**COOK, Nicholas. MUSIC A Very Short Introduction. Oxford University Press Inc., New York, 1998.**

**CONCLUSÃO**

Neste livro, falei de meu cauteloso otimismo em relação à música: não apenas sobre a música em si, mas sobre nossa capacidade de entendê-la e usá-la como meio de transformação pessoal e social. A meu ver, seu caminho se torna pessimista ao assumir que a música representa as visões de mundo de culturas das quais estamos isolados pelo tempo, espaço ou ambos; como somos divorciados dessas culturas (o argumento continua), não podemos recriar o contexto dentro do qual a música pode ser inteligível, e então, quanto mais pensamos que entendemos, mais realmente não entendemos. Mas isso é uma reminiscência da posição filosófica conhecida como solipsismo, segundo a qual a única maneira de conhecer o mundo é por meio de nossa própria experiência subjetiva, da qual, em última análise, segue que você é uma invenção da minha imaginação (e eu da sua), para que todos nós habitemos universos paralelos e isolados. Depois de aceitar que a única maneira que você pode conhecer o mundo é através de sua própria experiência subjetiva, solipsismo torna-se a consequência inevitável; a maneira de evitá-lo é não aceitar a premissa, mas, em vez disso, considerar a consciência humana como algo que é irredutivelmente pública (ou mundano, para usar Lawrence termo de Kramer novamente). Visto desta forma, a experiência privada na qual solipsismo é predicado é em si uma construção social – um aspecto, de fato, da subjetividade burguesa de que tenho falado repetidamente. E meu o argumento contra o pessimismo musicológico segue linhas semelhantes.

Se tanto a música quanto a musicologia são formas de criar significado ao invés

**125**

de apenas de representá-lo, então podemos ver a música como um meio de ganhar precisamente o tipo de visão sobre o outro cultural ou histórico que uma musicologia pessimista, como o solipsismo, proclama ser impossível. No capítulo anterior, descrevi como a música, e escrever sobre música, pode ser vista como a criação de arenas para a negociação das relações de gênero. Mas o princípio é muito mais geral; se a música pode comunicar através das barreiras da diferença de gênero, pode fazê-lo sobre outras barreiras como bem. Um exemplo é a musicoterapia, onde a música se comunica a barreira cultural da doença mental. Mas o exemplo mais óbvio é a forma como ouvimos a música de outras culturas (ou, talvez ainda mais significativamente, a música de subculturas dentro de nossa própria cultura mais ampla). Fazemos isso não apenas pelos bons sons, embora haja isso, mas a fim de obter algumas informações sobre essas (sub)culturas. Eu já citei a descrição de Philip Brett da música como “uma forma não mediada de comunicação que só por analogia imperfeita é chamada de linguagem, “a” linguagem do sentimento’; é essa falta de mediação aberta, a ausência de vocabulários mutuamente ininteligíveis como em línguas reais, que leva pessoas (não musicólogos ‘novos’, com certeza) para descrever a música como uma linguagem universal.

E se usarmos a música como um meio de conhecer outras culturas, então igualmente podemos vê-la como um meio de negociação da identidade cultural. Nós vimos algo disso no caso de 'Nkosi Sikelel' iAfrica'. Mas um exemplo mais abrangente é a música australiana do pós-guerra: compositores como Peter Sculthorpe baseou-se em músicas nativas da Austrália e do Leste Asiático de forma a contribuir para o desenvolvimento cultural e político mais amplo reposicionando a Austrália como parte integrante da região emergente da orla do Pacífico, em vez de uma cultura europeia do lado errado do mundo. Uma história semelhante, embora mais conflituosa, pode ser contada sobre a combinação e separação de chineses, outros asiáticos orientais e estilos internacionais de música popular e de “arte” na Hong Kong do pós-guerra; a música deu voz à busca da ex-colônia por uma identidade cultural, seja por conta própria ou, desde 1997, como parte de uma entidade maior. (Isso não representou essa busca; tem sido parte dela.) Se a música não

**126**

permitir algum tipo de comunicação intercultural, então não poderia ser usada desta forma. E isso significa que a música se torna uma forma não só de ganhar alguma compreensão do outro cultural, mas também de mudar sua própria posição, construindo e reconstruindo sua própria identidade no processo. A música, em suma, representa uma saída do pessimismo.

E, no entanto, os pessimistas também estão certos (e lembre-se, eu falei deotimismo cauteloso). Otimismo vacilante e utopias modernistas representam seus próprios perigos. Se a música pode ser um meio de integração intercultural compreensivo, pode ser um meio de mal-entendido intercultural, também; como sugeriu Gary Tomlinson, se encontrarmos a música de outros tempos e lugares muito fáceis de ouvir, muito bem adaptados aos nossos próprios modos de compreensão e prazer, então é muito provável que assimilemos aos nossos próprios valores, assumir que o entendemos da mesma forma que os colonialistas ocidentais assumiram que entendiam o assunto acerca dos povos sem nunca tentar seriamente descobrir o que eles tinham para dizer. A música pode criar a impressão milagrosa de ir diretamente, como Beethoven escreveu no autógrafo de sua Missa Solemnis, ‘do coração . . . para o coração!' Mas o milagre de uma pessoa é a ilusão de outra, e é verdade tanto no sentido cultural quanto no físico que pode haver nenhuma música no vácuo. Certamente, a música pode estabelecer um ponto de ligação entre culturas. Mas não pode abolir a diferença cultural de um golpe. Na melhor das hipóteses, pode ser vista como um ponto de vantagem para se tornar mais conscientes da diferença cultural; afinal, as diferenças se destacam melhor em um fundo de similaridade. Traduzido em termos de música, então, o ditado de Bernard Shaw sobre a Grã-Bretanha e a América estar separados por uma linguagem comum pode se aplicar a todo mundo.

“A essência da música como um sistema cultural”, escreve o etnomusicólogo Bruno Nettl, “é tanta que não é um. . . fenômeno do mundo natural e também é experimentado como se fosse.' E é por isso que, a meu ver, tanto as posições otimistas quanto as pessimistas

**127**

estão certas (embora eu ache que a primeira está mais certa, ou mais importante, do que a última). Se não vivenciarmos a música como fosse um fenômeno do mundo natural – como ‘música’, como as pessoas dizem - então nos isolamos de um meio de compreensão do outro e a superação da diferença, por mais limitada e provisória que seja uma forma; em um mundo em que lutamos para entender, não podemos dar ao luxo de ignorar o que a música tem a oferecer, e isso significa envolvimento com ele, não uma retirada fastidiosa e melancólica. Mas ao mesmo tempo, precisamos saber e, de fato, continuar dizendo a nós mesmos conforme a ouvimos, que a música não é um fenômeno do mundo natural mas uma construção humana. É, por excelência, o artifício que disfarça-se de natureza. Isso é o que a torna não apenas uma fonte de prazer sensorial e objeto de especulação intelectual, mas também o persuasor oculto final. E aqui voltamos ao início deste livro, aos mestres da persuasão escondida na sociedade de hoje, ou seja, os anunciantes. A música no comercial da Prudential que discuti na abertura capítulo fala com cada ouvinte/espectador pessoal e confidencialmente, brincando com valores não ditos de autenticidade e auto-identidade, sussurrando a mensagem de que, com a Prudential, você pode ser o que quiser. Como faz isso, apaga seu próprio arbítrio; você ouve a mensagem do anunciante, mas você não percebe o quanto disso vem da música. Nisso a forma como a música naturaliza a mensagem, faz parecer que – como eu coloquei Capítulo 7 - é apenas "como as coisas são". Não é de admirar, então, que tantas histórias alertam contra o poder da música de roubar surpresas em sua mente e substituir a vontade dela pela sua. Pense no flautista de Hamlyn, cuja brincadeira atraiu as crianças para longe de suas casas, para nunca mais serem vistas novamente; pense nas onipresentes histórias de sereias, ou nas sereias de Grécia antiga, cujo canto fascinava tanto os marinheiros que eles eram atraídos para as rochas. Ou pense na voz ‘musical’ de Saruman em O Senhor dos Anéis de Tolkien, o modelo do demagogo de língua doce cujo discurso cativa seus ouvintes, mesmo quando eles lutam para rejeitar o que ele tem a dizer

**128**

É por isso que, afinal, não são apenas os musicólogos que precisam adquirir

uma orientação crítica. Como Adorno entendeu claramente, a teoria crítica omite a música por sua conta e risco; a música tem poderes únicos como agente de ideologia. Precisamos entender seu funcionamento, seus encantos, tanto para proteger-nos deles e, paradoxalmente, aproveitá-los o suficiente. E para fazer isso, precisamos ser capazes não apenas de ouvir música, mas de lê-la também: não em termos literais, notáveis, com certeza, mas pelo seu significado como parte intrínseca da cultura, da sociedade, de você e de mim.

**129**