**O sexo invisível**

Durante os anos Thatcher/Reagan, foi aceito que a ideologia era o que o outro cara tinha. A democracia capitalista não era uma ideologia, era apenas como as coisas eram; eram os russos que tinham ideologia, e veja o que aconteceu com eles. (Há uma comparação com a ideia de que os negros, mas não os brancos, 'têm' raça, as mulheres, mas não os homens, 'têm' gênero, e assim por diante.) Mas uma ideologia é um sistema de crenças que é transparente, que se apresenta como apenas ' as coisas são', e visto desta forma é a aparente naturalidade da democracia capitalista que demonstra o seu estatuto ideológico. E desde a década de 1930 existe uma subdisciplina rebelde da sociologia chamada "teoria crítica", cujo propósito declarado é expor o funcionamento da ideologia na vida cotidiana, revelando crenças aceitas "acriticamente" e, assim, devolvendo aos indivíduos o poder de decidir por si mesmos o que eles querem. acreditarão – pois, ao se apresentarem simplesmente como 'como as coisas são', as ideologias suprimem a própria existência de alternativas.

A teoria crítica teve suas origens no marxismo, mas se desenvolveu para se tornar um modo abrangente de crítica cultural cujos efeitos foram sentidos em disciplinas tão variadas quanto estudos literários, estudos de cinema e mídia, história da arte – e, mais recentemente, musicologia. Theodor Adorno, um dos fundadores da teoria crítica, não era apenas um sociólogo, mas também um músico talentoso (ele estudou composição com Schoenberg

102

aluno mais famoso, Alban Berg), e ele escreveu tanto sobre música quanto sobre sociologia. Ele não é um escritor fácil de ler (e há quase tantas interpretações de sua obra quanto leitores dela), mas seus livros têm aparecido constantemente em traduções nas últimas duas décadas e contribuíram significativamente para o surgimento do ponto de vista 'crítico' para o qual Kerman chamou. Eles também contribuíram para que esse ponto de vista crítico, quando chegou, tivesse uma qualidade política e intervencionista bem diferente do que Kerman havia imaginado (e eles fazem parte do pano de fundo dos desenvolvimentos da etnomusicologia que descrevi no último capítulo). .

A teoria crítica é, em essência, uma teoria do poder e vê o poder em grande parte em termos das instituições por meio das quais é canalizado. As instituições, em outras palavras, são cruciais para naturalizar as estruturas de poder, para fazer parecer que as distribuições desiguais de poder que vemos em todo o mundo devem ser apenas “do jeito que as coisas são”. Na musicologia, essa abordagem estimulou a pesquisa histórica sobre a formação do cânone (o repertório de obras-primas expostas no museu musical) e o papel das instituições musicais na construção, manutenção e naturalização desse cânone. Mas você pode ver o processo em ação hoje nas mais importantes dessas instituições: aquelas em que a música é ensinada (escolas, conservatórios e universidades). É mais óbvio no reposicionamento do rock dentro da academia que está acontecendo enquanto escrevo. No capítulo de abertura, mencionei como o desenvolvimento do CD levou as gravadoras a reeditar suas listas de rock. Mas é claro que nem tudo poderia ser relançado e, assim, ocorreu um processo de seleção que foi, na verdade, o primeiro estágio para decidir qual música rock entraria no cânone. E o processo se repetiu dentro das universidades à medida que foram encontradas formas de trazer o rock para dentro das práticas de ensino pensadas para a tradição clássica. O status canônico emergente dentro do currículo dos Beatles, por exemplo, reflete em parte o fato de que você pode falar sobre 'Porque' ou 'Lá vem o sol' usando o mesmo tipo de vocabulário que você usa nas canções de Schubert, de uma forma que você não pode com os Rolling Stones. (Uma razão para isso é que o que é característico sobre

103

as canções dos Beatles são amplamente compostas nelas – nas melodias e harmonias, e na forma como elas se relacionam com o texto – enquanto o que realmente tornava as canções dos Stones diferentes era a forma como as executavam. É por isso que é a música dos Beatles, e não dos Stones, que você ouve em versões instrumentais de “fácil audição” em elevadores e salas de embarque de aeroportos.)

Um exemplo ainda mais básico de como as instituições educacionais constroem e naturalizam a cultura musical é fornecido pelo que às vezes é chamado de forma reveladora de "treinamento auditivo", um tipo de condicionamento que ocorre em um estágio inicial do conservatório ou educação universitária: os alunos são ensinados a reconhecer tais coisas como as notas da escala, os tipos de acordes da harmonia de "prática comum" e os esquemas formais básicos da tradição clássica (binário, ternário, sonata e assim por diante). Quando digo 'coisas', quero dizer a palavra literalmente: os alunos estão sendo introduzidos no mundo da musicalidade ocidental, no qual a música é feita de 'coisas' para ouvir, construídas com notas no mesmo sentido em que as casas são construídas com de tijolos. E isso tem dois resultados. A primeira é que a música é transformada de algo que você faz (mas não necessariamente sabe como fazer) para algo que você sabe (mas não necessariamente faz); em outras palavras, ela é acolhida nas estruturas da indústria do conhecimento e de uma sociedade que tende a valorizar a teoria acima da prática. A segunda é que fica cada vez mais difícil conceber que a música possa funcionar de outras maneiras, ou ouvi-la adequadamente se funcionar; quanto mais você escuta, mais você ouve em termos de notas e acordes e tipos formais da tradição ocidental, e menos você pode entender a música que funciona principalmente em termos de timbre e textura, digamos. (Isso é o que chamo de 'problema do táxi de Hong Kong': o cantonês é uma língua tonal, de modo que, por exemplo, 'fu' pode significar 'marido', 'pai' ou 'mulher', dependendo de quão alto ou baixo você o diga , e quando os cantoneses não entendem a princípio o que você está dizendo, eles escutam com mais atenção os tons. Mas os ocidentais têm grande dificuldade em acertar os tons. O resultado líquido é que, se o taxista não pegar onde você quer para ir

104

pela primeira vez, ele nunca o fará, e você deve sair e procurar outro táxi.

Em todos os níveis, então, o que você sabe sobre música pode abrir ou fechar seus ouvidos para ela, fazer com que certos tipos de música pareçam “naturais” e outros não apenas inconcebíveis, mas, de fato, inaudíveis. Não é de admirar, então, que a educação musical tenha se tornado um campo de batalha política em ambos os lados do Atlântico. Já mencionei o Currículo Nacional e o GCSE, cujo objetivo é envolver os alunos na criação e compreensão da música, em vez de iniciá-los em uma tradição remota e de elite; Bach e Beethoven permanecem no programa, com certeza, mas o compartilham com os Beatles (talvez não com os Stones) e a música balinesa. E em 1989 um grupo de trabalho da College Music Society, a associação de professores de música da universidade americana, fez recomendações muito semelhantes para o currículo de graduação: precisava reconhecer a diversidade étnica da sociedade americana, disseram eles, e celebrar a resultante riqueza de " arte' e tradições populares. Tanto na Grã-Bretanha quanto na América houve uma reação daqueles que identificavam a tradição da "arte" ocidental com a civilização (ou melhor, Civilização, como coloquei no Capítulo 3) e viam a admissão no currículo de artes multiculturais como um declínio nos padrões educacionais. . Eles falaram sobre Bach e Bowie, mas o que realmente estava em questão era o papel de uma cultura de elite no apoio ao status quo social e político.

A orientação “crítica” que se desenvolveu na musicologia como uma resposta oblíqua a Kerman, então, tinha algo da borda política da teoria crítica, e era natural que uma área-chave nesse desenvolvimento fosse os estudos de gênero. A história da música, como geralmente é contada, é marcada pela ausência de mulheres. A razão tem mais a ver com a forma como a história é contada do que com a falta de atividade musical por parte das mulheres. Praticamente toda heroína de Jane Austen toca piano; era uma realização social padrão nos círculos da classe média alta da época. (Se seu amante ou marido era musical, ele provavelmente tocava um instrumento melódico como a flauta ou o violino – com a

105

consequência de que, quando eles tocavam sonatas juntos, ela o acompanhava, assumindo a liderança dele, assim como se esperava que fizesse em outras esferas da vida.) A questão, então, não é que as mulheres não tocassem música, mas que eles jogaram em casa. Com poucas exceções (a principal sendo a casa de ópera), eles eram amadores, apresentando-se para amigos, mas não por dinheiro. E eles raramente compunham. Até mesmo Fanny Hensel, a prodigiosamente talentosa irmã mais velha de Felix Mendelssohn, publicou apenas algumas canções (apareciam sob o nome de seu irmão), e as cartas que sobreviveram entre eles mostram a pressão que ela sofria para se adequar às expectativas sociais da época - o que não inclui composição.

Tudo isso resultou em uma espécie de círculo vicioso. Como as mulheres geralmente não compunham, foi feita a suposição essencializante de que, como mulheres, elas eram constitucionalmente ou mesmo biologicamente incapazes disso. Como resultado, as poucas mulheres que compunham tendiam a adotar pseudônimos masculinos, porque assim conseguiam performances que não conseguiam com seus nomes verdadeiros – mas isso, é claro, apenas reforçava o círculo vicioso. E as mulheres ainda menos que compunham abertamente se viram em uma situação sem saída: os críticos (masculinos) da música da compositora francesa Cécile Chaminade, cuja longa vida abrangeu os séculos XIX e XX, alternadamente reclamaram que sua música não tinha o mesmo valor. 'virilidade' da música masculina, e que sua virilidade era imprópria para uma mulher. Desta forma, as mulheres eram ativas na música naquelas áreas (performance e, em particular, performance amadora) que os livros de história ignoram, e foram amplamente frustradas em suas tentativas de trabalhar naquelas áreas (principalmente composição) que são reconhecidas pelos livros de história.

As coisas mudaram, claro. As mulheres tornaram-se progressivamente mais ativas como artistas profissionais na segunda metade do século XIX e na primeira metade do século XX. E no século XX um número significativo de compositoras alcançou estatura reconhecida internacionalmente, mesmo que nenhuma delas tenha se tornado um nome familiar: Amy Beach, Ruth Crawford Seeger, Elisabeth Lutyens e Nicola

106

Lefanu, por exemplo. Mas o problema não desapareceu. Pelo contrário, o sexismo é abundante no mundo da música. Apesar do sucesso espetacular das mulheres na música popular, a imprensa musical popular ainda tende a assumir que as estrelas femininas não concebem ou criam sua própria música; a imagem de 'disco-bimbo' ligada por muito tempo a Madonna, por exemplo, apesar do fato bem documentado de que ela era co-autora ativa da maioria de suas canções (embora não, por acaso, 'Material Girl'). Mas o exemplo mais espetacular é o da Orquestra Filarmônica de Viena, que em 1997, diante do crescente protesto público, confirmou sua política de exclusão de todas as mulheres – exceto as harpistas (o harpista masculino é praticamente uma espécie em extinção). Assim, manteve-se fiel ao ditado de seu maestro mais famoso, Herbert von Karajan, de que "o lugar de uma mulher é na cozinha, não na orquestra sinfônica".

Uma forma de uma musicologia 'crítica' responder a esta situação, obviamente, é defender a causa das mulheres na música, não apenas através da promoção da composição e execução da música feminina (existem hoje em dia dicionários de compositoras femininas, cooperativas editoriais femininas e gravadoras e assim por diante), mas também através do desenvolvimento de novas formas de escrever a história que reconheçam mais adequadamente as atividades das mulheres. Ambos são projetos em andamento e enfrentam um problema fundamental que se aplica aos estudos femininos em geral: você tenta posicionar a música feminina dentro do mainstream, arriscando-se assim a ser inundada por uma tradição predominantemente masculina, ou você a promove como uma música separada? tradição própria, como música feminina, arriscando-se assim à marginalização dentro de uma cultura dominada pelos homens? (A resposta geralmente aceita é que você faz as duas coisas.) Mas também há outra abordagem, que é trazer percepções derivadas do feminismo e dos estudos de gênero para apoiar o cânone das obras-primas (e observe a palavra, obras-primas). Do ponto de vista musicológico, isso é o mais significativo, porque se tornou o modelo para um novo tipo de engajamento crítico com a música.

107

**Música de saída**

Nunca houve muita dúvida de que a música e o sexo têm algo em comum (que são "do lado psiquico", como diz a musicóloga Suzanne Cusick); considere a maneira como chamamos a música de 'arrebatadora', tratando-a como uma espécie de parceiro sexual - e ativo nisso. (Você não arrebata a música; ela arrebata você.) A partir disso, é um pequeno passo perguntar quais características de gênero a música pode ter – como os compositores consciente ou inconscientemente a construíram como sendo de gênero, ou seja. Isso é particularmente óbvio no caso da música preocupada com a construção da subjetividade burguesa, como a chamei no Capítulo 2. Já expliquei como os ouvintes e comentaristas de Beethoven frequentemente ouviam sua música em termos da representação de um indivíduo excepcional, geralmente identificado no próprio compositor; dado isso, não é razoável perguntar que papel as características sexuais podem desempenhar nessa representação. E de acordo com Susan McClary (que não foi a primeira pessoa a trabalhar nesta área, mas foi de longe a mais influente), a música de Beethoven praticamente grita a resposta a esta pergunta.

A ideia básica é muito simples. Todos comentam as qualidades assertivas e heroicas da música de Beethoven. Às vezes, especialmente em seus clímax sinfônicos, há algo um tanto obsessivo (Pieter van den Toorn chamou isso de "louco") em seus intermináveis ​​e repetidos downbeats, como uma sucessão de golpes de martelo: a música vai bang, bang, bang e ocasionalmente você tem que se perguntar por que Beethoven insiste em bater assim. Com efeito, McClary ouve a música fazendo bonk, bonk, bonk, e ela se pergunta por que Beethoven insiste em. . . bem, você entendeu. Certamente, a terminologia é um pouco diferente; McClary fala sobre socos, sobre estocadas pélvicas, até mesmo sobre estupro. Ela descreveu a seção final do primeiro movimento da Nona de Beethoven como uma "fusão incomparável de fúria assassina e ainda uma espécie de prazer em sua realização". . . [F]inalmente [no final da sinfonia] Beethoven simplesmente força o fechamento por espancamento. . . a

108

peça até a morte.' Você não poderia esperar comparar a Nona Sinfonia de Beethoven com a fantasia de um assassino sexual impunemente no mundo da musicologia dos anos 1980; A abordagem de McClary gerou uma controvérsia quase tão grande quanto o movimento de "autenticidade". As principais objeções podem ser resumidas como 'Por que sexo?'

Voltarei oportunamente à segunda objeção. No que diz respeito ao primeiro, tanto a terminologia de gênero quanto a tendência subjacente à violência têm uma longa história nas descrições da forma musical, em particular a da sonata – tradicionalmente o gênero de escolha para música séria e abstrata. Por exemplo, o compositor francês Vincent d'Indy escreveu em 1909 que a primeira ideia (ou tema) de uma sonata deveria incorporar tais "características masculinas essenciais" como "força e energia, concisão e clareza". E ele continuou:

A segunda ideia, ao contrário, inteiramente suave e de graça melódica, é quase sempre afetiva por meio de sua verbosidade e vaguidade modulatória do feminino eminentemente sedutor: flexível e elegante, estende progressivamente a curva de sua ornamentada melodia.

Por um lado, força e energia masculina, concisão e clareza; do outro, graça e elegância femininas, verbosidade e imprecisão (com um toque sedutor de curvilínea também). Você dificilmente poderia pedir um exemplo mais claro de estereótipos de gênero. Tenha em mente, também, que enquanto em um movimento sonata tradicional cada tema aparece inicialmente em um tom diferente, na seção final ambos os temas voltam ao tom do primeiro; o primeiro tema impõe sua chave ao segundo. Ou, como disse d'Indy, após a "batalha ativa do desenvolvimento [a seção intermediária da forma sonata], o ser de gentileza e fraqueza tem que se submeter, seja por violência ou por persuasão, à conquista do ser de força e poder'.

D'Indy, então, evidentemente saberia do que McClary estava falando

109

sobre; expresso nos termos dele, o ponto dela é que, na Nona Sinfonia, Beethoven parece mais interessado na violência do que na persuasão. E ao dizer isso, McClary está expressando de forma mais direta o que outros também sentiram. Cusick, por exemplo, reclama da maneira como os ritmos insistentes de Beethoven “não me dão a escolha que prezo” – seja na música ou, ela sugere, no sexo. (Beethoven, como ela diz, insiste em estar sempre no topo.) E talvez surpreendentemente, as palavras liberadas de Cusick, no final do século XX, ecoam as de um ferrenho vitoriano, Sir George Grove, que escreveu na primeira (1882) edição de seu Dicionário de Música e Músicos da "coerção forte, feroz e impiedosa, com a qual Beethoven o força, e o curva e o curva à sua vontade". A única diferença real parece ser que, ao contrário de Cusick, Grove gostava de ser forçado, curvado e dobrado; pelo menos, não consigo detectar nenhum sinal de resistência em seu uso desses termos.

Grove diz isso no decorrer de uma comparação entre Beethoven e Schubert, que se refere muito a questões de gênero: “comparado com Beethoven”, ele escreve, “Schubert é como uma mulher para um homem. Pois deve-se confessar que a atitude de alguém em relação a ele é quase sempre de simpatia, atração, amor.' Bem, Grove nunca conheceu Schubert, que morreu em 1828, um ano depois de Beethoven; é à música, não ao homem, que ele atribui essas qualidades femininas. E novamente McClary elabora em detalhes algo que Grove apenas insinua. Ou, pelo menos, ela encontra características muito diferentes na música de Schubert (especificamente, o segundo movimento de sua Sinfonia 'Inacabada') daquelas que encontrou na Nona de Beethoven. Certamente, há posturas heroicas ocasionais, mas Schubert as enfraquece, torna-as pouco convincentes. A abertura da sinfonia, diz ela, “nos convida a abrir mão da segurança de uma tonalidade centrada e estável e, em vez disso, experimentar – e até desfrutar – um senso flexível de identidade”. Enquanto nas sinfonias de Beethoven

se esforça para definir a identidade através da consolidação dos limites do ego. . . Schubert tende a desdenhar o desejo orientado para um objetivo per se em prol de uma

110

tinha uma imagem auto-sustentada de prazer e um senso aberto e flexível de si mesmo – ambos bastante estranhos às construções de masculinidade então adotadas como naturais, e também à forma musical como comumente interpretada na época.

Então ela acrescenta: “Nisto, o movimento de Schubert se assemelha estranhamente a algumas das estruturas narrativas que os escritores e críticos gays estão explorando hoje.” E aí está: Grove falou de Schubert como uma mulher, mas ele quis dizer outra coisa, algo que sua A sensibilidade vitoriana não permitia que ele falasse em voz alta.

Não foi tanto a interpretação de McClary da música de Schubert, mas a construção de um modelo alternativo de subjetividade masculina que fez a merda bater no ventilador. Foi antes um artigo acadêmico apresentado no Encontro Anual da American Musicological Society de 1988, no qual o mais famoso biógrafo moderno de Beethoven, Maynard Solomon, citou uma riqueza de detalhes circunstanciais mostrando que a homossexualidade se destacava nos círculos vienenses que Schubert frequentava. E Salomão deu a entender que o próprio compositor talvez fosse gay. Os argumentos de Solomon foram prontamente refutados e uma polêmica virulenta se seguiu nas páginas da grande imprensa, bem como nas revistas especializadas. Os argumentos e contra-argumentos foram inconclusivos, como de fato deveriam ser, pois ninguém vivendo em uma sociedade tão repressiva como a Viena do início do século XIX poderia ter sido tão tolo a ponto de deixar evidências inequívocas do que certamente teria sido visto como sexual. desvio. O que foi muito mais indicativo foi a maneira pela qual a controvérsia foi desenvolvida, tanto por aqueles que estavam ansiosos para aceitar os argumentos de Salomão quanto por aqueles que estavam preparados para fazer qualquer coisa para refutá-los.

Mas indicativo de quê? O anúncio na Fig. 20 (no qual o nome de Schubert aparece devidamente) fornece parte da resposta. O título, 'Out Classics', refere-se à prática que se espalhou pela primeira vez no final dos anos 1980 de 'expor' homossexuais enrustidos (isto é, expor como

111

homossexuais aquelas figuras públicas que mantiveram sua sexualidade em segredo e às vezes adotaram uma postura pública de oposição à homossexualidade). Se Solomon estivesse certo, então seria possível, pela primeira vez, reivindicar uma das figuras centrais indiscutíveis do cânone da cultura gay (os outros compositores apresentados em 'Out Classics' estão, na melhor das hipóteses, à margem do cânone - além de Tchaikovsky , talvez, e Chopin, cuja inclusão possivelmente se baseia na suposição errônea de que o romancista George Sand, com quem viveu, era um homem). E o que dizer do outro lado? Na maioria das vezes, o ponto deles não era exatamente que Schubert deveria ser heterossexual (ou celibatário, nesse caso). Era que sua música, como toda música, não tinha nada a ver com sexualidade de nenhuma variedade; transcendeu-o e, portanto, habitou um mundo autônomo próprio. Esse tipo de abordagem "Tire as mãos!" reflete o tipo de pensamento sobre o qual falei no Capítulo 2; está ligada ao mito de Beethoven. Mas agora, do ponto de vista da política de gênero, podemos ver esse mito de maneira um pouco diferente. Pois se a música que domina o cânone expressa uma construção de subjetividade caracteristicamente masculina e heterossexual – se McClary estiver certo – então o mito da música “pura” passa os valores masculinos e heterossexuais como universais, enquanto finge que o gênero não entra nele. . É um caso clássico de ideologia em ação.

E aqui, indo além de questões específicas de gênero, chegamos ao cerne da 'Nova' musicologia, como os proponentes da abordagem 'crítica' pós-Kerman conscientemente a chamavam - um nome que inevitavelmente tem uma validade bastante curta. vida. (Na verdade, eu diria que já ultrapassou sua data de validade, e que a 'Nova' musicologia agora faz parte do mainstream.) O nome foi cunhado por Lawrence Kramer em 1990, e ele talvez tenha explicado sua agenda mais articuladamente do que qualquer outra pessoa. Central para isso é a rejeição da reivindicação da música de ser autônoma do mundo ao seu redor e, em particular, de fornecer acesso direto e não mediado a valores absolutos de verdade e beleza. Isso ocorre por dois motivos: primeiro, que não existem coisas como valores absolutos (todos os valores são socialmente construídos) e, segundo, que não pode haver algo como acesso não mediado; nossos conceitos, crenças e experiências anteriores são

113

implicado em todas as nossas percepções. A alegação de que existem valores absolutos que podem ser conhecidos diretamente é, portanto, ideológica, com a música sendo alistada a seu serviço. Uma musicologia “crítica” no sentido da teoria crítica, que visa acima de tudo expor a ideologia, deve então demonstrar que a música está repleta de significado social e político – que é irredutivelmente “mundana”, para usar um dos termos favoritos de Kramer .

Visto desse ponto de vista, porém, parece haver um problema com a própria abordagem de McClary à música. Pois McClary escreve da mesma forma que os críticos sempre escreveram sobre música: ela diz como é. Ela escreve a partir de uma posição de autoridade tradicionalmente construída, como se ela mesma tivesse algum acesso especial ao significado da música. Mas, como Kramer reitera constantemente, uma musicologia genuinamente crítica, ou seja, autocrítica, deve evitar posições entrincheiradas de autoridade; deve reconhecer sua natureza provisória, sua própria construção social. (Em outra das frases favoritas de Kramer, ele deve manter a mobilidade interpretativa.) É irônico, então, que Kramer se viu atacado praticamente pelos mesmos motivos por um musicólogo ainda 'mais novo', Gary Tomlinson, e a troca de pontos de vista resultante revelada muito sobre os pressupostos básicos de cada parte. Na verdade, Tomlinson acusou Kramer de ser apenas mais um crítico antiquado com um vocabulário atualizado; quando ele vem falar sobre a música, Tomlinson reclamou: 'A segurança inviolável de seu conhecimento fala a linguagem de uma musicologia mais antiga'. Desta forma, Kramer acaba por domesticar a música, impondo-lhe os seus próprios significados (mas imputando-os à música). Ele acaba tornando a música muito fácil de entender.

A visão que Tomlinson apresenta é indiscutivelmente a mais sombria da musicologia hoje. Em qualquer uma de suas variedades, diz ele, e quaisquer que sejam as aparências em contrário, ‘crítica’ significa tentar entender a música desvinculando-a de seu contexto histórico. E nunca pode ser separado desse contexto sem violá-lo. Quanto mais nos envolvemos em ‘leitura atenta’ – a tentativa de nos envolvermos com a música como

114

música – mais lhe impomos os nossos próprios valores, numa espécie de colonialismo estético que assume as nossas formas de compreender como as únicas formas de compreender. De fato, conclui Tomlinson, até mesmo falar sobre “música” é criar uma intimidade espúria entre nós e o outro histórico ou geográfico. Há uma lógica austera nos argumentos de Tomlinson, mas eles parecem levar a um beco sem saída; eles jogam o bebê fora com a água do banho, pois (como Kramer retruca) “a morte da crítica seguiria a morte do que atualmente consideramos música”. E Kramer acrescenta incisivamente: "Para alguns de nós, isso pode parecer um preço muito alto a pagar."

Mas a visão de Tomlinson de “uma musicologia sem música” (a frase é de Kramer, é claro) tem um pedigree. Há uma forte tendência de pessimismo cultural na teoria crítica, resultante da sensação de que a ideologia nunca pode ser totalmente erradicada, e no caso de Tomlinson e outros pessimistas musicológicos do “Novo” talvez seja reforçado pela percepção generalizada a que me referi anteriormente que a música clássica, pelo menos na América, está desaparecendo. Parece-me, porém, que parte do problema de Tomlinson é que ele enfatiza a natureza “mundana” da música – seu aprisionamento, por assim dizer, dentro de estruturas sociopolíticas – às custas de seu papel como agente de transformação pessoal e social. Como eu disse no início deste livro, a música é um dos meios pelos quais nos tornamos quem somos, e o fato de a escolha nunca ser totalmente nossa não é motivo para não valorizarmos a liberdade que temos. No restante deste capítulo e na Conclusão, tentarei expor essa posição cautelosamente otimista com mais detalhes e começarei retornando às questões de música e gênero.

**Algo que fazemos**

Já falei sobre a maneira como os etnomusicólogos foram levados a teorizar suas próprias posições. A musicologia orientada para o gênero (feminista, gay, lésbica) exige exatamente a mesma coisa: significa escrever a partir de uma posição especificamente de gênero. Em particular, gays e lésbicas

115

musicologia significa escrever a partir de uma postura explicitamente gay ou lésbica. Envolve uma espécie de saída profissional. E isso teria sido suicídio profissional até por volta de 1990, quando documentos e artigos de conferências começaram a aparecer com títulos como 'Sobre um relacionamento lésbico com a música: um esforço sério para não pensar direito' (Suzanne Cusick) ou 'Pensamentos estranhos sobre música country e k . d. lang' (Martha Mockus). Sair do armário é de fato o tema do artigo de Mockus: em 1992, após vários anos de ambivalência, o cantor country/rock americano k. d. Lang anunciou publicamente que era lésbica, sem dúvida a primeira artista mainstream a fazê-lo (Fig. 21). A saída do armário da musicologia, então, fazia parte de um processo cultural mais amplo.

116

Uma declaração de assumir-se, seja feita por um cantor ou um musicólogo, é um ato performativo: como uma promessa, não é um relato de algo feito em outro lugar, é o fazer. É isso que, em seu artigo, Cusick diz sobre a própria música: nós constantemente tendemos a esquecer, ela escreve, que 'música (como sexo...) é antes de tudo algo que nós, seres humanos, fazemos como uma forma de explicar , replicando e reforçando nosso relacionamento com o mundo, ou nossas noções imaginadas de quais relacionamentos possíveis podem existir”. E o que Cusick diz sobre a música é igualmente verdadeiro para sua própria musicologia: o artigo, escrito de maneira altamente pessoal e distinta daquela de suas publicações "diretas" sobre a música italiana do século XVII, tenta precisamente explicar, replicar e reforçar sua experiência da música e da sexualidade como talvez não apenas 'psiquicamente vizinhas' uma da outra, mas, em última instância, inseparáveis. Ou pode ser ainda mais correto dizer que ela constrói sua experiência de música e sexualidade, no mesmo sentido em que McClary lê a música de Beethoven e Schubert como a construção de diferentes modelos de subjetividade masculina.

Há uma diferença, no entanto. O artigo de Cusick é baseado precisamente no tipo de autoavaliação crítica que descrevi no capítulo anterior. Em contraste, McClary dá a impressão de não teorizar sua própria posição. Isso é o que eu quis dizer quando, ecoando Kramer, falei de sua escrita a partir de uma posição de autoridade tradicionalmente construída. O artigo de Cusick não leva você a perguntar 'Mas a música é realmente inseparável do sexo?' porque o artigo dela não faz referência a uma realidade externa na qual isso pode ou não ser o caso; em vez disso, cria uma visão, uma maneira de experimentar o mundo, na qual a música simplesmente é inseparável do sexo. (Você pode achar a visão pouco convincente ou questionável, mas reclamar que 'não é realmente verdade' seria dificilmente mais apropriado do que no caso de um romance, digamos.) Em contraste, McClary pode ser lido como dizendo como a música realmente é, como se o significado estivesse realmente 'na' música afinal, apenas esperando para ser descoberto. E ela certamente foi lida como dizendo como Beethoven e Schubert realmente eram; As ligações de McClary entre as sensibilidades hipotéticas dos compositores e as características dos repertórios musicais permanecem fundamentadas no essencialismo.

117

pensando,' James Webster resmunga. Ele continua apontando que a música de Beethoven às vezes explora apenas aquelas características que, no caso de Schubert, McClary associa à homossexualidade. Se há algo de gay nas harmonias relacionadas à terceira e nas estruturas formais idiossincráticas, ele na verdade pergunta (e muitos dos críticos de McClary perguntaram o mesmo), como é que as encontramos na música de um compositor tão inequivocamente hétero quanto Beethoven?

Mas essa última pergunta só faz sentido na suposição essencialista à qual Webster se opõe – que compositores gays escrevem música gay e

118

os héteros escrevem música hétero, porque é assim que eles são. (As figuras 22–3 ilustram como você pode ler os mesmos estereótipos nas representações dos dois compositores do século XIX.) Em contraste, McClary tem o cuidado de explicar que as construções de subjetividade de gênero de que ela está falando estão, em princípio, disponíveis para qualquer compositor. . Nesse caso, se há qualidades gays em algumas das músicas de Beethoven, não seria porque, por meio da música, ele estava explorando o lado gay de sua própria constituição psicológica? Não pode ser uma das coisas que usamos e valorizamos a música? (Seria isso o que Grove estava fazendo, conscientemente ou não?) E, vista sob essa luz, a música não poderia ser uma das maneiras pelas quais podemos aprender a ir além de categorizações essencializantes em preto e branco como 'gay' ou 'hétero' e, em vez disso, passa a apreciar as complexidades, as provisórios, a luz e a sombra da genuína sexualidade humana? Na verdade, as leituras de McClary da música de Beethoven e Schubert (e Monteverdi, Laurie Anderson e Madonna) não são ilustrações precisamente do tipo de engajamento performativo que Cusick descreve em seu artigo? Dizer isso é sugerir que o valor do que McClary diz não reside em sua 'verdade', no sentido de correlação com uma realidade externa (a música de Beethoven era realmente hétero, a de Schubert era realmente gay), mas em sua capacidade de persuasão – e isso por sua vez, reflete nossa vontade de ser persuadidos, o quanto é importante para nós que a música possa funcionar como uma arena para políticas de gênero. A força do sentimento suscitado por escrever sobre música e gênero, tanto a favor quanto contra, sugere que agora, na virada do século XXI, isso é muito importante para nós.

Claro, tem que haver algo mais na erudição do que apenas se queremos ou não acreditar em seus resultados. E um dos problemas com as leituras de McClary, a meu ver, é que elas empregam o vocabulário da sexualidade para descrever qualidades de música que são polivalentes – que podem ser compreendidas de várias maneiras, das quais a sexualidade é apenas uma. Ludwig Tieck, um dos criadores do mito de Beethoven, descreveu a música instrumental como “desejo insaciável sempre fugindo e voltando-se para si mesmo”; a metáfora é apropriada (pense na maneira como

119

a música clássica estabelece objetivos e depois o atormenta, adiando constantemente sua realização), mas é claro que o desejo não precisa necessariamente ser concebido como sexual. Mais uma vez, a maneira como Beethoven às vezes agride, espanca e finalmente destrói seu material musical torna fácil acreditar que sua música tem algo – algo não muito bom – a dizer sobre os conceitos de autoridade e subordinação do início do século XIX. Mas as metáforas do coito de McClary não são a única maneira de expressar isso.

De modo mais geral, poderíamos dizer que o que está em jogo na música de Beethoven e Schubert é a própria ideia de diferença, de padrão versus outro. Em qualquer cultura, masculino versus feminino provavelmente é uma expressão primária disso, mas nas palavras de Ira Gershwin, “não é necessariamente assim”; raça e religião, por exemplo, são candidatos igualmente bons. (Para ser justo com McClary, ela própria especulou sobre essas linhas, mas inevitavelmente é a conversa sobre espancamento, estocadas pélvicas e estupro que todos se lembram.) Em seus padrões de semelhança e diferença, divergência e convergência, conflito e resolução, a música tem uma generalidade que é inevitavelmente distorcida pela elaboração de qualquer metáfora individual que usamos para ela. As metáforas concentram-se na música. Eles dão uma expressão específica às suas qualidades latentes. Mas essas qualidades latentes devem, em primeiro lugar, estar presentes na música, em seus padrões de semelhança, divergência e assim por diante; caso contrário, a metáfora será totalmente não persuasiva. (Tente imaginar a seção final do primeiro movimento da Nona de Beethoven como a representação de uma viagem de avião pelo mato australiano e você entenderá o que quero dizer.) Portanto, mesmo que as interpretações de McClary sejam subjetivas, elas não podem ser apenas subjetivas. E a maneira pela qual a metáfora dá expressão específica à música contém a resposta ao paradoxo que mencionei no final do Capítulo 2, que (nas palavras de Scott Burnham) 'a música não precisa mais de palavras agora parece mais do que nunca precisando de palavras '. A música está prenhe de significado; não reflete apenas o significado verbal. Mas as palavras funcionam, por assim dizer, como a parteira da música. As palavras transformam o significado latente em significado real; eles formam o elo entre o trabalho

121

e mundo. Para tomar emprestado o termo de Kramer, eles são o agente da mundanidade da música.

Dessa forma, interpretações de música como a de McClary (e de Cusick e muitas outras) abrem sua capacidade de funcionar como uma arena para a negociação de políticas de gênero e, na verdade, de outros valores pessoais e interpessoais. Philip Brett chama a música de “um enclave em nossa sociedade – uma irmandade ou irmandade de amantes, amantes da música, unidos por uma forma não mediada de comunicação que é chamada apenas por analogia imperfeita de linguagem, “a” linguagem do sentimento”. E certamente a música tem um histórico de oferecer uma zona privilegiada para a construção de identidades de gênero pouco sustentáveis ​​no mundo exterior; pense em Little Richard ou Michael Jackson. Mas essa história é muito mais antiga, e não me refiro apenas aos castrati. Na Europa do final do século XVIII e início do século XIX, a música era considerada uma atividade intrinsecamente feminina, e isso se aplicava especialmente a gêneros íntimos e domésticos como a música com acompanhamento de piano. Os homens que se intrometeram em tal território o fizeram com algum risco para sua identidade sexual, e a natureza exageradamente “masculina” da música na tradição beethoveniana às vezes foi interpretada como uma supercompensação por isso – uma espécie de pânico homossexual reprimido. O gênero da canção artística na primeira metade do século XIX, portanto, constituía uma arena fortemente marcada pela política sexual: por um lado, oferecia uma rara oportunidade para os homens explorarem um lado de sua natureza estritamente fora dos limites, mas por outro o outro ameaçava sua identidade. Era uma espécie de terra de ninguém.

Agora imagine nessa arena o efeito do ciclo de canções Frauenliebe und -leben (O amor e a vida de uma mulher), composta por Robert Schumann com textos de Adelbert von Chamisso. As palavras constroem uma espécie de autobiografia fictícia, a história de uma mulher que se apaixona pelo seu homem ideal, casa-se com ele, tem o filho dele e, quando ele morre, declara-se incapaz de continuar vivendo. Em um artigo perspicaz, Ruth Solie descreve isso como uma fantasia masculina, ‘‘a personificação de uma mulher pelas vozes

122

da cultura masculina”. E ela imagina uma apresentação típica dessas canções no século XIX:

Embora na verdade transmitam os sentimentos dos homens, é claro que devem ser executadas por uma mulher, em uma sala pequena e íntima na casa de alguém, diante de pessoas que ela conhece e algumas das quais podem ser pretendentes em potencial; é improvável que ela seja uma cantora profissional, mas sim a filha, sobrinha ou prima de alguém. Somos irresistivelmente lembrados do familiar tropo cultural em que a mulher é posicionada, dócil e imóvel, sob o olhar masculino; e somos lembrados, além disso, que é uma parte crucial da eficácia dessa fantasia que ela apareça assim, para falar por si mesma.

Este é o significado performativo com uma vingança; a cantora não está tanto representando uma imagem patriarcal da mulher, mas sim representando-a, tornando-se ela. (De fato, se seu futuro marido estiver na platéia, a performance assumirá algo como uma promessa.) E, dessa forma, cantar Frauenliebe se torna um ato político tanto quanto cantar 'Nkosi Sikelel' iAfrica'.

O papel de uma musicologia verdadeiramente “crítica” é, claro, revelar esse conteúdo político, demonstrar a ideologia implicada no que poderia parecer um ato inocente e inócuo como a execução de um ciclo de canções de Schumann. Mas isso não será alcançado por uma retirada pessimista da música; ao contrário, exige engajamento com ela – mas um engajamento que reconhece a mundanidade da música e conscientemente posiciona o intérprete em relação a ela. E quando digo ‘intérprete’, não excluo o sentido em que essa palavra é freqüentemente usada, ou seja, para se referir ao performer. Afinal, se uma performance tradicional de Frauenliebe identifica cantora e protagonista, construindo assim a cantora/protagonista como o receptor passivo do olhar masculino, deve ser igualmente possível atuar contra a música, por assim dizer, e assim desafiar essa identificação. Pelo menos é isso que k. d. lang faz em sua performance semiencenada de ‘Johnnie Get Angry’,

123

em que a protagonista culpada pede a seu homem que bata nela; ao subverter a relação entre protagonista e performer, lang consegue problematizar a política sexual construída na canção. Dessa forma, a justaposição das práticas interpretativas de Solie e Lang sugere que o envolvimento mais completo com o conteúdo de gênero da música será alcançado quando tivermos não apenas críticas feministas a ela, mas também performance feminista.