

uma entrevista com Elizabeth Wood, 13 e 14 de maio de 2003

Carlos Palombini — Uma das coisas que me impressionam é que parece haver tanto trabalho colaborativo na área de musicologia “lésbica e guei” ou “*queer*”, algo que não se vê com frequência nas humanidades em geral. Você é uma escritora, e escrever tem sido descrito como um ato solitário. Como se desenvolveu a colaboração com Philip? Quem escreveu o que em “Música lésbica e guei”?

Elizabeth Wood — Sua pergunta tem três partes.

Primeiro: Há tanto trabalho colaborativo? Pode haver um aumento no número de volumes coeditados de coleções de ensaios individuais, mas não no número de coautorias, acho eu. É minha impressão. Não fiz uma busca sistemática, você fez? Eu destacaria o feminismo, nos anos oitenta, por ter tentado tornar a erudição coletiva, e a produção, colaborativa. Na crítica literária feminista, por exemplo, Sandra Gilbert e Susan Gubar (*The Madwoman in the Attic*, e a série de ambas, *No Man's Land*) deram aulas em dupla, e editaram e escreveram juntas, aparentemente, sem costura. Nos primórdios da arte da performance acadêmica, Gilbert/Gubar chegaram a encenar um número “ao vivo” diante da Modern Language Association. *Queering the Pitch* e a série de conferências/livros colaborativos, *Unnatural Acts*, coreografada e codirigida por um trio de artistas/acadêmicos/amigos performáticos consumados, Sue-ellen Case, Susan Foster e Philip Brett, têm servido de modelos para o tipo de trabalho colaborativo recentemente visto em musicologia guei e lésbica, que apresenta grupos na produção, mas solistas na página. Na musicologia dos anos oitenta, a marchar serena no ritmo de seu próprio tambor,¹ novos trabalhos feministas como *Women Making Music*, uma coleção de ensaios individuais coeditada por Jane Bowers e

¹ Liz desenvolve a alegoria (21 de junho de 2003, ao entrevistador):

Marchar no ritmo do próprio tambor... bem, imagine uma coluna de soldados em marcha, mas eles só escutam a própria batida, e mantêm o passo sincronizado com ela, indiferentes ao estímulo de todos os outros sons em redemoinho a redor. Sua serenidade é autossatisfação, um senso de segurança, e até empertigamento, porque se fecharam a tudo o que é diferente ou novo ou desafiador para proteger suas preeminentes preocupações próprias.

Assim, a imagem que você necessita é a de um corpo/instituição/disciplina que não acerta o passo (a marcha, de novo!) com o que está acontecendo fora de sua visão estreita, mas sobejamente segura de si, porque não sabe o que está perdendo. (Patetas!).

Ou pense em alguém com fones-de-ouvido, escutando os sucessos da época de ouro, a única música que aprova, complacentemente satisfeito consigo mesmo e com o que gosta, e insensível a qualquer coisa nova.

Judith Tick, teve de ficar anos encalhada nos processos de avaliação e edição de uma editora acadêmica de música. Foi uma forma de resistência ao novo? Um reflexo do compasso da erudição musical? Não sei. Com *Queering the Pitch*, decidimos nos desviar de potenciais obstáculos e ir direto a uma editora comercial com um catálogo substantivo de títulos gueis e lésbicos, de modo que o trabalho pudesse aparecer cedo, e ainda com impacto, ao invés de tarde — já secado e passado no tipo de lavanderia editorial que nosso artigo do *Grove* mereceria.

O que leva a seu segundo ponto: como se desenvolveu nossa colaboração?

Philip e eu começamos a trabalhar juntos em 1988, quando ele procurava participantes para de uma mesa-redonda sobre questões gueis e lésbicas, e não conhecia nenhuma musicóloga lésbica assumida. Àquela altura, ele já vivia nos Estados Unidos há um bom tempo, era um especialista em Byrd, de quem se tornara o editor estabelecido, e havia publicado um trabalho guei pioneiro sobre Britten em meados dos anos setenta. Acho que Philip estava por ministrar seu primeiro curso sobre homossexualidade e música na Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde era professor efetivo. Por dois ou três anos, fora o anfitrião de um coquetel para membros lésbicos e gueis, a maioria profissionalmente enrustida, nos encontros anuais da Sociedade Musicológica Americana (AMS). Essa mesa deveria fazer a primeira apresentação abertamente guei e lésbica num encontro da AMS. Eu era assumida, mas marginal para a Musicologia,² por escolha e circunstância: feminista e Ph.D. em Musicologia com formação interdisciplinar, vivia em Nova York desde o final dos anos setenta, sem emprego na musicologia. Eu não frequentava os encontros da AMS e não era uma musicóloga convencional; via-me tão somente como uma autora que escreve sobre música, e historiadora da música. Meu trabalho, em meio a um pequeno grupo de musicólogas e compositoras feministas, era sobre as histórias ocultas, perdidas ou esquecidas de mulheres na música, e sobre a música na vida de mulheres. Meu trabalho numa comunidade e minha formação em história cultural australiana constituíam excelente treino para o tipo de empreendimento colaborativo que vim a realizar com Philip.

² No original: *I was "out", but an outsider to Musicology.*

Eu havia experimentado formas de traduzir ideias sobre música para graduandos em Women's Studies, e sobre gênero e sexualidade, para graduandos em Música, nos cursos de literatura lésbica, teoria feminista, e mulheres, música e gênero que ministrei em várias faculdades de Nova York. Também uma experiência útil na hora de traduzir ideias gueis e lésbicas para musicólogos, e vice-versa. Antes de encontrar Philip, por exemplo, eu estava testando um trabalho que escrevera, "Lesbian Fugue", com alunos de pós-graduação em Inglês na Columbia University e na CUNY, e numa das primeiras Conferências Gueis e Lésbicas, em Harvard, em sessão com Wayne Koestenbaum, que trabalhava então em seu fantástico estudo pioneiro, *The Queen's Throat*. Li uma entrevista de Philip com um amigo meu, Lawrence Mass, para a revista *Christopher Street*, na qual Philip falava sobre o significado, para um musicólogo guei, de estudar um compositor guei enrustido, Benjamin Britten. Enviei-lhe portanto uma cópia de meu ensaio, e ele retribuiu com "Britten's Dreams", ambos escritos para *Musicology and Difference*, de Ruth Solie. Philip convidou-me para participar de sua mesa-redonda. Foi como nos encontramos.

Aparecemos muitas vezes juntos nos doze anos seguintes, lendo comunicações ou apresentando mutuamente nossos trabalhos, e respondendo um ao trabalho do outro. Às vezes dávamo-nos as mãos sob a mesa, joelhos batendo, vozes trêmulas, como João e Maria, ao encarar a fera carnívora. Ria, se quisesse, mas a experiência podia ser aterradora, a depender das circunstâncias e da plateia. Juntaram-se a nós, quase imediatamente, tantos colegas tão mais jovens e corajosos, que inventamos a carinhosa piada caipira de sermos a Mami e o Papi da musicologia guei e lésbica.

Depois da sessão "Compositores e Sexualidade" e do primeiro encontro do Grupo de Estudos Gueis e Lésbicos (GLSG), em 1990 em Oakland, tomando uma xícara de chá, decidimos reunir esse trabalho novo e instigante, e publicar uma antologia. Juntamo-nos a Gary Thomas, que andava falando em fazer um livro sobre homens gueis na música. Fui designada coordenadora-representante de *Queering the Pitch* (achei o título nas memórias de Ethel Smyth) porque nosso editor na Routledge, Bill Germano, estava na cidade de Nova York. Chegar a um consenso foi surpreendentemente fácil desde o início, de escolher os artigos que cada um queria editorar, até escrever conjuntamente o prefácio. Foi divertido,

também. Na hora da correção de provas, localizamos um erro tipográfico em nossa frase, “*The risk, the threat that ‘queering’ represents...*” A “ameaça” (*threat*) se metamorfoseara em “tentação” (*treat*). Deixamos a tentação, é claro!

Digo “surpreendentemente fácil” porque, pelo que sabia de projetos colaborativos de musicólogas, esses casos de amor podem terminar mal. O próximo passo seria escrever junto.

Passando a: quem escreveu o que em “Música lésbica e guei”?

Logo depois da encomenda do *Grove*, nos encontramos em Riverside para outra participação conjunta, e eu fiquei um dia a mais com Philip e seu companheiro, George Haggerty. Sentamo-nos no jardim a tarde inteira a discutir como procederíamos, fazer listas do que queríamos incluir. Retornei a Nova York e fiz um primeiro esboço geral. Philip desenvolveu-o, e começamos a trocar e inserir pedaços do quebra-cabeça por telefone e correio eletrônico. Fiz um terceiro esboço, e assim por diante, num processo cumulativo, até que necessitamos outra discussão face a face. Eu havia então deixado as atividades da AMS para escrever em tempo integral, por isso Philip veio de avião e ferry para ficar em meu retiro, na bifurcação norte do leste de Long Island. Resolvemos as coisas em longas caminhadas pela praia, e à volta de uma ou duas garrafas de tinto australiano. A natureza verdadeiramente colaborativa de nosso trabalho bi-costal pode ser vista nos cinco esboços, nos dois conjuntos de provas editoradas, e na bojudá correspondência em meu arquivo, sem falar numa maratona telefônica de oito horas para finalizar nossas decisões editoriais.

Havíamos concordado desde o início que Philip ficaria responsável por questões especificamente gueis, e eu, pela tradição lésbica, mas percorremos o todo em conjunto no que diz respeito aos fundamentos: conceito, estrutura, divisões temáticas, contextos históricos e teóricos. No som e no sentido, acho que o artigo está bastante bem concatenado.

Naquilo em que nenhum de nós era perito, por exemplo, em música popular e disco, consultamos os experts. Vários amigos e colegas, bem como nossos respectivos consortes, leram e comentaram o manuscrito à medida que tomava forma, mas, surdo a nossas súplicas, o *Grove* cortou o parágrafo final, em que citávamos seus nomes e lhes prestávamos nossos agradecimentos.

Philip fez, de longe, a parte mais pesada do trabalho na reta final, ao criar a (enorme) bibliografia e negociar com o *Grove*, em parte porque dispunha das facilidades e dos recursos institucionais. Tivemos ataques telefônicos de fúria em razão das diretrizes editoriais do *Grove*. Philip era um homem muito gentil, diplomático, que detestava todo o tipo de confronto, mas eu nunca o ouvira tão irado.

Philip voltou ao leste com as provas. Dispusemos as colunas sobre minha mesa de refeições e revezamo-nos para ler em voz alta, enquanto o outro remendava o texto. Escrevemos sobre os cortes e alterações do *Grove*, e sobre nossas intenções originais como coautores, na *GLSG Newsletter* 11/1 (primavera de 2001), onde o texto não expurgado de “Lesbian and Gay Music” aparece, com um comentário introdutório dos coeditores do boletim, Ivan Raykoff e Gillian Rodger. Philip respondeu a nossos críticos negativos ou escarnecedores no *BBC Music Magazine* (fevereiro de 2002), um artigo fantástico, com um trabalho gráfico colorido *camp* e aquele seu talento particular para o “charme mordaz”.

Carlos — Você está ciente de reações críticas ou jornalísticas a “Lesbian and Gay Music” por outras pessoas em outros lugares?

Liz — Além daquelas primeiras resenhas, não, não estou.

Carlos — A despeito de toda a controvérsia em torno de “Lesbian and Gay Music”, parece-me que você e Philip não ultrapassam os limites do texto de referência: vasto painel bibliográfico, sólidas contextualizações teóricas e históricas, sobriedade da prosa, que passa ao largo de uma infinidade de estórias pitorescas, mas na qual, ocasionalmente, despontam afirmações provocativas; por exemplo, sobre Tipton (“suas improvisações impecáveis, seu dom para a mímica, seus casamentos com o mesmo sexo, e seus filhos adotivos podem estar relacionados mais à busca do sucesso numa música dominada por homens e em seus espaços que à busca do orgasmo com um consolo, em *black tie*”) ou sobre Tchaikovsky e Saint-Saëns (“duas monas, uma em *drag*, arrasando no palco principal do Conservatório de Moscou?”). A que você atribui a controvérsia?

Liz — Escrevemos nos limites do *Grove*, como você diz, porque para nós era importante garantir que o artigo não fosse rejeitado. Já havíamos, ambos, escrito para o *Grove*. Tínhamos as manhas. Essa encomenda não era apenas a primeira do gênero, mas, possivelmente, a única oportunidade que tínhamos de escrever um artigo-resenha (e era o que queríamos fazer) e vê-lo aparecer no *Grove*, onde se pode esperar, primeiro, que tenha vida longa e, segundo, que seja lido fora de nosso círculo imediato de musicólogos gueis e lésbicos. A forma em que o apresentamos reflete menos uma concessão a uma obra padrão de referência do que um compromisso com nossos colegas e nosso campo de investigação e seu futuro. A próxima geração contribuirá, nas próximas edições.

Espero que nossa prosa sóbria, como você diz, não seja completamente sem graça. Ela nos pareceu, quando escrevemos, bem audaciosa! Admito que ficamos eufóricos quando o *Grove* deixou passar (ou não notou) minha linha picante sobre Billy Tipton, e lívidos quando cortaram a história fechativa de Philip sobre Tchaikovsky e Saint-Saëns em sapatilhas de ponta. Realizamos um trabalho substancial de reconstrução naquele final glorioso, mas — ai! — ele jamais voltou a ser que era.

A que atribuo a controvérsia em torno desse texto? Trabalhos gueis e lésbicos, não importa em que área, ou em que tom ou estilo, serão controversos, espero. Ser francamente assumida e pública, um ato político e autoral, sempre contará com seus censores e críticos, não importa o que seja realmente dito ou feito. Isso responde a questão?

Há mais. Philip, lembre-se, era britânico por nascimento e por educação, e eu, australiana. Sermos em certo sentido imigrantes e estrangeiros teria nos dado vantagem na América do Norte, não só por nossos sotaques esquisitos e expressões diferentes, mas de outras formas desviantes? Dito de outro modo: se falar sobre questões lésbicas e gueis para uma audiência norte-americana era apavorante, em meu país natal era arrasador quando companheiros australianos, velhos colegas da musicologia, retiravam-se no meio, lívidos de raiva. Philip ficava com os nervos em frangalhos antes de algumas de suas apresentações na Inglaterra. Posso vê-lo imóvel, nos idos de 1991, tremendo de pavor a meu lado, nós dois apresentando comunicações sobre nossos laranjas de sempre, Britten e

Smyth, no último dia, a mesa de encerramento da primeira conferência sobre música e gênero realizada em Londres. Acho que o pavor tinha mais a ver com falar a nossos mentores e colegas no torrão natal que com enunciar o indizível. Em foros da América do Norte, no Canadá ou na Holanda, falar alto e francamente não era o mesmo soco no estômago.

Os editores do *Grove* pareciam desejosos de se distanciar, e distanciar a musicologia inglesa, de nosso artigo, como se a musicologia guei e lésbica fosse uma aberração de origem e interesse impuramente norte-americanos. Philip tomou a peito suas zombarias menos gentis, em parte porque provinham de britânicos. O *Grove*, como a Rainha Vitória, é uma instituição *made in Britain*. Eu me pergunto se uma parte *rétro* minúscula do antigo menino do coro de King's College e sua parceira ex-colonial ansiavam secretamente sua benção. É uma ideia perversa.³

Carlos — De acordo com a entrevista que Sadie concedeu a *Church* para o *Independent*, uma das alegações do *Grove* foi a citação de compositores homossexuais enquanto tal. Vocês praticam o *outing*⁴ em “Lesbian and Gay Music”? (Tanto quanto eu saiba, alusões à homossexualidade de Boulez já haviam sido feitas por Paul Griffiths, em *Modern Music and After*, em 1995.)

Liz — Não expusemos homossexualidade nenhuma que já não houvesse sido publicamente registrada, o que não significa que fôssemos contra o *outing* como ato político. Philip na verdade incrementou a lista para o artigo da BBC. E você está certo quanto a Boulez.

Carlos — Em mensagem eletrônica de 25 de junho de 2001, Philip afirma que uma das razões para vocês insistirem em mudar o título, de “Gay and Lesbian Music” para “Lesbian and Gay Music”, foi talvez simplesmente irritar o *Grove*. Você e Philip fizeram um esforço intencional para causar o máximo constrangimento às

³ No original: *it's a queer thought*.

⁴ Exposição pública, por terceiros, da homossexualidade não assumida de figuras de destaque, nas artes, na política etc.

“autoridades” em questão? Em outras palavras, “Lesbian and Gay Music” tem algo a ver com o *zap*?

Liz — Pedimos que o título ficasse como “Lesbian and Gay Music”, com a entrada “Gay and...” remetendo ao artigo. Eles recusaram. Não acho que tenham entendido a distinção. Não nos importamos de constranger quem quer que fosse. A musicologia guei e lésbica tem tudo a ver com o “na cara” e o *zap*, como você diz; não é só preliminares, mas o ato principal. O título duplo era uma afirmação política, e tornava evidente nossa preocupação com o equilíbrio entre os gêneros. Haveria lugar melhor para fazê-lo que sob a capa sobranceira de um *Grove* desesperadamente apolítico?

Quero lembrar aqui quão sensível e respeitoso era Philip com as mulheres em pessoa e com o gênero na prática, como ele ficava constrangido quando colegas do sexo masculino, heterossexuais ou gueis, agiam diferentemente. Se surgisse a oportunidade, sempre substituiria por um pronome feminino a terceira pessoa do masculino, e acharia um exemplo lésbico, em vez de guei, para ilustrar uma asserção. Nenhum dos elogios fúnebres e obituários escritos em seu tributo registrou este aspecto singular: que todo o seu trabalho colaborativo guei e lésbico foi feito com feministas lésbicas. Ele sentia grande prazer com isso, e se orgulhava muito.

O que quero frisar é que Philip se transformou num homem guei feminista. Ao educar-se sobre as mulheres e o gênero, ele se libertou do meio enrustido, misógino, exclusivo e privilegiado de Cambridge, no qual fora treinado. Um feito notável. Sua autoeducação foi especialmente influenciada pelo trabalho teórico de Sue-Ellen Case sobre o teatro e a performance lésbica *butch/femme*, pelo trabalho pioneiro de Susan McClary sobre gênero e sexualidade na música, *Feminine Endings*, que galvanizou a “nova” musicologia e os estudos gueis e lésbicos da música, e pelos estudos de seu companheiro, George Haggerty, sobre a sensibilidade guei na literatura inglesa do século XVIII.

Carlos — Outra coisa que me chama a atenção em “Lesbian and Gay Music” é como, em dois pontos diferentes, ao final do texto, vocês usam indicadores similares — “O enfoque até aqui seguiu a linha...”, no começo de “divas e discos” (a penúltima

seção), e “Até aqui a discussão se ateve...”, no começo de “antropologia e história” (a seção final) — a fim de introduzir mudanças de perspectiva; primeiro, de compositores e intérpretes para suas plateias, e depois, para fora dos limites do século XX, da Europa, da América do Norte e de seus enclaves, onde, vocês argumentam, músicas gueis, lésbicas, bissexuais, homossexuais e heterossexuais podem não existir. Dessa forma, além de apresentar um amplo painel da música lésbica e guei, você e Philip ainda ilustram, didaticamente, o que a nova musicologia representa.

Liz — Não se trata de uma pergunta, como você diz, mas a observação é pertinente no que concerne a mudanças de abordagem e tema numa narrativa mais ou menos contínua, e quanto à “nova musicologia” e àquilo que ela representa. Tentamos ser inclusivos. Consultamos outras pessoas que trabalham na área. E porque a área é relativamente nova, um “trabalho em curso”, quisemos mesmo que o ensaio sugerisse ideias e tópicos para pesquisa e discussão futuras.

Carlos — Como é que “Lesbian and Gay Music” se relaciona com as políticas de ação afirmativa?

Liz — A ação afirmativa, hoje em litígio na Corte Suprema, está sendo minada na educação pública nos Estados Unidos, mas o movimento guei e lésbico jamais foi incluído aí. O estudo da música guei e lésbica relaciona-se com a ação afirmativa não em termos de políticas, mas na forma como segue um modelo de estudos afro-americanos e de estudos das mulheres que afirmam a visibilidade e a diversidade.

Dos vários últimos anos para cá, tem havido mudanças de políticas que afetam as vidas de gueis e lésbicas na América do Norte: legislação contra crimes de ódio, questões de direito civil, questões de assédio, questões de custódia e adoção infantil, benefícios para companheiros que vivem juntos, e benefícios de saúde nos âmbitos do estado e das instituições. Há também uma consciência social e cultural muito expandida, especialmente na mídia. Políticas e legislação são apenas uma parte da mudança social.

Carlos — Quão solidamente estabelecida está a área de estudos “lésbicos e gueis”, ou “queer”, na instituição acadêmica dos Estado Unidos, se é que está?

Liz — Programas de estudos gueis e lésbicos são levados a sério por acadêmicos e são muito importantes no currículo do aluno. Num clima conservador, é claro, podem ser desmontados. Não faz muito, uma conferência num dos campi da SUNY recebeu bastante atenção negativa por conta de seu conteúdo guei e lésbico. Estudos gueis e lésbicos sempre correm o risco de ter seus orçamentos e apoio institucional solapados quando as pessoas na comunidade mais ampla se veem de armas na mão. A preocupação vem sempre de fora, de conselhos administrativos e grandes doadores. Se posso falar outra vez de minha própria experiência: quando ministrei cursos lésbicos em duas faculdades da cidade de Nova York, de meados dos anos oitenta a meados dos anos noventa, os estudos gueis e lésbicos não estavam de modo algum garantidos institucionalmente. Na primeira, a própria palavra “lésbica” foi mantida invisível, até no título do curso, pelas estudantes mesmas, receosas de ver-se associadas com lésbicas, ou de se assumir diante de pais e colegas de quarto. Na segunda, depois que completei meu contrato de quatro anos como professora convidada de estudos gueis e lésbicos, meus alunos e eu, com o apoio de um par de docentes, lutamos para manter o posto — e acabamos sendo bem sucedidos; ele agora é permanente, com possibilidade de efetivação.

Carlos — Em mensagem eletrônica de 26 de junho de 2001, Philip afirma que o uso da palavra “*queer*” está em baixa, como a “teoria *queer*”. Por quê?

Liz — A própria teoria está em baixa. Você já não ouve tanto falar de teoria *queer* ou de um movimento *queer*, talvez porque a política da identidade esteja em baixa. Em meados dos anos oitenta e início dos noventa, “*queer*” foi muito popular. Em resumo, tratava-se de (re)clamar uma identidade. Ela refletia um certo momento, especialmente para os jovens, e estava muito em voga quando eu ensinava estudos gueis e lésbicos, num ponto em que gueis e lésbicas lutavam para manter visíveis essas categorias e as não ver englobadas pela teoria *queer*, então na moda. Talvez toda essa angústia da identidade não seja tão importante para os jovens hoje? Há outras questões que alguns possam considerar mais importantes?

Carlos — Agora que uma tradução portuguesa e uma edição inglesa de “Lesbian and Gay Music” estão prontas e na rede, faço uma crítica a meu próprio trabalho. Como você e Philip afirmam na introdução, houve um esforço consciente da parte de ambos para manter o equilíbrio entre a música escrita ou executada por mulheres e a música escrita ou executada por homens, enquanto o editor selecionou arquivos de som quase que exclusivamente para a música escrita ou executada por homens. Há alguma coisa que você desejaria alterar em “Lesbian and Gay Music” se fosse escrevê-lo de novo?

Liz — Frases mais curtas! Mas não mudaria uma única palavra. Na verdade, eu o expandiria. Procuraria respostas de outros países e de outras culturas, e incluiria, em seções novas ou revisadas, contribuições assinadas por especialistas. Inseriria ilustrações, como aquelas maravilhosas que você achou e colocou na rede. Eis apenas um exemplo de trabalho não incluso que eu gostaria de acrescentar, um artigo do *New York Times* sobre Caushun, Rainbow Flava, Man Parish e pelo menos quarenta outros rappers assumidamente gueis mundo afora — contando um travesti, Katey Red, e “uma lésbica branca baixinha chamada Cyryus (pronuncia-se como ‘serious’)” — numa instituição hip-hop que está “tão fechada para rappers gueis como os grandes times estavam para os negros antes de Robinson”. Mais cedo ou mais tarde, o *Grove* vai ter Cyryus.⁵

Obrigado pelas perguntas, Carlos, e por tudo o que você tem feito para tornar “Lesbian and Gay Music” mais acessível, tanto na rede quanto em tradução. Foi ótimo falar com você.

Carlos — Obrigado pela gentileza, Liz.

⁵ No original, *Grove will get Cyryus*, um trocadilho: o *Grove* vai ter Cyryus, o *Grove* vai ficar sério.