

## ENTREVISTA

## KILZA SETTI

Depoimento a Guilhermina Lopes

Apresentamos, nesta edição, um depoimento obtido a partir de uma conversa com a etnomusicóloga e compositora Kilza Setti, realizada no dia 22 de outubro de 2019 em sua casa em São Paulo. Aos 89 anos e em plena atividade, Setti é um dos nomes de referência na pesquisa sobre música indígena e caiçara do litoral paulista e conta com um catálogo de composições que compreende mais de uma centena de obras, entre música vocal e instrumental.

O propósito original da entrevista, no âmbito de meus interesses pessoais de investigação, era ouvir sobre sua experiência de pesquisa em Portugal nos anos 1970, sob a supervisão do etnólogo corso Michel Giacometti (1929-1990) e do compositor Fernando Lopes-Graça (1906-1994), especialmente sobre sua relação com este último, a cuja obra dediquei meu doutorado e, agora, o pós-doutorado<sup>1</sup>. No entanto a conversa, embora tenha passado por esse tema, enveredou por ricos caminhos, ao entrelaçar essa vivência específica de Kilza às outras facetas de sua prolífica e longeva trajetória e, espontaneamente, trouxe um rico e crítico panorama do desenvolvimento da etnomusicologia no Brasil, que cremos ser de grande interesse aos nossos leitores.

---

<sup>1</sup> O tema de minha tese, disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/331833>, é a obra musical de temática brasileira de Fernando Lopes-Graça. Atualmente desenvolvo pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob a supervisão da profa. Dra. Flávia Toni, sobre o jornalismo musical de Lopes-Graça e Mário de Andrade.



Figura 1. Kilza Setti. Academia Brasileira de Música.

Seu depoimento teve início com o relato das circunstâncias de sua ida a Portugal com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian (de abril a agosto de 1970) e a contribuição dessa experiência ao trabalho que vinha desenvolvendo no Brasil. Segue, aqui, em primeira pessoa:

Por sugestão da Gulbenkian, entrei em contato com o musicólogo Artur Santos, e sob sua orientação, comecei a ouvir seus registros de música de tradição oral. Dias depois desse primeiro contato, amigos arquitetos e músicos sugeriram-me que contatasse o compositor Felipe Pires. Foi esse compositor, que residia na cidade do Porto, quem me deu o endereço do etnólogo francês (nascido na Córsega) Michel Giacometti que eu não conseguira até então, talvez por motivos políticos. Giacometti era parceiro de pesquisas de campo do compositor Fernando Lopes-Graça – este, *persona non grata* ao governo. Provavelmente, a incompatibilidade política de meus amigos pesquisadores com o governo português salazarista tenha sido a razão pela qual a própria Fundação Gulbenkian não me tivesse sugerido o contato com Giacometti. Nas primeiras conversas com Giacometti ele logo compreendeu os objetivos de minha pesquisa e mostrou-se muito receptivo e generoso ao dispor-me seu acervo musical para consulta.

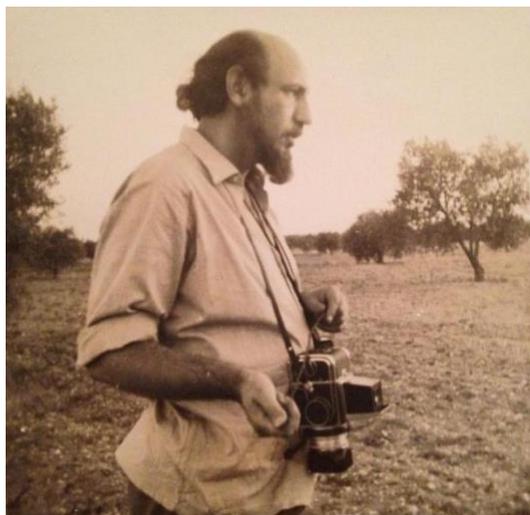


Figura 2. Michel Giacometti, durante pesquisa em campos alentejanos. Portugal, 1970 (foto: Kilza Setti). Arquivo Pessoal Kilza Setti.

Giacometti ofereceu-me seus arquivos musicais gravados, o que possibilitou ouvir tudo, durante meses. Ele já havia registrado repertórios de todas as regiões de Portugal. A meu ver, foi o único não músico que era mais músico do que muitos que conheci... Era de uma sensibilidade incrível. Ao me deparar com a amplitude do acervo fiquei preocupada com a duração da pesquisa - Portugal é pequeno, mas tem muitas aldeias e são estas que garantem a continuidade desses repertórios de tradição oral. Ele imediatamente sugeriu que eu copiasse todos os registros gravados de seu acervo. Arranjei então um gravadorzinho de cassete e gravei muita coisa. As gravações se encontravam em grande parte em rolos de fita, outras já eram em LP.

Durante o trabalho com os arquivos de Giacometti, conheci a etnomusicóloga belga Anne Caufriez, que estava hospedada em sua casa, em Cascais, e que dedica importante estudo sobre o trabalho de Giacometti. Ficamos muito amigas até hoje. Ela veio várias vezes a São Paulo e ficava hospedada em minha casa. Anne foi presidente da Sociedade Europeia de Etnomusicologia e é uma pessoa ainda bastante influente na etnomusicologia europeia.



Figura 3. Etnomusicóloga belga Anne Caufriez e compositora Kilza Setti, após apresentação de sua obra “Três Canções de Carlos Drummond de Andrade”. Bayreuth, Alemanha, agosto de 2002 (foto: L.A. de C. Lima). Arquivo pessoal Kilza Setti.

Foi por intermédio do Giacometti que conheci Lopes-Graça e fui convidada a juntar-me à equipe deles para registros de campo, principalmente no Alentejo, onde realizamos o maior número de gravações, sobretudo as famosas canções de protesto e os belíssimos corais dos homens. Geralmente ficávamos três ou quatro dias em cada localidade.

Meu contato profissional com Lopes-Graça não envolvia nosso trabalho composição musical; limitou-se a nosso trabalho de campo. Anteriormente eu havia entrado em contato com ele para possível orientação em etnomusicologia. O compositor não acolheu a ideia porque não se considerava etnomusicólogo e não havia essa disciplina no Conservatório de Lisboa. A verdade é que eu queria conferir como era a música portuguesa, principalmente a música vocal. Sempre me interessei muito por voz, tanto que, de meu catálogo de obras, cerca de 70% é música vocal, com instrumentos ou coral.



Figura 4. Giacometti (esq.) e Lopes-Graça (dir.) fotografados por Kilza Setti durante pesquisa de campo. Mértola, novembro de 1970. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Na pesquisa de campo, eu fazia as transcrições e Lopes-Graça conferia. Sempre mencionava a dupla autoria do trabalho: "Kilza Setti e Fernando Lopes-Graça".

O trabalho de campo aproximou-me dos dois companheiros de trabalho. Foi um rico aprendizado. Nós tínhamos uma empatia muito grande, com interesses comuns: composição e música de tradição oral e especial atenção à sociologia da música.

Acho que para mim, que tinha uns 37/38 anos, ir para Portugal e ter contato com Lopes-Graça já foi algo muito importante na minha vida porque eu conhecia seu valor. Ele não era uma pessoa de muita fala. A gente comentava mais sobre os cantos, as cantorias, procedimentos vocais, essas coisas... Alguém me falou certa vez que ele era muito ranzinza. Na verdade, ele criticava aquilo de que não gostava, que não tinha qualidade. Era exigente. Mas nós nos dávamos muito bem. Eu sentia muito apoio dele para meu trabalho. O que eu devotava a ele, assim como a Giacometti, era uma grande admiração por sua experiência. Giacometti por ser de uma inteligência brilhante, não músico, como disse, mas muito mais músico!! Essa dupla me fazia muito bem, porque naquela altura eu era aprendiz. Aliás, ainda sou... A presença de Lopes-Graça valorizava muito o nosso trabalho. Eu achava o máximo estar com ele. Não discutíamos muito pormenores de grafia. As transcrições musicais em pauta que mandei para Portugal estão no meu

arquivo. Não cheguei a conferir essas transcrições com o livro que foi editado em 1981<sup>2</sup>.

Ficamos muito amigos e, especialmente com Lopes-Graça, mantive intensa correspondência, como você teve ocasião de verificar<sup>3</sup>. Lopes-Graça, era uma pessoa muito querida, além de um intelectual de peso. Sua obra, tanto de pesquisa quanto de composição, é muito importante. Ele se dedicou muito à canção. Lembro aqui especialmente de “A menina do mar”<sup>4</sup> e de uma coisa linda que é a “Descoberta”, parte da “História Trágico-Marítima”<sup>5</sup>. Uma obra muito bonita, muito bem construída, da qual cheguei a usar uns trechos num programa que fiz para a Rádio Cultura FM de São Paulo em 2011/2012.

Lopes-Graça sempre foi muito generoso comigo nas dedicatórias de seus livros, nas cartas, na crítica a meu livro - material que guardo em meu acervo. Em um deles, cujo título é *Nossa Companheira Música*, ele se refere a mim como “Parte colaboradora preciosa neste livro” e inicia a dedicatória com uma brincadeira relacionada ao título do livro: “Companheira!”



Figura 5. Lopes-Graça e Kilza Setti na Feira do Livro de Lisboa, 1986 (foto: Luiz A. de Castro Lima). Arquivo Pessoal Kilza Setti.

---

<sup>2</sup> Provável referência ao “Cancioneiro Popular Português”, obra editada por Giacometti e Lopes-Graça em 1981, pelo Círculo de Leitores.

<sup>3</sup> A correspondência entre Setti e Lopes-Graça, que pude consultar no acervo do compositor no Museu da Música Portuguesa, em Cascais, iniciou-se em 1970, quando ela ainda estava em Portugal, e encerrou-se em 1994, ano da morte de Lopes-Graça. É a mais prolífica interlocutora brasileira do músico, com 35 cartas.

<sup>4</sup> Composta em 1959, para recitante e orquestra de câmara, sobre um conto de Sophia de Mello Breyner Andresen. Em 1977, Lopes-Graça fez a partir desta uma suíte para orquestra, acrescentando alguns interlúdios.

<sup>5</sup> Composta em 1959, para barítono, coro feminino e orquestra, sobre poemas de Miguel Torga.

Você viu algumas cartas que enviei a Lopes-Graça e deve se lembrar que menciono que o conheci aqui no Brasil, em 1958, num recital de suas obras. Eu era jovem, e não o conhecia, mas me interessei pelo recital de câmara por ser de um compositor português. Nesse programa, apresentou-se o tenor António Saraiva. Lopes-Graça também deu alguns recitais solo.

Mantive correspondência também com Giacometti, mas é menos numerosa. No final dos anos 80, consegui um convite para que ele viesse ao Brasil para uma conferência, mas ele já estava muito doente. Guardo todas as suas cartas, tanto de Giacometti quanto de Lopes-Graça.

### **DE VOLTA AO BRASIL AO FIM DA PESQUISA EM PORTUGAL**

A música portuguesa é linda. O trabalho com o acervo de Giacometti iniciado em Portugal possibilitou-me descobrir um mundo novo, que, no Brasil, talvez até hoje não se conheça. Aqui conhecíamos praticamente só o fado, a caninha verde, os ranchos folclóricos, ou seja, o lado turístico da música portuguesa.

Ao retornar ao Brasil procurei conhecer mais a fundo a música portuguesa de tradição oral. Passei, então, dois anos trabalhando o material gravado por Giacometti e bibliografia complementar, para elaborar o relatório científico que era solicitado aos bolsistas ao término da Bolsa de Estudos da Fundação Gulbenkian. Esse relatório, constituído por 2 volumes – música vocal e música instrumental - foi enviado em 1972 à Fundação e nele é citado com ênfase o expressivo trabalho de Giacometti e Lopes-Graça. Ainda nesse ano, o regime político não havia mudado, o que só aconteceu em 1974, com a Revolução dos Cravos.

A partir dessa vivência em Portugal passei a ter contato com outros etnomusicólogos e acabei me dedicando muito a essa área, ao lado do meu trabalho de composição. Foi nessa ocasião que sugeri ao chefe do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, que contratasse ao menos um musicólogo como professor. Pretendia sugerir João Ranita da Nazaré, professor português, com doutorado na Sorbonne, que tinha trabalhado no Alentejo em pesquisa sobre o canto de protesto alentejano. Mas minha sugestão não foi aceita. Naquele momento o interesse do Departamento era apenas pela

música de vanguarda e nem minha música caberia ali. Não tinham nada a ver nem com a Etnomusicologia nem com a Antropologia...

Aqui cabe um parêntesis. Minha primeira aproximação com a música foi como intérprete. Desde criança, era pianista. Cheguei a tocar o concerto n.3 de Beethoven com orquestra, dei alguns recitais, fiz o curso de Magdalena Tagliaferro, que hoje chamam de *workshop*. Eram “cursos de alta interpretação musical”. A certa altura fui percebendo que não queria me dedicar somente ao piano. Pensava: “há tantos bons pianistas aqui, eu não vou ficar só no piano, fechada, alheia ao mundo lá fora”. Fui aos poucos abandonando o piano. Fiz um ano de Jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Depois foi criado o curso de Composição de Camargo Guarnieri patrocinado pela Comissão do 4º Centenário da cidade de São Paulo e houve um concurso no Conservatório Dramático, onde eu havia me diplomado, para esse curso com Camargo Guarnieri. Sempre gostei da música do Guarnieri, bem como dos outros nacionalistas. Eu não tinha nenhum problema com os nacionalistas. Lá na USP, ao contrário, isso era um problema grave - Falar em Villa-Lobos? Deus me livre! Nem pensar! Agora, ano 2020, Villa-Lobos está nas nuvens. Famosíssimo até no Brasil...

Em 1970 eu lecionava no ensino médio e no Conservatório Musical Brooklyn Paulista (SP). Esse Conservatório foi um celeiro de grandes músicos, grandes compositores e intérpretes que ali trabalharam e que têm hoje bastante prestígio. Lá meu curso era livre. O nome oficial da disciplina era Folclore Brasileiro, mas eu dava Etnomusicologia que, na verdade, era o que me interessava, embora eu não tivesse cursado essa disciplina. Penso que o primeiro registro oficial de curso com essa denominação foi em 1972, com a disciplina do Prof. Antonio Bispo – Introdução à Etnomusicologia – no Instituto Musical de São Paulo.

Meu contato com a Etnomusicologia, o conhecimento desse termo, dessa nova metodologia, aconteceu a partir de muita leitura iniciada nos anos 1970. Eu assinava todas as revistas: *Ethnomusicology*, *The World of Music*, *Yearbook for Traditional Music*, *African Music*, revistas austríacas sobre Jazz, e inicialmente, os livros básicos da Etnomusicologia - *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam e *Ethnomusicology*, de Bruno Nettl. Foram também relevantes as obras dos antropólogos que, por sua percepção, nos apontaram caminhos, pois incluíam a música e as artes em geral como parte da vida dos indivíduos, música e artes em

geral. É o caso de Franz Boas, com seu *Primitive Arts*, um guia para se começar a pensar. Também os austríacos têm grandes especialistas como Gerhard Kubik, um grande conhecedor de música africana, além de outros autores que você deve conhecer. Tenho muitos livros, fui lendo, lendo, lendo, porque não existia mesmo o curso.

Quando as portas do Departamento de Música se mostraram fechadas a qualquer estudo voltado à Etnomusicologia, procurei o antropólogo e professor Egon Schaden, que lecionava em outro departamento da ECA/USP, para lhe apresentar uma proposta de pesquisa de mestrado. Ele me recebeu atentamente e disse: “Se você quer fazer isso, então vá para as Ciências Sociais, fale com Prof. João Baptista Borges Pereira. Ele já fez um trabalho sobre o samba, sobre Sinhô, ele gosta de música. Eu acho que ele é a pessoa certa para te orientar”. Foi assim que me encaminhei para a área de Ciências Sociais e acabei não fazendo em Música o meu doutorado. Eu vi que falava uma língua e eles, da ECA, falavam outra... não iria combinar.

Depois que terminei o doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP [FFLCH-USP], em 1982, passei a dar aulas na Faculdade Santa Marcelina e em 1985 organizei um curso extracurricular de um semestre de Antropologia da Música, na FFLCH, a convite de um professor de lá. Nessa época, contávamos com o etnomusicólogo brasileiro Gerard Béhague, e, talvez por sua sugestão, o Departamento de Antropologia da FFLCH/USP convidou alguns etnomusicólogos para palestras e cursos: Gerhard Kubik, que já era uma autoridade em música africana, Kazadi Wa Mukuna, além do próprio Gerard Béhague.



Figura 6. Gerhard Kubik, etnomusicólogo austríaco. Casa dos Bandeirantes, Pinheiros, São Paulo, 1978. (Foto: Kilza Setti). Arquivo pessoal Kilza Setti.

A partir daí, por conta desse curso que ministrei e já com a tese publicada, embora eu estivesse com foco no trabalho de composição, começaram a surgir encomendas de artigos, participações em bancas e eventos na área de Etnomusicologia.

### **PARTICIPAÇÃO NA IMPLEMENTAÇÃO DO CURSO DE ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL**

Entre 1980 e 90, estive em Salvador como Professora Convidada para trabalhar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA) - onde, a convite de Manuel Veiga, também colaborei com a equipe de implantação da etnomusicologia em nível de pós-graduação, com o próprio Veiga, Angela Lühning, Kwabena Nketia<sup>6</sup>, Elizabeth Travassos, essa turma toda de etnomusicólogos, Rafael Menezes, Vincent Déhoux e Ricardo Canzio, ítalo argentino (que era muito meu amigo, mas acho que ele foi pra China e não tive mais notícias...) e Anthony Seeger, também amigo e nosso colaborador. Tenho foto deles em congressos, simpósios e Jornadas de Etnomusicologia. Quem organizava era Manuel Veiga, um grande lutador pela oficialização da disciplina.

---

<sup>6</sup> Joseph Hanson Kwabena Nketia (1921-2019), etnomusicólogo e compositor ganense, professor da UCLA e Universidade de Pittsburgh. Nketia esteve na Universidade Federal da Bahia como conferencista convidado do I Simpósio de Música Brasileira, em 1991, evento dentro do qual ocorreu a III Jornada de Etnomusicologia. Nessa ocasião, houve a primeira tentativa de criar uma Associação para reunir os etnomusicólogos do país, que se concretizaria oficialmente apenas em 2001, com a fundação da ABET. Para mais detalhes sobre esse período, ver o artigo de Richard Rautmann – “Jornadas Nacionais de Etnomusicologia nas décadas de 1980 e 1990”, publicado nos ANAIS do IX ENABET, disponíveis em <https://www.abet.mus.br/portfolio/ix-encontro-nacional-da-abet-campinas-2019/>.



Figura 7. Encontro Anual da ANPPOM, UFBA, Salvador, de 21-24 novembro, 1988. Da esq. p a dir.: José Maria Neves e Régis Duprat, musicólogos; Manuel Veiga, etnomusicólogo, Paulo Costa Lima, compositor; Kilza Setti, etnomusicóloga (foto: UFBA). Arquivo pessoal Kilza Setti.



Figura 8. Simpósio de Etnomusicologia, UFBA. Da esq. para a dir. etnomusicólogo ítalo-argentino Ricardo Canzio, Kwabena Nketia, Kilza Setti, Elizabeth Travassos. UFBA, Salvador, agosto, 1991 (foto: Rosa Maria Zamith). Arquivo pessoal Kilza Setti.

Anthony Seeger trabalhou com povos Suyá<sup>7</sup> e teve papel relevante na implementação do curso de Etnomusicologia no Brasil. Merecem ser lembrados os “pioneiros”, desde os primeiros viajantes (Jean de Léry, Rugendas, e outros, nos séculos 17 e seguintes) até Roquette Pinto, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Mario de Andrade, Oneyda Alvarenga e, mais recentemente, Desiderio Aytai e outros. Hoje temos dezenas de etnomusicólogos.

<sup>7</sup> Hoje preferem ser chamados Kĩsêdjê.



Figura 9. Kilza Setti e o etnomusicólogo húngaro Dr. Desidério Aytai, com pesquisa e obra publicada sobre o povo Xavante; foi professor na PUC, Campinas. Montemor, SP, 1994. (foto: L.A. de C Lima). Arquivo pessoal Kilza Setti.



Figura 10. Defesa de mestrado de Eurides Santos (atualmente professora na UFPB – em pé, no centro da foto) na UFBA. Sentados (da esq. para a dir.): professores Kilza Setti, Angela Lühning, Manuel Veiga. Em pé: Adálvia Borges (mestra em etnomusicologia – à época estudante), Anorita Guimarães, secretária do PPGMUS, Fred Dantas (maestro e trombonista da orquestra da UFBA – à época estudante) e professor Oscar Dourado. Salvador, 19/12/1996 (foto: Escola de Música da UFBA). Arquivo pessoal Kilza Setti<sup>8</sup>.

## MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL DE PORTUGAL E DO BRASIL

Voltando à música portuguesa, foi muito bom ter conhecido toda essa parte dos repertórios de tradição oral, porque aqui no Brasil, por exemplo, romances cantados praticamente desapareceram no sul e são muito raros no sudeste. Não trabalhei em outras áreas do Brasil (exceto na Bahia, com tradições de derivação africana). Sei que no nordeste ainda é possível encontrar esse tipo de repertório,

<sup>8</sup> Agradeço a Eurides Santos e Angela Lühning, além da própria Kilza Setti, o auxílio na identificação das pessoas fotografadas.

pois tivemos, na UFBA, doutorandos de diversos estados do Brasil com temas de pesquisa bem interessantes.

Tudo o que trata de voz me interessa, como os belos romances dialogados de Portugal!... Nós aqui tínhamos os pasquins, mas os pasquins eram aquela história contada e cantada com uma moda qualquer... punha “o verso na toada da moda”, como dizem, e assim, quadratura, e métrica em que se encaixam os textos. Pasquins são críticas, de preferência anônimas. Conheci um músico pescador lá em Ilhabela que foi preso porque criticou o prefeito em um de seus pasquins. Depois logo foi solto, ficou só uma ou duas noites preso. Música vocal como pude ver em Portugal não consegui ver no sudeste do Brasil... a não ser os cantos de Reis, que são muito bonitos e têm muito a ver com a música portuguesa. Quando cheguei de Portugal, não pretendia fazer estudo comparado, não era essa a perspectiva. Eu só queria ver o que sobrou de lá, ao vir para cá, ou seja: quais repertórios ou procedimentos vocais/instrumentais teriam migrado para o Brasil. Acho que no nordeste ainda há sinais de Portugal mediterrânico e do Algarve...e também muito de Península Ibérica, muito de oriental, de árabe... essa mistura tem uma beleza incrível, mas creio não chegou bem aqui.

Mais tarde pude verificar como a presença açoriana também foi intensa no Brasil, particularmente no Paraná, em Santa Catarina, no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Ocorre que tudo o que ouvia e sabia referia-se a Portugal continental. Só conheci Portugal ultramarino nos anos 80 por conta de uma viagem aos Açores com meu marido. Nessa ocasião conheci pessoas interessantes lá - um professor de antropologia que me orientou um pouco, uma cantora da área de ciências exatas que cantava cantigas à viola de arame - mas foram encontros esporádicos, nada programado. Depois concluí, um pouco empiricamente, que nossos caiçaras herdaram e conservaram mais as tradições vocais e sobretudo instrumentais das ilhas, justamente onde não trabalhei em 1970. O que fiz em Portugal foi relativamente pouco, uma migalha perto de toda a riqueza que têm as ilhas - são 9 ilhas nos Açores e mais a Madeira, fora as colônias... Era muita coisa para ver, mas eu não continuei. Parei aí, só curtindo muito a música vocal, que tem, como eu já mencionei, belíssimos exemplares.

Para entender melhor essas movimentações, senti a necessidade de estudar a imigração portuguesa para o Brasil, no século 19 e apoiei-me na obra da

historiadora portuguesa Miriam Halpern Pereira. Esses estudos me ajudaram a encontrar aqui um canto de trabalho, muito similar ao de alguma região portuguesa. Por exemplo: indivíduos de origem alentejana, radicados no Ceará (uma hipótese). A imigração foi toda trançada, quase que uma teia, uma coreografia. Era uma imigração espontânea até certo ponto, em busca de melhorar a vida, naturalmente. Mas houve muito desacerto também nesse tipo de imigração, muito abuso...os imigrantes pagavam as passagens para vir, mas ficavam sempre devendo... aquela história que a gente conhece muito bem... Halpern Pereira fez um estudo mais sociológico dessa parte. Enfim... é um balé: o imigrante vem de lá, vai pro nordeste, vai pro sul... não dá para afirmar que todo o canto do nordeste seja de origem portuguesa ou de romance português. Já entre nossos caiçaras encontrei semelhanças mais evidentes na música instrumental, no cavaquinho especialmente, na formação instrumental - as violas caipiras de 10 cordas, ou viola de arame, como chamam em Portugal - e também nas tradições religiosas. Isso veio diretamente e ficou, porque quando voltei em 1986 aos Açores, cheguei em Ponta Delgada, Ilha de São Miguel, justamente durante uma cerimônia de Festa do Divino, que nós temos aqui - cerimônia bem do jeito nosso, quer dizer, nós é que somos do jeito deles.... Como eu disse, Portugal continental é uma coisa e as ilhas têm uma outra feição.

Aqui no Brasil é difícil saber exatamente de onde se originou determinada tradição quanto aos procedimentos vocais e instrumentais. Há que se estudar muito para chegar à origem, à trajetória e às transformações por que passaram - é um estudo muito complicado, minucioso, pois não se pode chegar a conclusões precipitadas.

Apenas para ilustrar: escrevi alguns artigos para a Alemanha sobre os povos indígenas Mbyá-Guarani. Eles usam a rabeca, que chamam de rawé. Afinal, é o mesmo rebab? E os jesuítas? Ao pesquisar, você vai acabar chegando lá na Antiguidade... Mas a afinação deles é outra, diferente da nossa rabeca, da que os caiçaras usam, por exemplo. O jeito como eles tocam violão, que eles chamam de Mbaraká Guaçu ou Guaxu (grande) é outro - eles só usam o violão percussivo como apoio rítmico. É preciso estudar muito, cavoucar, para achar um pouco do que se procura entender, não é muito fácil...



Figura 11. Jovens Mbyá-Guarani, com rawé (rabeça) e mbaracá-guaxú (violão com cinco cordas), participam do Nhemongara'í (batizado). Aldeia Morro da Saudade – Tenondê Porã. Foto: Kilza Setti. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Em algumas canções portuguesas encontra-se uma ressonância mais esganiçada (som glotalizado), o que também é muito comum na música caiçara. Essas técnicas - grupetos, trinados, rallentandos em finais de frase – encontrei até mesmo na música MBYÁ-GUARANI. Incrível... Agora, não esqueçamos da presença jesuítica. Não quero dizer que tenha havido ou não influência. Não sei.

Meu interesse de pesquisa em Portugal inicialmente foi esse. Só que, ao chegar, tive a surpresa de ouvir aquela maravilha de música, fiquei até meio perdida... A ideia era encontrar algum ponto de conexão com os repertórios caiçaras daqui. Mas quando eu cheguei lá fiquei embasbacada, porque ouvi aquelas cantorias lindas de solos vocais, um ibérico já meio árabe...

No Alentejo havia um canto forte, era um canto de protesto... Em um dos dias em que havíamos marcado gravações por lá, Salazar morreu. Aí Lopes-Graça e Giacometti acharam mais prudente cancelar a reunião e gravação dos corais, porque poderia parecer que a gente iria festejar...

Meus companheiros já eram meio marcados, principalmente o Lopes-Graça, tanto que quando voltei a encontrá-lo em Portugal, em 1986, Giacometti perguntou-me: “Sabes que tu eras patrulhada?” Respondi que não sabia... Eu, todo o fim de tarde, tomava o comboio para Cascais e não tinha medo nenhum; realmente andava sozinha, nunca tive problemas. Talvez até meu telefone para o Brasil fosse grampeado, não sei... Giacometti é quem me apontou isso; nunca percebi nada.

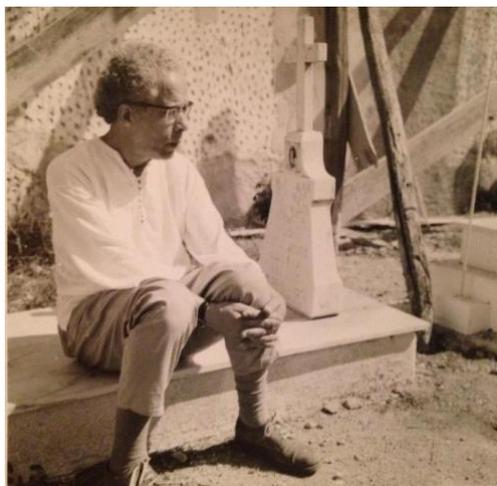


Figura 11. Lopes-Graça junto ao túmulo de Catarina Eufémia, camponesa alentejana, famosa pela participação nos cantos de protesto, e vítima da ditadura, nos embates contra o governo. Quinto, Alentejo, Portugal, agosto, 1970 (foto: Michel Giacometti). Arquivo pessoal Kilza Setti.

### **FORMAÇÃO METODOLÓGICA, O OLHAR CRÍTICO E O CARÁTER POLÍTICO INERENTES À SUA TRAJETÓRIA**

Com o material de Lopes-Graça e Giacometti percebi que precisava estudar muito, que não havia nada aqui. Faltavam-me posturas teóricas, metodologia, bibliografia... Pensei que não adiantava eu juntar muito material e não saber depois processar tudo isso. Foi fundamental em minha trajetória o ingresso na pós-graduação na área de Antropologia Social. Tive uma entrevista com meu orientador, que me aceitou imediatamente, após examinar meu currículo. Expliquei-lhe que a música era o canal que eu podia usar porque é o canal no qual me sinto mais à vontade para desenvolver a pesquisa. No caso das comunidades caiçaras, eu queria encontrar uma forma de, através de canais culturais (por ex. música/religiosidade, meios de sobrevivência etc.) denunciar uma situação. Então minha pesquisa tem uma “pegada de Sociologia”, mas não com a pretensão de fazer Sociologia da Música. Eu não fiz isso. Mas em meu livro, na quarta página, você pode ver, eu usei a música como um assunto que eu conhecia, analisei dentro dos parâmetros da Etnomusicologia e da Antropologia da Música – a meu ver os métodos de análise de ambas são diversos, mas se complementam<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Kilza se refere à quarta página (numerada xviii) das Considerações Iniciais de seu livro *Ubatuba nos cantos das praias: Estudo do caiçara paulista e de sua produção musical* (São Paulo: Editora Ática, 1985), fruto de sua tese de doutorado, onde esclarece: “Do ponto de vista acadêmico torna-se difícil sua inserção [do trabalho] na área restrita de Antropologia - embora seja essa a única alternativa que permita atender às exigências acadêmicas, na medida em que o trabalho teve de ser realizado dentro da área de Antropologia Social. Pela natureza da matéria trabalhada, porém (uma significativa

Então usei minha tese, meu trabalho, não só, mas também, como um meio de denunciar uma situação... que persiste até hoje. Meu livro está publicado há mais de 30 anos - é de 1985, e a tese de 1982. A situação continua a mesma: perda de terras, de territórios, perda de sistemas culturais, perda da religiosidade original dos caiçaras, perda de identidade, tudo isso. Como eu trabalho com alguns povos indígenas (seis etnias Timbira) do Tocantins/Maranhão, vejo o que acontece com essas populações que ficam à margem - à margem para nós - eles estão à margem do sistema. De qualquer forma, trabalhei principalmente com música. Cheguei a dizer a meu orientador: “só posso entender um pouco de música. Não sou nenhuma sumidade em música mas posso entender, analisar.” Prof. João Baptista sugeriu que trabalhasse bastante com a música, pois a bibliografia nesta área da Antropologia da Música era escassa, sobretudo na região costeira sudeste. Foi o que eu fiz. Analisei as canções, analisei como o caiçara se vê, a sua sensação de pertencer a uma comunidade, praticamente à margem. Eles tinham um pouco de vergonha de falar que são caiçaras, aí eu fiz um trabalho de muita persistência... Dizia: “Vocês têm que se orgulhar”. Então o foco foi a música, mas com uma intenção de fundo política. Não me interessaria saber apenas sobre modos, tonalidades preferenciais, gêneros etc. A música foi o canal para a compreensão da vida caiçara, com as ferramentas teóricas da Antropologia e acenos à Sociologia.

---

porcentagem de material exclusivamente musical), este estudo estaria mais convenientemente situado na área de Antropologia da Música ou mesmo da Etnomusicologia (sem dúvida, duas vertentes da Antropologia) e provavelmente contenha mais significação se examinado à luz dessas duas disciplinas [...] Embora nos capítulos dedicados ao instrumental e à música vocal tenha partido para situações de análise de documentos, no que diz respeito a posturas vocais e instrumentais, é importante esclarecer que não pretendo uma abordagem atenta exclusiva e integralmente aos problemas da Etnomusicologia, no que esta disciplina sugere, por exemplo, com relação a metodologia para análise, transcrição e grafia dos documentos musicais, processos para medição de sons, estudo detalhado de instrumentos, metodologia quanto a normas e procedimentos para trabalhos de campo etc. Também não foram esgotados aqui todos os recursos convenientes a uma análise exaustiva, do ponto de vista das exigências da Musicologia. Preferi, antes, considerar com maior ênfase os aspectos ligados à Antropologia da Música, tais como o estudo dos condicionantes sociais do fazer musical, a verificação dos elementos que estimulam ou enfraquecem a produção musical, a importância de certas expressões contidas nos textos das canções, o estudo dos processos de composição, o papel do músico em face da comunidade e da família, quais os determinantes para a continuidade ou mudança do repertório tradicional, qual a participação da mulher na produção musical, quais os envolvimento da música com a religião, de que modo a comunidade caiçara atribui maior ou menor prestígio aos diferentes instrumentos musicais e outros aspectos.



Figura 12. Kilza Setti, gravando entre músicos caiçaras, Ilhabela, São Paulo, 1984. Disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/veredas/arquivo/musica-cultura-e-realidade-do-outro-por-kilza-setti>. Acesso em 22 out. 2020.

Essa questão de pensar politicamente a pesquisa já era uma preocupação minha. Não decorreu da experiência em Portugal. Claro que eu percebia que a situação lá não era nenhuma uma maravilha - os cantos de protesto, os cantares alentejanos são bem claros nisso. Mas eu acho que o Portugal que conheci era um Portugal aparentemente muito resignado. Cantavam, cantavam, cantavam. E aqui o caiçara, também resignado. Você acha que o caiçara vai cantar alguma coisa de protesto? Jamais. O que você vê é nos pasquins. Nos pasquins há crítica e crítica sutil. Crítica a personalidades. Eu tinha um amigo cantador – até dei uma entrevista sobre isso para a Rádio Cultura - o pescador Felinho Camarão (Isadoro de Jesus, da Ilhabela), que foi preso porque criticou um político. Mas foi uma coisa leve, não era algo forte como a atitude dos camponeses do Alentejo. Lá era uma coisa mais... digamos... com mais peso.

Na parte final de seu depoimento, Kilza comenta a vastidão de seu acervo e faz um balanço crítico de sua múltipla trajetória e produção. Destaca o projeto de um curso de música desenvolvido em uma comunidade indígena e a relação de afeto que desenvolveu com os sujeitos de suas pesquisas.

Misturei muita coisa: trabalhei com música negra no Vale do Paraíba, música de povos indígenas, música caiçara...

Estou ligada, há mais de 40 anos, ao Centro de Trabalho Indigenista, uma organização social respeitável, com sedes em SP, Brasília e Maranhão. Na sede do Maranhão, em Carolina, foram construídas salas de aula voltadas para a mata, para alunos indígenas, futuros professores em suas aldeias.



Figura 13. Kilza Setti e Letícia Jokahkwyj Krahô, aluna e professora, graduada em História, prepara ingresso na pós-graduação. Centro de Ensino e Pesquisa Pëntw'yj Hëmpëjx'y, Centro de Trabalho Indigenista (CTI), Carolina, Maranhão, 2006. Arquivo Pessoal Kilza Setti.

No Centro de Ensino, Pesquisa e Referência Cultural PENTW'YJ HËMPËJX'Y, coordenado pelos antropólogos professores Maria Elisa Ladeira e Gilberto Azanha – tínhamos professores (antropólogos, linguistas, geógrafos, historiadores, matemáticos) de Geografia, História, Geografia da região, História da região e Matemática. Em 1995 propus um curso sobre música intitulado “Trocas Musicais”, que consistia em falar sobre música e ouvir música, valorizando sempre os repertórios deles, mas mostrando formas de manifestações musicais de outros povos. Eles não têm chance de ouvir outros repertórios, “música de brancos”, da sociedade não-indígena. Nas cidadezinhas onde vão às vezes, ouvem o que há de pior, com aqueles caminhões de propaganda das lojas, carros de som em alto volume que passam, com o que há de pior em música, aquela coisa horrível. Eu me propus levar repertório mais variado - jazz, Beethoven, Pergolesi, Vivaldi, Béla Bartók, música de índios americanos, música africana - eles ouviam de tudo durante os cursos. Ouviam e comentavam, com toda a liberdade: com desenhos, ou comentários escritos. É algo a que eles têm direito. A gente vai às aldeias para pesquisar para nossas teses e dissertações e artigos. Muitos pesquisadores não voltam, nem dão algo em troca. Eles têm direito de saber, não é? Sempre muito ansiosos para saber sobre outras músicas, modo de grafá-las, etc. Tenho comentários muito bons a partir do que ouviam. Os cursos começaram no Departamento de Letras da FFLCH/USP e depois passaram a ser oferecidos no Centro, construído especialmente com essa finalidade, localizado no sul do Maranhão, afastado da

cidade de Carolina. O contato com a sociedade não indígena foi irreversível. O prejuízo já aconteceu. Então, o que a gente faz? A gente os prepara para enfrentarem os desafios advindos do contato.

Sabe como era o curso de música que eu dava para os meninos do CTI? Eu punha uma música para eles ouvirem e dizia: “Vejam o que vocês acham, o que é o som para vocês”. Mostrava também trabalhos de representação gráfica das músicas e chamava a atenção deles: “olha como eles imaginavam, as paradinhas... (pausas ou respiração), percepção dos movimentos das diferentes alturas da linha melódica. Utilizei para exemplo a audição de voz de um acalanto Krahô e outro exemplo com a audição de um trecho inicial do *Prélude à l'après midi d'un faune*, de Debussy, em que a flauta solo desenha movimentos melódicos muito claros.

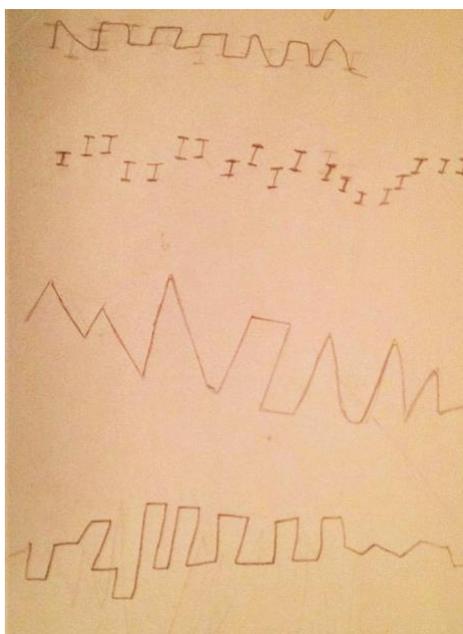


Figura 14. Ensaio sobre uma possível grafia dos sons, na escuta de A. Atwyr, da Aldeia Krahô, Tocantins, 1995. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Eu não dava nenhuma instrução. Dizia: “Para onde vocês acham que vai este som?” e eles faziam esses desenhos, segundo as impressões e possibilidades deles. Isso foi uma parte do curso, dessas “trocas musicais”. Mas sempre dei ênfase a uma valorização de seus próprios repertórios. Eles ouviam Vivaldi, Villa-Lobos, jazz e comentavam “Ah, eu estou me sentindo em tal lugar...” Escreviam razoavelmente, com alguns erros, mas nada pior do que os nossos alunos de ensino médio. Agora terminaram esses cursos, infelizmente, sem apoio do MEC. Atuei nesse centro de ensino de 1994 até 2006. Os jovens timbira mostravam-se interessados

em novas informações, atentos às audições e “desarmados” diante das novas escutas musicais.

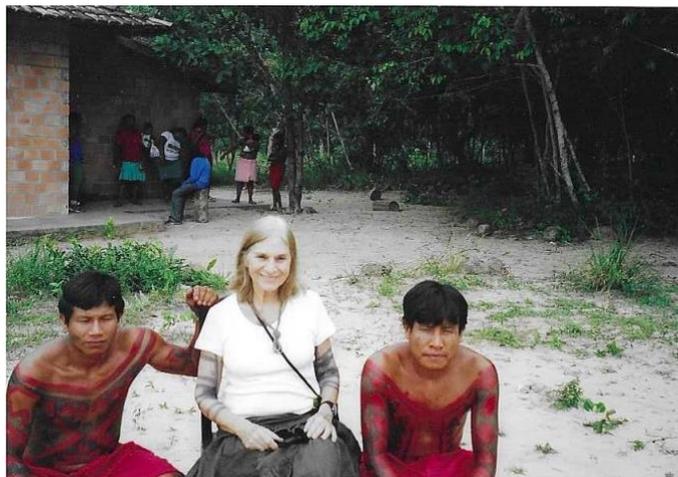


Figura 15. Kilza Setti com alunos do curso “Trocãs Musicais”. Centro de Ensino e Pesquisa PH, CTI, Carolina, Maranhão, 2006. Arquivo pessoal Kilza Setti.

Minhas primeiras pesquisas com os povos indígenas foram com os Guarani, aqui em São Paulo (em Parelheiros, no Jaraguá e em aldeias do litoral paulista). Com os Guarani, os mais prejudicados, fiz um trabalho extensivo, de muitos anos, escrevi artigos...

Essas pesquisas se iniciaram quando comecei meu doutorado. No meu livro tem os mapinhas das regiões em que fui. Eu assinalava onde era aldeia Guarani. Percebi que havia uma solidariedade vicinal, uma solidariedade entre algumas famílias ou grupos caiçaras e os grupos Guarani, pela contiguidade. Convidavam-se mutuamente em situações de festas e comemorações. Aí pensei “Quando terminar este trabalho vou me dedicar a conhecer melhor os Guarani”.

Em relação à juventude guarani, a música de rituais, de rezas, não interfere na música que eles tocam ao violão. Há inclusive um conjunto em Peruíbe que faz rock, cantado em guarani ou com pronúncia mais “guaranizada”. Quando eles tocam uma guarânia, uma canção de Roberto Carlos ou qualquer coisa que esteja na moda, afinam o violão como nós o afinamos e tocam. Na hora da reza é outra coisa. Não tem nada a ver uma coisa com a outra. A afinação ritual é outra, o violão é um instrumento ritual, sagrado.

Mencionei os rallentandos, como poderia falar também nos grupetos, mordentes, apojaturas – que o caiçara usa muito - e na afinação do violino. É muito difícil determinar o que é influência externa, o que é um padrão de beleza que foi adotado ou um padrão que foi aceito pelo instrumentista ou pela comunidade. É

diffícil determinar a origem dessas coisas. E eu também não me aprofundei muito nessa questão. Isso demanda muita experiência, ver muitas culturas, ouvir muita coisa. Então, se falar na música dos Timbira, isso é outro assunto, outra coisa. Os Guarani tiveram mais contato e ainda estão aí. Ô povo resistente!!!

Faz tempo que não tenho contato com os Guarani, não sei como estão. Preciso visitar meu padrinho que me batizou, se não ele fica triste. Fui batizada em Parelheiros, na zona sul da cidade de São Paulo. A aldeia chamava-se Morro da Saudade, nome bonito até. Mas agora é Tenondé Porã.



Figura 16. Kilza Setti e mulheres Mbyá-Guarani, aldeia Morro da Saudade - Tenondê-Porã, Parelheiros, São Paulo, 1996 (foto: J. Roberto Andrade). Arquivo pessoal Kilza Setti.

Eu já estive na Crucutu (município de São Bernardo, SP), que é perto da Tenondé Porã, onde me batizei. O apelido do padrinho é Cambá, mas o nome brasileiro é José Fernandes. Não sei onde ele está. No ano passado tive notícias suas por meio de um doutorando da ECA/USP, de cuja banca participei. Há dias vi um documentário na televisão em que ele, já meio envelhecido, estava falando do Jaraguá, aldeia problemática...



Figura 17. Cacique-pajé José Fernandes (Cambá-Puku), e Kilza Setti, por ele batizada em 1989. Aldeia Jaraguá, São Paulo, 2003. (foto: M. Inês Ladeira). Arquivo pessoal Kilza Setti.

O Jaraguá é um problema, porque a terra era deles. Um belo dia abrem uma estrada que passa a ser a Estrada Turística do Jaraguá, e que corta a área já demarcada. Aí surge um fulano que se diz proprietário da parte de cima... aquilo é uma briga que não acaba nunca. Muita gente - não índios - chega lá e eles recebem todo mundo, acolhem. Vem alguém de Pernambuco, não sei de onde, e vai ficando, às vezes se casa ou namora alguém de lá, tem filhos, e vão ficando agregados. Assim fica difícil definir a aldeia como aldeia Guarani, porque tem muita gente que não é Guarani, não é índio. Se você vir o mapa da presença Guarani, vai ver que eles estão no Brasil sul/sudeste e sul-americano há muito tempo. Há relatos de antropólogos, historiadores, desde os séculos XVII, XVIII. São povos fortes, porque resistiram à colonização, aos exploradores, à presença jesuítica, ao bandeirismo.... Eles têm algumas adaptações de fala, mas continuam firmes na sua etnia, nas suas crenças, na explicação sobre as origens do mundo, como tudo começou.... Meu foco inicial era a música, que envolve religiosidade, misticismo etc. Há vasta literatura sobre isso. Irma Ruiz, por exemplo, etnomusicóloga argentina também minha amiga, é autora de importantes estudos sobre esses povos e trocávamos informações sobre nossas pesquisas. Essas pesquisas nos fazem entrar em todo o sistema de mitos, de religiosidade. Eles foram chamados de “homens-deuses” pelo casal de antropólogos franceses, Pierre e Hélène Clastres, porque os Mbyá-Guarani são de uma religiosidade tenaz. A hora da

reza é muito importante para eles. A aldeia Guarani de Jaraguá está muito sacrificada. No CTI há um grupo que só trabalha com os Mbya Guarani, como Maria Inês Ladeira, com ênfase nos territórios do sudeste do Brasil. Mas os Kaiowá-Guarani, do Mato Grosso, estão em situação ainda pior, dramática!

### **A PESQUISA NO BRASIL E EM PORTUGAL / A MÚSICA PORTUGUESA E O BRASIL**

Você estudou Lopes-Graça e analisou minha correspondência com ele. Aprendi muito com Giacometti e Lopes-Graça e achava que, na ocasião, a pesquisa no Brasil teria muito a aprender com Portugal.

Hoje em dia a pesquisa evoluiu por aqui. Pelo menos evoluiu no sentido da metodologia, de posturas teórico-metodológicas... Já temos uma disciplina Etnomusicologia que não está nas alturas, mas está bem, temos bons professores, pesquisadores... A USP, que antes não tinha um professor na área, agora tem o Marcos Lacerda e outros. Então aqui houve um avanço. Mas eu acho que a experiência deles vale para sempre. Surgiram estudos em Etnomusicologia de norte-americanos, europeus, canadenses, africanos, asiáticos, sul-americanos profissionais, o que não invalida o trabalho de meus amigos portugueses. Acho que o interesse pela música portuguesa tem crescido, pelo menos no meio acadêmico<sup>10</sup>.

Não é novidade que muitas tradições nos vieram de Portugal. Claro que aqui tomam feições um pouco diferentes, de acordo até com o clima e outros determinantes. Mas a tradição, sem dúvida, veio de lá e essas cantigas ibéricas também... Fiz um coral, a “Condessinha de Aragão” – musiquei texto recolhido pelo Fernando de Castro Pires de Lima. É uma daquelas cantigas de roda. Lembro-me que a gente da minha geração cantava, brincava de roda. Tinha a “Senhora Dona Sancha”, “dou-lhe ofício de costureira, mando tiro, tiro lá”, fica aquela coisa de pergunta e resposta, é um canto dialogado. Isso vem da Península Ibérica e vem de antes; são fontes francesas muitas vezes. É que as palavras vão sofrendo deturpações, deformações. Eu fiz essa “Condessinha de Aragão”, é uma pergunta e uma negativa, uma pergunta e uma negativa. Então os três cavalheiros... tem uma referência com os três reis magos, é uma coisa meio complicada. Conheci Fernando

---

<sup>10</sup> Comento com Kilza que no dia anterior uma colega que estuda folias de reis havia me perguntado se eu não tinha algum contato que a pudesse orientar em pesquisas em Portugal.

de Castro Pires de Lima e a filha<sup>11</sup>, que trabalharam isso, e publicaram vários livros. Ele toma as fontes ibéricas bem antigas, algumas até com traços de cantiga francesa, e deu nessa “Condessinha de Aragão”. “Qual das filhas você me oferece?” É o cavaleiro escolhendo uma moça para casar-se, aquela coisa bem medieval. Musiquei isso para coral a cappella, mas com alguma percussão opcional.

É muito difícil determinar com certeza a origem de um canto. Os cantos de Santa Cruz, de Portugal continental, que gravei e tenho em meu arquivo, são lindíssimos, mas diferentes dos nossos. No caso dos cantos de reis, no nordeste podem ser diferentes dos do sudeste, mas têm uma base comum: os três reis magos que foram visitar o menino Jesus; o pano de fundo é esse. Registrei uns cantos caixara muito bonitos - sabe aquele canto infinito? O Lopes-Graça citava muito essa coisa da melodia infinita, aquele canto que vai, vai... e muita pausa, muito silêncio. Isso que eu notei na música portuguesa não é fácil encontrar em nossa música. Digo, na nossa do sudeste, porque eu não estudei a música do nordeste nem do centro-oeste. Na Bahia, só me dediquei à música de candomblé, que é de derivação africana. É um assunto muito complicado para você resumir em pouco tempo. No Algarve, ao sul de Portugal, a música pode ter mais de uma origem e ainda a influência moura. Já no Minho, ao norte de Portugal, eu me encantava com as cantigas de vozes femininas, corais cantando as “Segadinhas, “Maçadeiras do meu linho”.

As encomendas de almas têm muita conexão aqui com o Brasil. Também o culto a São Gonçalo do Amarante, lá, um bispo importante e, um São Gonçalo violeiro, aqui no Brasil. Essa transformação de um mesmo santo em duas figuras totalmente distintas merece atenção especial. Já existem alguns estudos sobre isso. Em 1992, o Professor Antonio Bispo (Universidade de Köln), propôs organizarmos um simpósio – Anthropos Ludens – para estudo do culto a São Gonçalo em Portugal

---

<sup>11</sup> O sobrenome Pires de Lima está associado a toda uma família de intelectuais com uma extensa obra etnográfica e folclorística na primeira metade do século XX – inicialmente os irmãos Augusto César (1888-1959) e Joaquim Alberto, sobretudo o primeiro, que dedicou especial atenção ao mundo infantil; Fernando de Castro (1908-1973), filho de Joaquim Alberto, que realizou recolhas no Douro Litoral e Minho, organizou colóquios e publicou diversas obras de divulgação para o público geral, sua irmã Maria Clementina Pires de Lima Tavares de Sousa (1909-1941), que, além de colaborar nas recolhas, era pianista, compositora e arranjadora, utilizando a música de tradição oral como material para sua produção artística. Maria Clementina Ferreira Pires de Lima Cabral (1941), filha de Fernando, aparece como redatora de diversas notícias na Revista de Etnografia da Junta Distrital do Porto, da qual o pai foi editor.

e Brasil. Foi muito interessante, com participação de musicólogos portugueses, alemães e brasileiros.

Como já disse, acho linda a música portuguesa e a experiência de pesquisa em Portugal valeu também para conhecer um repertório que eu nem sonhava que pudesse existir – nem eu nem muitos daqui, mesmo quem trabalha com música - porque não tivemos a oportunidade de ouvir por aqui.

Hoje em dia, com a internet, a possibilidade de acesso é muito maior. Lembro que o canto alentejano se tornou patrimônio cultural pela UNESCO.

### **A COMPOSIÇÃO E A PESQUISA**

Trabalhei muito com Guerra-Peixe no litoral. Nós dois éramos encarregados da música. Os outros membros da equipe eram de literatura popular (o linguista Paul Zumthor não concorda com esse termo, prefere “poesia oral”). O Guerra trabalhou mais tempo no Nordeste; morou lá por uns tempos, fez composições bem influenciadas pelo local, pelo contexto. Mas tudo é pesquisa e acho muito bom pesquisar. Você acaba tendo informações paralelas às vezes, com o assunto principal do seu trabalho. Acho que eu mexi com muito assunto ao mesmo tempo e não sei se foi muito bom porque, afinal, meu foco maior é a composição, mas não tenho muito tempo para me dedicar a isso...

De qualquer modo, toda essa experiência é aproveitada na composição. Houve um tempo que eu ia muito para a Austrália, onde mora uma de minhas filhas, e acabei reunindo uma boa bibliografia sobre a Austrália. Musiquei poema de uma adolescente aborígine australiana em que ela reclama: a “nossa terra sagrada tornou-se Flinders Ranges”. Flinders foi um explorador inglês que deu nome à cadeia de montanhas Adnjamatanha land, para os aborígenes Nunga, uma terra sagrada. Musiquei esse texto, como música de protesto para barítono, piano, trompa e percussão. As perdas de terras não foram só no Brasil...

Tenho outra composição para piano, trompa e percussão, que é um lamento à morte de Truganini, que foi uma figura incrível lá da Tasmânia, no sul da Austrália. Truganini foi importantíssima, aborígine forte, decidida, mas tinha muito medo de morrer e servir de objeto de estudo, e... não deu outra: ela morreria no século XIX, mas só conseguiram sepultá-la definitivamente em 1972. Seus ossos foram deslocados de um lado para outro, para centros de estudos; na época

mediam-se crânios com base nas teorias de Antropologia Física, por influência da escola criminalística italiana que esteve em voga por algum tempo. Não é só no Brasil... Preocupo-me com essas populações que foram desterritorializadas, perderam sua identidade, dignidade, respeitabilidade.

Quanto ao dilema pesquisa / composição, na vida profissional temos que fazer escolhas. São sempre escolhas e você não sabe qual caminho vai tomar. Mesmo eu me dedicando tanto às duas vertentes, Guarnieri dizia: “Você tem que ficar falando com pescador? Vem trabalhar, você precisa fazer uma sonata!” E eu achava uma chatice fazer a sonata, tem que fazer as três ou quatro partes... e tem a forma, os moldes... e sou meio do contra, faço tudo ao contrário. Ele dizia: “Você não faz um duo, um trio?” Não, eu não fazia, fazia tudo da minha cabeça e ele não podia entender por que eu gastava tempo conversando com pescadores, quando deveria estar compondo música. Se ele soubesse (depois ficou sabendo por causa do meu livro) que eu ia para a aldeia indígena...

A verdade é que o convívio, com os Mbyá-Guarani e Timbira, por exemplo, foi uma coisa muito bonita. Além do interesse científico do trabalho, eu ganhei muito em afeto. Ganhei afeto e amizade, pois são muito afetuosos. O tempo que você dedica para cá você rouba de lá. Então, realmente a minha composição ficou pra trás...

Revendo meu catálogo, verifiquei que tenho umas 130 peças, mas podia ter feito muito mais. Só que usei meu tempo em pesquisas de campo, palestras, aulas, trabalhos para congressos, conferências - tudo isso dispersa, porém agrega outros conhecimentos, amizades com outras pessoas, isso tudo enriquece a gente.

Se eu tivesse me dedicado mais à composição, talvez tivesse ficado mais isolada. Foi como eu me senti quando era pianista. Não tenho vocação para ficar fechada numa torre tocando só para mim mesma. Dei poucos recitais, mas não era bem o que eu queria. E na altura em que eu comecei a compor... a primeira pecinha que fiz foi em 1955, uma pecinha bem simplesinha. Em 1954, Guarnieri deu-me sólidas bases de contraponto e técnicas de composição. Passei a ter mais apoio teórico, mas eu era inexperiente e dispersiva, embora Guarnieri sempre apregoasse meu grande talento para composição!

Considero que o contato com as pessoas enriquece. E com os caiçaras especialmente - eu tinha verdadeira paixão por eles. Tenho ainda. A maioria dos

meus informantes já morreu, mas os filhos e os netos, quando me veem me abraçam e dizem: “Ai, o meu avô falava na senhora...” Acho que isso também faz parte da vida. Não é só ciência.

A afetividade junto aos Mbyá-Guarani aos cantadores, meus amigos, das seis etnias dos povos Timbira, permanece ainda hoje inesquecível.



Figura 18. Moisés I'xën, cantador Canela-Apaniekrá ( Timbira) e Kilza Setti, ao final da 2ª Oficina de Música, no C.E.P.H, CTI, Carolina, Maranhão, 2004. (foto: Renata Amaral). Arquivo pessoal Kilza Setti.