vértice, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Lugar da antropologia nas ciências sociais e problemas colocados por seu ensino. In: _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996, p. 385-424.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- NAVES, Santuza Cambraia. A canção crítica. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Relume Dumará, 2003.
- NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (orgs.). *A MPB em discussão – entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- YATES, F. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.

NOTAS

¹ Este artigo resulta de palestra proferida no X Congresso Internacional da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), em simpósio coordenado por Italo Moriconi, Marília Rothier Cardoso e Ana Cláudia Viegas, intitulado *Vida literária, virada de século: estados da arte*, e seção intitulada *A entrevista – recurso metodológico, gênero textual* (UERJ, Rio de Janeiro, 4 de agosto de 2006). Agradeço a Italo Moriconi por ter me convidado e incentivado a escrever sobre a minha experiência com a entrevista, e a Gustavo Silvano Batista, por fazer uma leitura cuidadosa deste texto e me sugerir a leitura de Hans-Georg Gadamer, por identificar a minha noção de “diálogo” com a dele.

² A tradução é minha.