

A METÁFORA MUSICAL E A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE FEMININA

Solange Ribeiro de Oliveira

a alegria de perder-se no atonal ...
Clarice Lispector

Abstract

The article explores the interconnection between music and literature by showing, through an analysis of Irene Wanner's short story, "Visiting the Hutterites," how music metaphors are related to the representation of feminine identity.

Keywords: Post-colonial literature – music – gender relations

Resumo

O artigo explora a conexão entre música e literatura mostrando, através da análise do conto "Visiting the Hutterites" de Irene Wanner, como metáforas musicais são relacionadas à representação da identidade feminina.

No conto *Visiting the Hutterites*, da escritora norte-americana Irene Wanner,¹ Judy e Abby, duas jornalistas amigas, visitam uma colônia habitada por huteritas, designação criada para os membros de uma seita anabatista fundada na Morávia por Jacob Hutter, pregador do século XVI. Caracterizados, como os demais anabatistas, por sua rejeição

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 42	p.245-256	jan./jun. 2002
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

às igrejas nacionais, seu pacifismo e sua prática de batismo de adultos, os huteritas emigraram para Dakota do Sul nos anos setenta do século XIX, espalhando-se posteriormente por Dakota do Norte e Montana nos EUA, e por Alberta e Manitoba no Canadá. Contando atualmente cerca de 20 000 fiéis, mantêm seu tradicional isolamento, seu pacifismo e sua prática da agricultura, distinguindo-se ainda por sua hostilidade à cultura moderna. As duas jornalistas, jovens e independentes, encontram-se razoavelmente bem situadas na sociedade norte-americana contemporânea. Sua visita a um grupo marcado por um estilo de vida extremamente tradicional sublinha a posição contrastante da mulher nos respectivos grupos sociais. Abby e Judy não têm filhos, divididas como estão entre a carreira e o casamento. Sua independência, sua rotina de trabalho gratificante e prazeres inesperados, com ambientes e amizades variados, às vezes longe da família, chocam Mr Wurz, o anfitrião huterita. O patriarca desaprova qualquer sistema diferente do adotado por seu grupo, cuja única concessão à modernidade parece ser o da lavoura mecanizada. No mais, excetuando a adoção do casamento, os huteritas vivem como monges. Convivendo em grandes comunidades familiares, condenam o cinema, o turismo, a TV. As mulheres usam roupas e penteados severos e procriam incessantemente, dedicando-se apenas a tarefas domésticas. Aos homens cabem os contactos externos, incluindo visitas às cidades próximas. No conto de Wanner, os hábitos prolíficos e a rígida divisão de trabalho aparecem metamorfoseados através da descrição de criações de animais domésticos, reproduzidos com o máximo de eficiência. Patos, gansos, porcos e galinhas ocupam um espaço mínimo, que impossibilita toda ação, exceto a das gordas leitões amamentando suas crias, e das galinhas poedeiras em atividade ininterrupta.

A intrusão das duas jornalistas no território insulado, pouco diverso da sociedade seiscentista do fundador Jacob Hutter, ilustra a coexistência de grupos extremamente diversificados no seio de sociedades contemporâneas. Os EUA, campeões da modernidade, fornecem um exemplo dessa diversidade, abrigando, entre tantos outros grupos minoritários, essa comunidade particularmente conservadora, onde a

função da mulher restringe-se à procriação e à guarda do lar, enquanto o homem circula num meio menos limitado. A distinção entre os gêneros, marcada pelo contraste entre o público e o privado, o ativo e o passivo, típico de sociedades tradicionais, é realçada, no conto, pelo confronto com a mulher “moderna”, representada por Abby e Judy.

Antes da visita, os diálogos das jornalistas revelam pequenos conflitos e frustrações familiares, a par de uma relativa satisfação com seu estilo de vida. No entanto, a amável docilidade das huteritas perturba e intriga as duas amigas. Judy, expressando certa nostalgia pela existência das mulheres no grupo patriarcal, parece atraída por ele, e inclinada a interpretar como contentamento o conformismo das huteritas. Segundo informa à colega, elas raramente tentam escapar à sua reclusão, regra que apresenta suas exceções: recentemente, uma jovem huterita fugira da comunidade. As jornalistas gostariam de entrevistá-la, mas não há como fazê-lo. Um segundo sinal de inconformismo parte da adolescente Lydia Wurtz, que expressa abertamente sua inveja da rotina menos sufocante facultada aos homens da comunidade e o desejo de partir com as duas visitantes. Na sociedade mais aberta onde vivem as jornalistas, Lydia poderia satisfazer seu anseio de “saber coisas pelas quais as outras [huteritas] não manifestam curiosidade” (p. 90), teria opções profissionais (“ser modelo, dançarina, artista, empresária, médica”), em vez de prender-se à via única de reprodutora e guardiã da espécie.

A aparente harmonia da vida das mulheres huteritas faz-se representar, no decorrer da narrativa, por uma metáfora musical, a da música polifônica, regida pelo princípio da harmonia. A metáfora desponta na cena em que, seguindo um tradicional rito de sociabilidade, as adolescentes huteritas pedem às visitantes que cantem uma canção, retribuindo com um hino entoado em coro. Os sons do hino, cantado a três vozes pelas jovens anfitriãs, fundem-se harmoniosamente na sala limpa e ensolarada, sugerindo tanto amor e paz que Abby chega a estranhar o repúdio à comunidade manifestado pela jovem Lydia. A cena faz pensar na função da música nas sociedades tradicionais: oferecer um princípio ordenador, modelo utópico de uma comunidade

sem conflitos, expressão de “um acordo mínimo sobre a constituição de uma ordem entre as violências que possam atingi-la do exterior e as violências que a dividem a partir de seu interior”.² Abby observa, sobretudo, que a voz desafinada de Judy lembra o grasnar de um pato, contrastando com o canto harmonioso das jovens reclusas. Estabelece-se uma oposição emblemática, lembrando a luta sempre latente entre ruído e tom musical e evocando a ambivalência do som, que tanto pode expressar ordem como desordem. No caso das huteritas, seu coro melodioso sugere a ordem de uma vida aparentemente tranqüila, integrada na estrutura patriarcal. Por outro lado, em contraste com o aprazível conjunto musical, o “grasnar” de Judy assinala a estranheza de uma voz nova para ouvidos despreparados, e as múltiplas e turbulentas correntes em que se debate a mulher de nossos dias.

Essa análise da narrativa de Wanner ilustra o uso da metáfora musical, que é bastante freqüente em textos literários voltados para as variegadas formas de opressão no mundo contemporâneo.³ Já não mais no terreno da convivência entre os gêneros, mas no das relações de poder no contexto internacional, outra metáfora musical é utilizada por Edward Said, autor de *Orientalism* (1978), texto inaugural da crítica pós-colonial. Refiro-me à metáfora da composição atonal, utilizada em *Culture and Imperialism* (1994), na análise das ligações entre a literatura e a ordem mundial regida pelo imperialismo europeu que, atingindo seu apogeu no último quartel do século passado, imperou até o fim da Segunda Guerra Mundial.⁴ Para representar os estudos dominados pela perspectiva imperialista, em contraste com as novas análises da crítica cultural, Said recorre à oposição entre a música atonal e a composição tonal, sinfônica: esta passa a simbolizar as antigas propostas da literatura comparada, informada por um eurocentrismo opressor. Para substituí-las, Said apresenta a leitura pós-colonial, representada pela música atonal. A análise proposta visa a considerar as múltiplas variáveis de um mundo que, tendo substituído o colonialismo pelo neo-imperialismo – a sujeição das nações menos desenvolvidas às tecnológica e economicamente mais avançadas – continua a exigir uma postura anti-imperialista. Diz Said :

Em vez da análise parcial oferecida pelas várias escolas nacionais ou sistematicamente teóricas, venho propondo as linhas contrapontísticas de uma análise global, que considere o funcionamento conjunto de textos e instituições, de tal forma que Dickens e Thackeray, enquanto autores londrinos, sejam lidos também como escritores cuja experiência histórica é informada pelos empreendimentos coloniais na Índia e na Austrália, dos quais se mostraram tão conscientes, e nas quais a literatura de uma comunidade se entrelace com a literatura de outras. As tentativas separatistas e nativistas parecem-me esgotadas; a ecologia do novo e ampliado sentido da literatura não pode restringir-se a uma única essência ou à idéia isolada de um único objeto. Mas essa análise global, contrapontística, deveria ser construída, não (como nas noções anteriores da literatura comparada) sobre o modelo da sinfonia, mas de um conjunto atonal; devemos considerar todos os tipos de práticas espaciais ou geográficas e retóricas – inflexões, limites, restrições, intrusões, inclusões, proibições – todas elas tendendo a elucidar uma topografia complexa e acidentada. Permanece válida a síntese intuitiva, do tipo oferecido pela interpretação hermenêutica ou filológica (cujo protótipo é Dilthey), mas ela me parece uma lembrança pungente de tempos menos conturbados que o nosso. (p. 318)

A referência de Said ao grande número de “práticas espaciais, geográficas e retóricas”, que, substituindo o centro autoritário, devem instruir a crítica cultural, explica a analogia com a música atonal, caracterizada pela multiplicação de caracteres estruturais e de sua conseqüente relativização. Na composição atonal todos os tons da escala podem receber a consideração antes concedida somente à tônica. Analogamente, na crítica proposta por Said, urge considerar os numerosos pontos de vista da sociedade contemporânea, inapelavelmente plural.

A oposição metafórica estabelecida por Said traz à tona os conceitos de harmonia, composição tonal e atonal, esta última associada com a figura pioneira de Schoenberg. A música tradicional, exemplificada pelo coro polifônico, caracterizado pelo entrelaçamento harmônico de vozes, como na canção das jovens huteritas, evoca a noção de harmonia, palavra grega, que etimologicamente significa “encaixamento”, “ajustamento”, “adequação”, implicando a combinação e unificação prazerosa de elementos diversos. O termo grego era usado para a música em geral, ou para a melodia bem ordenada, mas também em expressões como “harmonia do mundo”, “harmonia de corpo e alma” – sugerindo a disposição ordenada entre as partes de um todo. Esse sentido está próximo do termo técnico musical “harmonia”, que indica a superposição agradável de sons na formação e no encadeamento de acordes. Historicamente, só a partir do século XVIII a harmonia foi formalmente reconhecida como material para a construção musical. Esse reconhecimento dependia de outro conceito, desenvolvido após 1650: a noção de tonalidade, que pode ser definida como a referência, na composição harmônica (e, de forma menos complexa, na melodia), a uma nota central – a tônica – que estrutura a composição, bem como a outras duas notas, a dominante e a sub-dominante. Ampliado pelo uso abundante de alterações cromáticas e de modulações, esse sistema prevaleceu durante todo o século XVIII e XIX. Posteriormente, obras de Wagner, Debussy e seus contemporâneos iniciam uma gradativa ruptura. Modulações sucessivas começam a negar a referência a um centro tonal. Enfraquece-se o princípio geral, típico da música tonal, do relaxamento de tensão – estado particular, que implica uma resolução, isto é, a volta a uma condição estável, representado pela tônica. Na música de Schoenberg, os centros de referência tonal já não parecem evidentes para o ouvinte. A partir de 1909, esse traço é acentuado; sua obra descarta claramente a composição tonal, substituindo-a por um novo sistema, o da música atonal, rótulo inicialmente repudiado pelo compositor. Para os objetivos deste estudo, basta lembrar o princípio geral do novo sistema: a estruturação musical, em vez de apoiar-se nos centros de referência característicos da composição tradicional, passa a

ser distribuída entre muitos – possivelmente a totalidade – dos elementos musicais. Numa espécie de “democracia musical”, rejeita-se a supremacia de um tom sobre os outros. Como sugere José Miguel Wisnik, reivindicam-se “direitos iguais para todas as notas”, estendendo a todas a possibilidade de exercer igual função estrutural.⁵ Eliminam-se acordes consoantes, oitavas, periodicidades rítmicas, estruturas com uma densidade polifônica constante – todos os fatores, enfim, com potencial para a polarização tonal. O procedimento resulta na multiplicação de caracteres estruturais através de sua recíproca “relativização” dentro do conjunto.⁶

A composição harmoniosa, melodiosa, tonal, evocada pelo hino a três vozes cantado pelas jovens huteritas, diverge radicalmente da desafinada tentativa de Judy, cujo “grasnar” agride ouvidos conservadores. Seu desempenho vocal, divergente do “afinamento” das outras cantoras, frustra as expectativas da escuta tradicional, que é a da seita huterita, regida por normas seculares, fundadas sobre uma “tônica”, a premissa da supremacia masculina. Supostamente, a organização falocêntrica asseguraria à comunidade o acordo, a ordem, a ausência de choques, subentendidos no sentido etimológico da palavra harmonia. Por esse motivo, a canção a três vozes entoada pelas huteritas, fundada na harmonia, revela-se uma imagem sugestiva para a ideologia vigente na comunidade. Implica – como na música tonal – a referência obrigatória a um centro, que, no conto, é o poder patriarcal. O questionamento desse centro, típico das sociedades postas em xeque pelas reivindicações feministas, propõe um novo tipo de organização, que, do ponto de vista da ordem tradicional, parece a própria negação da harmonia. É o que se depreende da seqüência sonora desagradável, o “grasnado” de Abby...

A outra metáfora musical, a da composição atonal invocada por Said, tem sido alvo de análises semióticas muito pertinentes para a denúncia a qualquer tipo de opressão. Partindo do princípio de que toda técnica competente é necessariamente um signo, visando à comunicação, David Lidov considera que o abandono da consonância e da tonalidade, e o novo “método de compor com os doze tons

relacionados apenas uns com os outros” – conforme a descrição de Schoenberg – sinalizam uma mudança de orientação estético-filosófica. Como Ruwet, Lidov reconhece a “homologia entre as estruturas musicais e as estruturas de outras realidades e experiências”.⁷ Pela articulação de seus vários aspectos – gesto, cor, forma – a música articula o contínuo da experiência em um campo semântico ilimitado, embora não verbal. Forma e técnica tornam-se homólogos com tipos de discurso e estruturas de pensamento.⁸ Norteando-se por esse princípio, Lidov considera algumas composições de Schoenberg como equivalentes musicais do Expressionismo. Uma análise semelhante conclui que as peças do compositor expressam um estado de distorção e desintegração, testemunho notável – e tipicamente expressionista – de uma era marcada por crises violentas.⁹

Outros analistas adotam uma interpretação semelhante à de Lidov: a composição atonal, em contraste com a subordinação à tônica na música tradicional, evoca um princípio de liberdade, de distribuição democrática de poderes. Uma noção semelhante subjaz à celebrada oposição de Roland Barthes entre o texto clássico – “legível” – e a literatura moderna – “escrevível” – inaugurada por Mallarmé.¹⁰ O leitor é mero consumidor, usuário ou cliente do texto legível. Sua função é intransitiva, limita-se à concretização dos sentidos, apenas moderadamente polissêmicos, latentes na obra. Como na música tonal, existe um centro interpretativo “autoritário”, de referência obrigatória, donde a noção de autor, “dono” do texto. No texto escrevível, pelo contrário, o leitor obtém acesso à magia do significante, ao prazer da escritura, torna-se também seu produtor. “Nesse texto ideal, são muitas as redes de sentido; interagentes, nenhuma consegue ultrapassar as outras; o texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem princípio; é reversível; o acesso é proporcionado por diversas entradas, não se podendo autoritariamente declarar que qualquer delas seja a principal” (p. 4-5).

Para realçar o contraste entre o legível e o escrevível, Barthes deixa clara a analogia entre a música tonal e o texto legível, e, por ilação, a equivalência entre o escrevível e o atonal. Utilizando sua classificação

dos códigos de acordo com os significantes textuais empregados, o autor de *S/Z* atribui aos códigos hermenêutico e proairêutico a mesma determinação tonal exercida na música clássica pela melodia e a harmonia:

o texto legível é tonal (nele, o hábito gera um processo de leitura tão condicionada quanto a audição musical; poder-se-ia afirmar que existe um olhar afeito ao legível, tanto quanto um ouvido ao tonal, de tal modo que desaprender o legível equivaleria a desaprender o tonal) e sua unidade tonal depende basicamente de dois códigos seqüenciais: a revelação da verdade e a coordenação das ações representadas; impõe-se a mesma restrição na ordem gradativa da melodia e na ordem igualmente gradativa da seqüência narrativa. **Ora, é precisamente essa restrição que reduz a pluralidade do texto clássico.** Os cinco códigos mencionados [hermenêutico, sêmico, proairêutico, cultural e simbólico, comparáveis às “vozes” da música polifônica], não raro percebidos simultaneamente, dotam de fato o texto de uma espécie de qualidade plural (o texto é verdadeiramente polifônico), mas, dos cinco códigos, apenas três estabelecem relações permutáveis, reversíveis, livres de restrições temporais: o sêmico, o cultural e o simbólico; os outros dois (o hermenêutico e o proairêutico) impõe seus termos de acordo com uma ordem irreversível. (p. 30)

Como outros musicólogos, John Cage leva mais longe a associação feita por Barthes entre autoritarismo e sistema tonal, em oposição à maior liberdade do atonal. Cage estende a analogia a diferentes tipos de organização social. Compara o sistema atonal de Schoenberg, que utiliza os doze tons da escala cromática, a uma sociedade onde a ênfase recaia sobre o grupo e sobre a integração do indivíduo dentro dele. Nesse caso, diferentemente da música tonal, não existe uma referência obrigatória a um centro, ao qual se subordinam todos os demais

elementos¹¹ – o que, nas complexas sociedades contemporâneas, leva à negociação, já que a simples fusão de grupos de interesse fatalmente beneficiaria o mais forte. Como na música atonal, liberta da subordinação à tônica, e, portanto, sugestiva da ruptura do sistema, busca-se um dinamismo social que rejeita os centros de dominação. A dissonância, outrora entendida como “falha cósmica”, ao descartar a referência à tônica fixa acolhe o trítone, rejeitado como o *diabolus in musica* pela música medieval, mas premiado com papel significativo na composição dodecafônica.¹²

A proposta “democrática” dessa nova música responde às necessidades de grupos oprimidos, incluindo mulheres, em sociedades modernas como a norte-americana, mesmo se considerarmos apenas as mulheres do segmento dominante – branco, anglo-saxônico, protestante.¹³ A unidade aparente é sempre fragmentada, vozes e terrenos mostram-se divididos. A identidade feminina continua problemática, avessa a definições estáveis, perpassada por incontáveis espécies de divisão social e subjetiva. Distinguem-se os sujeitos femininos, não apenas de acordo com a raça e a classe social, mas conforme posturas diversas, que incluem a religiosa. Sob a harmonia aparente, subsistem as estruturas opressoras, que evidenciam a falácia da música tradicional enquanto símbolo de uma comunidade supostamente sem conflitos.

Notas

- 1 Wanner, Irene. Visiting the Hutterites. *Circle of Women. An Anthology of Contemporary Western Women Writers*. Barnes, Kim and Blew, Mary Clearman (eds). London and New York : Penguin, 1994, 83-100.
- 2 Cf Wisnik, José Miguel. *O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 30-31.

- 3 Desenvolvo o estudo dessas metáforas, e o da relação entre Literatura e Música, em meu livro *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais* (manuscrito inédito).
- 4 Em 1914, recorda Said, a Europa dominava 85% do globo terrestre, sob a forma de colônias, protetorados, dependências, domínios e comunidades. Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1994, 8.
- 5 Cf Wisnik, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 164, 165, 167.
- 6 Cf Apel, Willi. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of the Harvard University Press, second revised edition, 1972.
- 7 Cf Ruwet, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Editions du Seuil, 1972, 14.
- 8 Cf Lidov, David. Technique and Signification in the Twelve-Tone Method. *The Sign in Music and Literature*. Steiner, Wendy (ed) 195-202. Austin: University of Texas Press, 1981, 195-96.
- 9 Apel, Willi. Serial Music, *The Harvard Dictionary of Music*, 768.
- 10 Cf Barthes, Roland. *S/Z. An Essay*. Trans. Richard Miller. Toronto: Collins Publishers, 1987, esp. 4-5, 28-29.
- 11 Cf Cage, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969, 3-6.
- 12 Cf Wisnik, 99, 177.
- 13 Sobre a diversidade dos grupos de mulheres, também nos países do chamado Terceiro Mundo, cf primeiro e último capítulos de AZIM, Firdous. *The Colonial Rise of the Novel*. London and New York: Routledge, 1993.

Referências bibliográficas

- Apel, Willi. *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of the Harvard University Press, second revised edition, 1972.
- Barthes, Roland. *S/Z. An Essay*. Trans. Richard Miller. Toronto: Collins Publishers, 1987.

Cage, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1969.

Lidov, David. "Technique and Signification in the Twelve-Tone Method". *The Sign in Music and Literature*. Wendy Steiner (ed). Austin: University of Texas Press, 1981, 195-202.

Oliveira, Solange Ribeiro. *Literatura e Música: Modulações Pós-Coloniais* (manuscrito inédito).

Ruwet, Nicolas. *Langage, Musique, Poésie*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.

Wanner, Irene. "Visiting the Hutterites". *Circle of Women. An Anthology of Contemporary Western Women Writers*. Kim Barnes and, Mary Clearman Blew (eds). London and New York: Penguin, 1994, 83-100.

Wisnik, José Miguel. *O Som e o Sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.