

A Estrutura Racial Branca do Campo da Teoria da Música: Confrontando o Racismo e o Sexismo no campo da Teoria da Música Americano¹

Philip Ewell (Professor Associado de Teoria da Música e Diretor dos Cursos de Pós-Graduação em Música do Hunter College, City University of New York)

Email: pewell@hunter.cuny.edu

Tradução: Vincenzo Cambria, Pedro Fadel, Priscilla Hygino, Ferran Tamarit Rebollo, Daniel Stringini e Paulo Dantas

Escrevi os seguintes seis posts após a minha palestra plenária, “A estrutura racial branca do campo da Teoria da Música”, no Encontro Anual da Sociedade de Teoria da Música em novembro de 2019. Após aquela palestra fiquei impressionado com a reação. Centenas de pessoas do mundo inteiro se manifestaram para me agradecer por levantar as questões que levantei. Posteriormente tive longas conversas com colegas mais velhos no campo, mas, apesar das boas intenções manifestadas, percebi que na realidade não estavam interessados em uma verdadeira mudança estrutural antirracista e antissexista. Esses seis posts surgiram dessas conversas e do trabalho que fiz antes da minha palestra. Espero que possam instigar um diálogo construtivo para que possamos iniciar a realizar uma verdadeira mudança antirracista/antissexista no campo da teoria da música. É melhor ler os posts na ordem. Aproveitem!

1 - O Mito da Neutralidade Racial e de Gênero no campo da Teoria Musical

Me voltei ao trabalho acadêmico sobre questões raciais por causa de dois acontecimentos fortuitos. Em 2014-2016, como professor assistente não efetivo, me engajei em uma batalha angustiante e dolorosa para conseguir ser recontratado e, então, ser efetivado e promovido no Hunter College, CUNY, na cidade de Nova York. Durante quase dois anos, com o passar do tempo, e enquanto escrevia um memorando legal atrás do outro em minha defesa, se tornou muito claro para todos os envolvidos que os esforços daqueles que tentavam me demitir não se baseavam naquilo que eu estava fazendo como professor – meu histórico de pesquisa, ensino e administração estava muito acima da média em todos os aspectos – mas, sim, na cor escura da minha pele. No final, com o suporte inabalável da família (obrigado Kazimir e Marina), de amigos e colegas do meu campo (obrigado Andrew, Joe e Poundie), do forte sindicato da CUNY

¹ Textos originalmente publicados no blog <https://musictheorywhiteracialframe.wordpress.com> mantido pelo autor. A presente tradução foi feita em poucos dias, tendo em vista a participação do Prof. Philip Ewell como palestrante convidado dentro da Mostra Virtual Permanente do IVL/UNIRIO, para facilitar a compreensão dos mesmos, especialmente por parte dos alunos de graduação, e estimular o debate sobre as questões por ele abordadas. Pedimos desculpas por eventuais fragilidades e ambiguidades presentes na tradução e recomendamos que eventuais citações desse trabalho sejam feitas a partir da versão original em inglês.

(obrigado Renee), e da excelente administração do Hunter College (obrigado Andy, Jennifer, e Vita), sobrevivi.

Foi então que Donald Trump foi eleito para a presidência dos EUA logo após o primeiro presidente negro da América. Esses dois acontecimentos fortuitos – minha luta para ser efetivado e a eleição de Trump, em que pessoas brancas, especialmente homens brancos, se sentiam prejudicados pelo avanço dos negros – são sintetizados por Carol Anderson com duas palavras: raiva branca. Em seu livro com o mesmo título ela diz:

O gatilho para a raiva branca, inevitavelmente, é o avanço dos negros. Não é a mera presença de pessoas negras que é o problema; mas sim é a negritude com ambição, com vontade, com objetivos, com aspirações, e com demandas de uma cidadania plena e égua. É a negritude que se recusa a aceitar a submissão, a desistir. Uma formidável série de assaltos políticos e de contorções legais tem punido de forma consistente a resiliência negra, as soluções negras. E, o tempo todo, a raiva branca consegue manter não somente sua vantagem, mas também, aparentemente, sua superioridade moral. É o Giuliani punindo pessoas negras para resolver os problemas em seus próprios bairros ao invés de sempre culpabilizar a polícia. São as infinitas narrativas sobre uma cultura da pobreza negra que desvaloriza a educação, o trabalho duro, a família e a ambição. É um mantra repetido com tanta frequência que alguns Afro-Americanos chegaram a acreditar nele. Alguns, inclusive, não pensam mais em questionar as estórias, os “estudos” sobre pais negros que abandonam seus filhos, sobre o uso desenfreado de drogas nos bairros negros, sobre as crianças afro-americanas que odeiam a educação porque a escola significa “agir como branco” – todos refutados, mas que continuam fundamentais no senso comum Americano. (3)

O avanço dos negros provoca a raiva branca, e essa raiva não conhece partidos políticos, nem se limita a certas áreas geográficas. As pessoas brancas no campo da teoria musical são virtualmente todas de esquerda em termos de política, e é fácil para essas pessoas pensar que a raiva branca se limita àqueles que são de direita. Esse é um grave erro, como Robin DiAngelo muitas vezes afirma em seu livro *White Fragility: Why It's So Hard for White People To Talk about Racism* [Fragilidade Branca: Por que é tão difícil para pessoas brancas falar sobre racismo]. O fato dos brancos liberais acreditarem que os problemas do racismo são limitados àqueles que estão na direita, torna virtualmente impossível alcançar qualquer mudança positiva no campo da teoria musical no que diz respeito à justiça racial. Qualquer pessoa, branca ou não-branca, pode ser vítima das falácias acima descritas por Carol Anderson. Todavia, pessoas brancas são muito mais suscetíveis de serem vítimas dessas falácias anti-negros e da raiva branca que tão frequentemente as acompanha, e isso é verdade para todas as pessoas brancas, independentemente de sua posição política.

Em última análise, após ter entendido como a branquitude trabalha de mãos dadas com a masculinidade para suprimir tanto a não-branquitude quanto a não-masculinidade, comecei a ler trabalhos feministas e autores como Sara Ahmed, bell hooks, Audre Lorde, e Kate Manne, entre outros. Afinal, a supremacia branca é filha do patriarcado, não o contrário. Nesse e nos cinco posts do blog que seguirão, eu me inspiro em temas de trabalhos recentes na esperança de alcançarmos uma teoria musical mais justa.

Um dos pontos-chave que eu acabei percebendo é o quão importante é a manutenção do mito da neutralidade racial e de gênero para o campo da teoria musical. De fato, uma vez exposta essa neutralidade como sendo falaciosa, as estruturas racial branca e de gênero-masculina – que eu às vezes combino como estrutura “branca-masculina” nesse e em futuros posts do blog – da teoria musical estarão seriamente ameaçadas, faz todo sentido, então, que a estrutura branca-

masculina da teoria musical trabalhe incansavelmente para manter a ideia de que o que fazemos “nada tem a ver com raça ou com gênero.”

Em *How To Be an Antiracist* [Como ser antirracista], o estudioso de questões raciais Ibram X. Kendi oferece quatro termos-chave para meu argumento: “uma *ideia racista* é qualquer ideia que sugira, de qualquer maneira, que um grupo racial é superior ou inferior a outro grupo racial” (19), enquanto “uma *ideia antirracista* é qualquer ideia que sugira que grupos raciais são iguais apesar de todas suas diferenças aparentes – que não tem nada de certo ou errado com qualquer grupo racial” (20). Além disso, “uma *política racista* é qualquer medida que produza ou mantenha a desigualdade racial entre grupos raciais” (18), enquanto “uma *política antirracista* é qualquer medida que produza ou mantenha a equidade racial entre grupos raciais.” Vou usar esses quatro termos – ideia racista, ideia antirracista, política racista e política antirracista – em minha discussão sobre o campo da teoria musical. Finalmente, e o que é mais importante, Kendi diz, “*não existe algo como uma política não-racista ou racialmente neutra*. Qualquer política, em qualquer instituição, em qualquer comunidade, em qualquer nação está produzindo ou mantendo ou a desigualdade racial ou a equidade entre grupos raciais” (18; itálicos meus).

De forma geral, poderíamos substituir “racismo” por “sexismo” acima, com a advertência importante de que as mulheres podem também ser brancas, uma intersecção que vou discutir em meu próximo post no blog, “*Race, Gender, and Their Intersection in Music Theory*” [Raça, gênero e sua intersecção no campo da Teoria Musical]. Assim, ideias/políticas sexistas/antissexistas estão também em jogo no campo da teoria musical. Da mesma forma que “o racismo é a união de políticas racistas e ideias racistas que produz e normaliza as desigualdades raciais” (Kendi, 17), o sexismo é a união de políticas sexistas e ideias sexistas que produz e normaliza as desigualdades de gênero. *Racism Without Racists* [Racismo sem racistas] de Eduardo Bonilla-Silva é, de alguma forma, uma monografia a serviço da refutação do mito da neutralidade racial, daí seu termo “racismo daltônico.” *Living a Feminist Life* [Vivendo uma vida feminista] de Sara Ahmed é, de certa forma, uma monografia a serviço da refutação do mito da neutralidade de gênero, daí o termo “estraga-prazeres feminista”, que ela criou anos antes de *Feminist Life* [Vida Feminista]. Esse último conceito, que insiste em apontar as estruturas sexistas e as desigualdades de gênero diante da falaciosa neutralidade de gênero, teve uma profunda influência sobre mim. Eu espero ser considerado um estraga-prazeres tanto feminista quanto antirracista dentro da teoria musical, por apontar de forma consistente as desigualdades raciais e de gênero, entre outras desigualdades, dentro do campo.

De forma geral, Kendi argumenta que “racista” não é um insulto, mas um termo descritivo muito útil, e que a alegação de neutralidade “não-racista” é, muitas vezes, uma máscara para o racismo. Ele tenta devolver o termo “racista” para seu uso correto:

“Racista” não é —como defende Richard Spencer—um termo pejorativo. Não é a pior palavra da língua inglesa; não é o equivalente de um insulto. É um termo descritivo, e a única maneira de acabar com o racismo é identifica-lo e descreve-lo de forma consistente – e então desmonta-lo. A tentativa de tornar esse termo utilmente descritivo em um insulto quase inutilizável é, obviamente, designada para fazer o oposto: para nos congelar na inação. (8–9)

No campo da teoria musical estamos “congelados na inação” no que diz respeito à raça e à branquitude e, conseqüentemente, não somos capazes de termos a conversa franca que precisamos ter. Não temos ainda começado a conversa sobre como começar a desmontar o que o sociólogo Joe Feagin chama de estrutura racial branca da América, porque nós no campo da teoria musical temos ainda que compreender sua própria existência. A estudiosa de questões

raciais bell hooks dá um passo mais à frente de Feagin e chama a estrutura branca de patriarcado supremacista branco capitalista, para mostrar os “sistemas interconexos de dominação que definem nossa realidade”. Como no caso do racismo, a teoria musical tem problemas em entender o sexismo estrutural no campo. Embora o campo entenda que temos muito poucas pessoas de cor (POC) e mulheres, não temos percebido como a branquitude e a masculinidade trabalham juntas para suprimir a não-branquitude e a não-masculinidade.

A teoria musical americana se baseia na ideia racista de que os brancos são superiores às pessoas de cor (POC), um sentimento esse expresso de forma explícita por importantes teóricos da música como François-Joseph Fétis e Heinrich Schenker no século dezenove e no começo do século vinte. Na metade do século vinte, quando o racismo “*Jim Crow*” explícito se tornou insustentável nos EUA, essa ideia racista de teoria da música foi colocada na clandestinidade, mas permaneceu com força total de várias formas, e continua assim até os dias de hoje. Isso tem criado uma série de políticas racistas que privilegiam a branquitude e penalizam a não-branquitude no campo da teoria musical. O campo da teoria musical americana baseia-se também na ideia sexista de que os homens são superiores aos não-homens, o que criou políticas sexistas. A postura padrão do campo da teoria musical tem suas raízes no assimilacionismo branco-masculino, outra ideia racista e sexista. Conseqüentemente, o que é ensinado nas aulas de teoria musical é extremamente branco e extremamente masculino. Kendi diz “As ideias assimilacionistas são ideias racistas. Os assimilacionistas podem colocar qualquer grupo racial na posição de padrão superior a partir do qual outro grupo racial deveria se auto avaliar, como o modelo de referência que ele deveria tentar alcançar. Os assimilacionistas normalmente colocam pessoas Brancas na posição de padrão superior” (29). As ideias assimilacionistas são também ideias sexistas quando os assimilacionistas colocam os homens na posição de gênero superior, o que tem sido o caso no campo da teoria musical. Por essas razões, mais de 90% dos que trabalham em tempo integral com teoria da música são brancos, mais de 98% dos exemplos musicais em nossos livros didáticos foram escritos por brancos, e 100% dos teóricos da música discutidos nas típicas aulas das disciplinas principais são brancos. O mito da neutralidade racial – a ideia de que a raça não tem nenhum papel significativo no campo — é uma das bases da estrutura racial branca da teoria musical. E, embora temos cerca de 33% de mulheres na *Society for Music Theory* [Sociedade Americana de Teoria Musical], o mito da neutralidade de gênero permanece sendo, também, uma base fundamental no campo, especialmente no que diz respeito aos tópicos de teoria da música que são vistos como dignos de consideração. Apesar da pesquisa no campo da teoria da música ter, em certa medida, se expandido para incluir figuras POC [Pessoas de Cor]/não-masculinas, o que é ensinado nas aulas de teoria musical permanece resistentemente branco e masculino. Evidenciando as políticas racistas e sexistas no campo da teoria musical, e os dois mitos da neutralidade racial e de gênero sobre os quais elas são construídas, tento começar o trabalho de desmonte do racismo e do sexismo no campo da teoria musical.

2 - Raça, Gênero e suas Interseções no campo da Teoria Musical

Historicamente, o campo da Teoria da música Norte Estadunidense reconhece oficialmente cinco (e somente cinco) línguas estrangeiras no processo de acesso aos programas de

doutoramento: Grego antigo, Latim, Italiano, Francês e Alemão. Portanto, os programas de pós-graduação em Teoria da Música nos Estados Unidos da América requerem competência nestas línguas. De maneira autoritária, todas as línguas restantes são deslegitimadas de tal forma que se um(a) estudante decide utilizar outra língua para satisfazer o requerimento, algum tipo de dispensa deve ser dada - eu recebi tal dispensa em Russo como estudante de pós-graduação em Yale, na década de 1990 - com o objetivo de manter a estrutura das cinco línguas oficiais intacta. O requerimento de ser capaz de traduzir para o inglês duas ou mais dessas línguas oficiais, ou seja brancas, é uma política racista, nascida da ideia racista de que pessoas brancas são superiores a POC [Pessoas de Cor]. O prisma branco da teoria da música acredita que somente os estudos teóricos produzidos nestas cinco línguas estrangeiras são dignos de serem estudados. Não deveria ser necessário dizer que existem outros trabalhos de teoria musical dignos de estudo, escritos em outras línguas que não essas cinco, e que esses trabalhos representam outras ricas e longas tradições na produção de teoria, tanto dentro, quanto fora do continente Europeu. Algumas vezes, esse requerimento linguístico é ofuscado ao sublinharem a habilidade de “traduzir para o inglês idiomático”. Mas essa habilidade não precisa ser testada pela tradução; escrever em inglês idiomático já é um requerimento nos programas de pós-graduação nos Estados Unidos da América. Eventualmente, o requerimento também é ofuscado pela remoção dos descritores, “Alemão” por exemplo, de “requerimento de língua”, de tal forma que, em teoria, qualquer língua estrangeira poderia contar para cumprir o requerimento. Porém, as cinco línguas originais continuam sendo privilegiadas, pois já estão profundamente embutidas nas estruturas existentes, então, essa é uma política ofuscante, e não antirracista. No livro *“How to be an Antiracist”* [Como ser Antirracista], Ibram X. Kendi, diz, “a única solução para a discriminação racista é a discriminação antirracista” (p.19). A solução política antirracista para essa política racista em particular seria requerer proficiência em línguas estrangeiras com um nova advertência: qualquer língua - incluindo língua de sinais e linguagens de computadores, por exemplo - é aceitável, com a exceção do Grego antigo, Latim, Italiano, Francês e Alemão, que só seriam aceitas com um pedido de dispensa. Isso representaria uma discriminação antirracista. Se for algo muito complexo de ser implementado, o compromisso óbvio é a eliminação total do requerimento de proficiência em línguas estrangeiras, como instituições Norte Estadunidenses já estão fazendo. Para ser claro, eu acredito que o conhecimento de línguas estrangeiras é emancipador - eu mesmo, em diferentes níveis, sou fluente em quatro. Simplesmente desejo apontar que, em sua forma atual, o requerimento de proficiência em línguas estrangeiras nos programas de pós-graduação em Teoria da música é uma política racista, baseada na ideia racista que pessoas brancas são superiores a pessoas POC [Pessoas de Cor].

Os programas de doutorado em Teoria da música rotineiramente requerem algum ou todos os seis seguintes seminários: dois de História da Teoria Musical, dois de Análise Schenkeriana (eventualmente chamada de análise “tonal”) e dois de análise pós-tonal. Comumente, nestes seis seminários, todos os teóricos da música estudados - de Aristoxenus (falecido em 355 A.C) até Milton Babbitt (falecido em 2011 D.C) - são homens brancos. O requerimento destes seminários representa, simultaneamente, políticas racistas e sexistas. Seminários compostos 100% de teóricos brancos e homens acabam por criar ambientes hostis para pessoas POC [Pessoas de Cor] e não-homens, especialmente para não-homens de cor. Esses seminários excludentes dão vazão a ambientes negativos psicologicamente e emocionalmente falando, para pessoas de cor e não-homens, intimidando e diminuindo sua autoestima e dignidade. Transformar estes seminários em opcionais, ao invés de obrigatórios, é um passo antirracista e antissexista na direção correta, já que as (os) talentosas (os) estudantes

interessantes que muitas vezes já são versados em assuntos de teoria musical, estariam livres para forjar seus próprios caminhos tendo o apoio dos docentes. Tais seminários são opcionais nos programas de doutorado em teoria musical em universidades como a Universidade de Columbia, Universidade de Minnesota e a Universidade Estadual de Ohio. Atualmente, estes seminários de pós-graduação geralmente obrigatórios estão baseados na ideia racista de que pessoas brancas são superiores a pessoas de cor e na ideia sexista que homens são superiores a não-homens. Afirmar neutralidade racial e de gênero e dizer que raça e gênero não tem nada a ver com isso é bobagem. Expandir esses seminários já existentes que focam somente em teóricos da música homens e brancos para incluir teórica(os) não-homens e teóricos de cor, assim como tradições teóricas não ocidentais, enriqueceria profundamente o estudo de teoria musical na pós-graduação. Tal expansão daria suporte à ideia antirracista de que todos os grupos raciais são iguais, com todas as suas aparentes diferenças, e à ideia antissexista de que todos os gêneros são iguais, em todas as suas aparentes diferenças.

Estes seminários totalmente brancos e masculinos apontam para a intersecção entre raça e gênero na teoria musical. Em uma recente palestra, sublinhei a importância de Heinrich Schenker para o campo da Teoria musical e como seu racismo afeta negativamente nossa área a partir de uma perspectiva crítica-racial. Vejamos o que Schenker escreveu sobre as mulheres:

Apesar de sua dependência mútua - em termos de necessidade de existência, eles permanecem iguais! - o homem é superior a mulher, o produtor é superior ao mercador ou ao trabalhador, a cabeça prevalece sobre o pé, o cocheiro é mais importante do que as rodas da carroça que dirige, o gênio significa mais do que as pessoas que representam somente o solo de onde ele brota. Mas como o diletante irá compreender que ele só possui valor como receptáculo para a arte, mas nunca mais do que isso - portanto, sua função é de menor relevância. (*Counterpoint*, 2001, xix)

“O homem é superior a mulher”, diz Schenker, cujo sexismo estridente permanece pouco explorado no campo da teoria musical. Em nosso campo de estudo, o prisma do homem-branco esconde tanto o sexismo quanto o racismo. Para que não-homens tenham sucesso no campo da teoria musical é necessário que assimilem e propaguem o prisma masculino do campo da mesma maneira que pessoas de cor precisam assimilar e propagar o prisma branco. Promover a branquitude e a masculinidade, mantendo os mitos da neutralidade de raça e gênero, é fundamental para o sucesso do indivíduo no campo da teoria da música. Certamente W.E.B Dubois percebeu isso sobre raça em 1934 quando escreveu em *Black reconstruction* [Reconstrução negra], “nós nunca teremos uma ciência da história até que tenhamos em nossas instituições pessoas que entendam que a verdade é mais importante do que a defesa da raça branca, e que não vão encorajar deliberadamente seus estudantes a recolher material para suas teses com o objetivo de reforçar um preconceito ou dar sustentação a uma mentira” (p.725).

O racismo e o sexismo não são as únicas coisas escondidas no campo da teoria musical. Nosso prisma branco-masculino também esconde o antissemitismo. Em “*How Can We Stop the Rise of Antisemitism*” [Como podemos parar o crescimento do antissemitismo], Eric Ward, em diálogo com a rabina Sharon Brous, diz que “o antissemitismo é o coração do nacionalismo branco”, é o fio que sustenta a supremacia branca mundialmente. Ward e Brous falam de maneira contundente sobre como o antissemitismo ameaça os próprios fundamentos da democracia e da liberdade. Nós do campo da teoria musical deveríamos ter o mesmo tipo de conversa, já que muitas das importantes figuras da teoria musical eram altamente antissemitas, algo que o nosso campo raramente admite. Apesar de existirem diferenças significativas entre o racismo anti-negro Norte Estadunidense e o antissemitismo Europeu, também existem semelhanças

notáveis. De fato, as leis raciais Norte Estadunidenses influenciaram e inspiraram advogados e legisladores nazistas, especialmente na criação das notórias Leis de Nuremberg, cujo objetivo primário era negar a cidadania plena aos judeus e determinar quais linhagens sanguíneas constituíam os indivíduos enquanto judeus. O Livro de James Whitman *Hitler's American Model: The United States and the Making of Nazi Race Law* [O modelo americano de Hitler: Os Estados Unidos e a construção da Lei Racial Nazista] começa com uma citação aterrorizante na qual o juiz e jurista nazista Roland Freisler, em uma reunião de junho de 1934 cujo objetivo era começar a rascunhar tais leis, cita a legislação racial Norte Estadunidense: “Essa jurisprudência [Estadunidense] nos serviria perfeitamente, com somente uma exceção. Lá eles têm em mente, praticamente falando, somente pessoas de cor ou parcialmente de cor, o que inclui mulatos e mestiços, mas os judeus, que também são do nosso interesse, não são reconhecidos como pessoas de cor” (1). Claramente, o antissemitismo Nazista (e Europeu) é mais próximo do racismo anti-negro Estadunidense do que muitos Estadunidenses gostariam de admitir. Aproximadamente uma década antes da reunião de Freisler, no *Mein Kampf*, o próprio Adolf Hitler elogiou os Estados Unidos - e seu racismo anti-negro e anti-indígena - como “o único Estado” que estaria fazendo um bom progresso ao “excluir certas raças” do direito a ter a cidadania plena. No que se refere ao preconceito lunático dos Nazistas dirigido primariamente aos Judeus e ao Judaísmo, faz total sentido examinar o antissemitismo na teoria musical na mesma linha do racismo anti-negro/anti-pessoas de cor, que é um dos objetivos principais do meu trabalho dentro de uma perspectiva crítica-racial. Obviamente conhecemos o caso de Richard Wagner, mas e o antissemitismo de Frédéric Chopin, Franz Liszt, Richard Strauss, Igor Stravinsky e Anton Webern? Ou de figuras menos conhecidas como Mily Balakirev, Percy Grainger, John Powell e Alexander Serov? Mais importante do que isso, como o profundo antissemitismo Europeu dos séculos XIX e XX afetou o trabalho de figuras chave da teoria musical, os teóricos da música, e que traços de antissemitismo persistem em seus trabalhos que são fundantes no nosso campo? Esse antissemitismo altamente difundido levou Heinrich Schenker, ele próprio judeu, a escrever em seu diário, em 1923, que “os judeus estão no topo da lista de inimigos da Alemanha”. Como o racismo e o sexismo, o profundo tópico do antissemitismo na teoria musical merece nossa atenção. O antissemitismo na teoria musical permanece pouco explorado, e o campo deveria confrontar seu antissemitismo com a mesma seriedade e força com as quais deveria confrontar seu racismo e sexismo.

Desde sua criação no final da década de 1980 o *SMT's Committee on the Status of Women (CSW)* [Comitê sobre o Status das Mulheres da Sociedade de Teoria da Música] tem feito um trabalho notável no sentido de destacar as questões das mulheres no campo da teoria musical. Porém o trabalho tem sido feito negligenciando pessoas de cor e, especialmente, não-homens que também são pessoas de cor. Quando eu digo “não-homens” aqui, e em qualquer lugar, estou falando de pessoas que não se identificam como homens cisgênero, um grande grupo que inclui, mas não se limita, a mulheres cisgênero e transgênero, homens transgênero e também pessoas de vários gêneros não binários. (Dito isso, eu espero conseguir me aprofundar na gigantesca cismatização da teoria musical em trabalhos futuros; para ficar claro: eu mesmo sou um homem cisgênero.) Sobre a triste história de como mulheres brancas muitas vezes escolhiam a branquitude em detrimento do ser-mulher na luta pelos direitos das mulheres nos Estados Unidos podemos consultar o livro de Elizabeth McRae *Mothers of Massive Resistance: White Women and the Politics of White Supremacy* [Mães da resistência massiva: mulheres brancas e as políticas da supremacia branca]. É importante destacar que, na medida em que a luta prosseguia, as estruturas de poder brancas e masculinas dos Estados Unidos exerceram grande pressão para que mulheres brancas escolhessem a branquitude em detrimento do ser-mulher,

o que eventualmente aconteceu em grande quantidade. No que se refere a mulheres brancas, McRae escreve sobre uma “linguagem política [que] minimizava a identidade racial e a substituíria por um tipo particular de identidade de gênero, priorizando a maternidade, enquanto escondida o quanto a branquitude moldava seu entendimento de [tal linguagem]”. (p.14) De maneira significativa, o CSW, que nunca foi presidido por uma pessoa de cor, não entendeu como a branquitude moldou e molda sua linguagem e suas ações. Já que o prisma branco da teoria musical essencialmente só reconhece a branquitude como digna de atenção por parte da teoria da música, especialmente em sala de aula, faz sentido que o CSW tenha trabalhado inteiramente dentro dessa moldura ao destacar as questões das mulheres. Em *How To Be an Antiracist* [Como ser antirracista], Kendi chama esse fenômeno de “racismo de gênero”:

O poder racista (e sexista) distingue raça-gênero, grupos raciais (ou de gênero) na intersecção entre raça e gênero. Mulher é um gênero. Pessoas negras são uma raça. Quando identificamos mulheres negras estamos identificando uma raça-gênero. Uma política sexista produz desigualdades entre homens e mulheres. Uma política racista produz desigualdades entre grupos raciais. Quando uma política produz simultaneamente desigualdades entre raça e gênero temos o racismo de gênero. (p. 188)

Tanto o campo da teoria musical quanto o CSW têm praticado o racismo de gênero no que se refere a não-homens de cor.

Kimberlé Crenshaw lida extensivamente com como mulheres de cor são marginalizadas dentro e fora de molduras da branquitude como no CSW. Em 1989, em *“Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”* [Tirando da margem a intersecção de Raça e Sexo: uma crítica negra feminista da doutrina antidiscriminatória, da teoria feminista e das políticas antirracistas], Crenshaw introduz o termo “interseccionalidade”, um termo que geralmente é mal-entendido e mal utilizado atualmente. Ela diz:

Tendo as mulheres negras como ponto de partida, se torna mais aparente como as condições dominantes de discriminação nos condicionam a pensar sobre subordinação como desvantagens ocorrendo ao longo de um único eixo. Eu quero sugerir que essa concepção de único eixo apaga as mulheres negras na conceptualização, identificação e remediação da discriminação racial e sexual ao limitar a investigação as experiências de membros de grupos privilegiados (p.140)

O “eixo de categorização única” do prisma branco da teoria musical é a branquitude, um eixo pelo qual o ser-mulher na teoria musical se define e pelo qual grupos como o CSW “limitam suas investigações” a experiência de mulheres brancas, portanto, exibindo o racismo de gênero. Ao desconstruir a branquitude e a masculinidade no campo da teoria musical nós podemos começar a examinar a intersecção entre raça e gênero a partir de seu ponto de vista privilegiado, o de não-homens não-brancos e o de não-brancos não-homens. O CSW, mesmo com todo o significativo trabalho que tem feito, raramente viu as questões de gênero a partir de uma perspectiva racial, o que significativa dizer, antirracista. E, como diz Kendi, “Ser verdadeiramente antirracista é ser feminista. Ser verdadeiramente feminista é ser antirracista” (p.189).

3 - A branquitude quantitativa e qualitativa no campo da Teoria musical

Desde 1986, a *Society for Music Theory* [Sociedade de Teoria da Música] (SMT) concede os “Prêmios para Publicações de Excelência”, para reconhecer “contribuições significativas à teoria musical, análise ou história da teoria”. Nos trinta e quatro anos desde que a SMT começou a conceder prêmios, 152 autores/editores foram reconhecidos. Apenas três, Kofi Agawu (1994), Catherine Losada (2016) e Su-Yin Mak (2008), eram pessoas de cor (POC). Assim, 98,0% dos premiados pelas suas publicações pela SMT são brancos. Da mesma forma, apenas dois tópicos sobre música que não fazem parte da estrutura racial branca – Marc Perlman sobre o Gamelão Javanês (2005) e Martin Scherzinger sobre a canção Shona para mbira "Nyamaropa" (2002) – foram reconhecidos com um Prêmio para Publicações de Excelência da SMT. Considerando esses cinco prêmios alheios à estrutura branca da teoria musical, o mais recente foi em 2016. Assim, nos últimos quatro últimos, apenas a branquitude recebeu um Prêmio para Publicações de Excelência da SMT – nenhuma pessoa de cor (POC) foi reconhecida, nem como destinatária nem como objeto das publicações em questão.

As publicações sobre teoria musical são dirigidas quase inteiramente por pessoas brancas, o que contribui para um desequilíbrio racial no material publicado. A SMT possui quatro publicações oficiais: *Music Theory Spectrum*, *Music Theory Online*, *SMT-V*, e *SMT Newsletter*. No site da SMT, há 66 pessoas listadas como membros das equipes editoriais/conselhos dessas quatro publicações. Apenas três – Daphne Tan (*Spectrum*), René Rusch (*MTO*) e Kara Yoo Leaman (*SMT-V*) – são pessoas de cor (POC). A composição atual do conselho editorial da SMT também é distorcida em termos de raça. O conselho editorial da SMT tem treze membros sem nenhuma pessoa de cor (POC) e seu Comitê de Prêmios sobre Publicações tem oito membros, com só uma pessoa de cor (POC) (Noriko Manabe). Assim, 95,1% (63/66) das publicações da SMT são dirigidas por brancos e 95,2% (20/21) dos dois comitês relevantes são dirigidos por brancos. Nenhuma pessoa indígena, negra ou latinx – três grupos que representam cerca de 30% da população dos EUA – é membro das estruturas de direção dos periódicos de teoria musical da SMT. A *Music Analysis*, a principal revista da Sociedade de Análise Musical do Reino Unido, tem ainda menos pessoas de cor (POC). Da lista de 39 pessoas que formam seu Conselho Editorial e Painel Consultivo, não consta nenhuma pessoa de cor (POC). Finalmente, minha própria situação indica como os periódicos de teoria musical mantêm as pessoas de cor (POC) à distância. Eu, um afro-americano, tenho mais de trinta publicações em cinco países em dois idiomas e nunca fui convidado para fazer parte de um conselho editorial/consultivo em uma publicação acadêmica de música dos EUA. (Nem me pediram para fazer parte de nenhuma comissão sobre programa de uma conferência regional ou nacional.) Por outro lado, faço parte de um desses conselhos na Irlanda (Global Hip-hop) e dois na Rússia (musicologia). Embora admitidamente anedótica, minha situação mostra o quão relutante a teoria musical americana é em reconhecer as pessoas de cor (POC) e suas publicações, mesmo quando quase todas fazem parte maciçamente de sua estrutura racial branca, como costumam ser minhas publicações.

Ao publicar pesquisas teórico-musicais revisadas por pares e conceder prêmios à excelência para essas publicações, o mito da neutralidade racial tem levado à suposição equivocada de justiça, objetividade e mérito. Se apenas o trabalho escrito e nada mais for julgado, seguindo o raciocínio, aquilo recompensado merece mais reconhecimento. Essas presunções têm dado consolo à estrutura racial branca ao longo dos anos para acreditar que “não é racista”. Mas as

estatísticas que cito acima contam uma história diferente. Em *“No Small Matters: Reimagining the Use of Research Evidence From A Racial Justice Perspective”* [Não são questões pequenas: re-imaginando o uso das evidências de pesquisa a partir de uma perspectiva de justiça racial], David E. Kirkland revela como a estrutura branca usou os resultados de pesquisas para promover a branquitude e suprimir a negritude:

A objetividade como justa, imparcial e neutra replica as suposições falsas inerentes à objetividade como algo real e atingível. Ou seja, a neutralidade é um ato político que implica algum tratamento uniforme ou justo de um assunto ou coisa. Essa igualdade desafia a equidade, porque tratar todas as coisas da mesma forma nas ciências humanas é uma desonestidade que omite a realidade fundamental da diferença humana. A justiça não é objetiva, neutra ou imparcial. A objetividade também não é nada disso. Ao entender como essas premissas operam, vemos que ocultamos com roupagens simples o uso dos resultados das pesquisas para posicioná-los em um local de autoridade em oposição a um local de utilidade. Esse posicionamento autoritário funcionou ao longo da história para reforçar os principais roteiros da hierarquia racial, em vez de reescrevê-los. Com frequência, ao longo da história, resultados de pesquisas têm sido usados para impor as principais narrativas da supremacia Branca e do racismo anti-Negro, além de nos condicionar a acreditar que essa ordem social é, de fato, legítima. Não precisar reconhecer o uso de resultados de pesquisas na manutenção da supremacia Branca e do racismo anti-Negro é em si mesmo um ato de supremacia Branca e de racismo anti-Negro.

No campo da teoria musical, não reconhecemos como usamos nossos resultados de pesquisa para manter e promover a branquitude. Também não reconhecemos como usamos nossos resultados de pesquisa para manter e promover a masculinidade. A falta desse reconhecimento é “um ato de supremacia Branca e de racismo anti-Negro”. É também um ato de patriarcado e de sexismo.

As publicações e os prêmios para as publicações são cruciais na obtenção de emprego entre o professorado e no êxito do processo de efetivação e promoção, um processo que depende muito desse reconhecimento à publicação. A falta de reconhecimento dos teóricos da música de cor é uma das razões pelas quais, entre professores associados/pletos em teoria musical, apenas cerca de 6% são pessoas de cor (POC), enquanto cerca de 40% da população dos EUA são pessoas de cor (POC). Com praticamente nenhuma representação POC nas estruturas de poder da teoria musical, é improvável que algo mude em breve. Embora muitas das pessoas brancas que dirigem publicações e prêmios de teoria musical concordem que deveria haver mais pessoas de cor (POC) nessas estruturas, elas geralmente são contra um método seguro para aumentar o número de pessoas de cor: metas exigidas para o número de pessoas de cor (POC) nas estruturas do campo da teoria musical, ou seja, forçar a inclusão de pessoas de cor (POC) em todos os níveis da estrutura e o reconhecimento, um tópico ao qual retornarei em *“Music Theory’s Future”* [O futuro do campo da teoria da música]. Recentemente, em *“The Emancipation of Music in Higher Education”* [A emancipação da Música na Educação Superior], Eileen Hayes, presidente da *College Music Society*, sugeriu que todos os comitês da CMS tenham pelo menos um membro POC, portanto essa necessária inclusão já faz parte da conversa. Essas metas também devem se aplicar aos Prêmios para Publicações de Excelência para POC. A ideia de *insistir* que os teóricos de cor sejam reconhecidos com Prêmios para Publicações de Excelência causará alarme na estrutura branca da teoria musical, mas o único cenário em que esse alarme seria justificado é aquele em que as políticas da neutralidade racial estejam em vigor, mas nunca foram aplicadas; como Kendi escreve em *How To Be an Antiracist* [Como ser antirracista], “não existe uma política não-racista ou neutra em termos de raça. Toda política em todas as instituições em todas as comunidades e nações está produzindo ou sustentando

desigualdade racial ou equidade entre grupos raciais” (18). (Da mesma forma, não existe uma política não-sexista ou neutra em termos de gênero.)

Solicita-se frequentemente às pessoas de cor (POC) que atuem em comitês menos significativos nas estruturas do poder branco, especialmente em comitês sobre diversidade, de maneira tokenística. Por exemplo, embora eu não tenha participado em comitês editoriais da área de teoria musical, trabalhei durante seis anos no Comitê sobre Diversidade da SMT, como membro e presidente, entre 2004 e 2010. É assim que o campo da teoria musical geralmente considera o trabalho das pessoas de cor (POC), em comitês sobre diversidade para que o campo da teoria da música possa ser visto como sendo inclusivo, enquanto mantém secretamente o status quo branco. Pessoalmente, portanto, não concordo mais em trabalhar em comitês sobre diversidade. Também não concordarei em servir em outros comitês que são completamente brancos dentro das estruturas de poder da teoria musical. Eu respeitosamente recusarei tais solicitações e sugerirei ser perguntado novamente quando o número de POC (e de não-homens) no comitê em questão atingir um nível apropriado. Em outras palavras, não trabalharei mais para o tokenismo. Em *“How to Succeed When You’re Marginalized or Discriminated Against at Work”* [Como ter sucesso quando você é marginalizado ou discriminado no trabalho], Alan Henry reduz essa distinção entre o trabalho do comitê editorial e o trabalho do comitê sobre diversidade como “trabalho glamoroso” vs. “trabalho doméstico”. Em suma, o trabalho glamoroso produz oportunidades de crescimento e sucesso, enquanto o trabalho doméstico produz, bem, trabalho, sem as oportunidades e benefícios que acompanham o trabalho glamoroso.

Nos sete livros de graduação mais comuns sobre teoria da música, 98,3% dos exemplos foram escritos por pessoas brancas. Nesses livros, há 33 compositores de cor (POC) nos seis livros que apresentaram pelo menos um (Aldwell / Schachter não apresenta nenhum). Desses 33, apenas dois não eram negros (descendentes de africanos) – Chen Yi (mulher chinesa, n. 1953) e Toru Takemitsu (homem japonês, 1930-1996), cujos exemplos, um de cada, aparecem no livro de Clendinning/Marvin. Assim, nossos exemplos sobre teoria musical são literalmente, desde uma perspectiva racial crítica, em preto e branco, e nada mais. Ao concentrar todos os esforços, embora de forma mínima, para diversificar a raça com base apenas na negritude (mais uma vez, de descendência africana), a estrutura racial branca da teoria do campo da música marginaliza e apaga completamente as pessoas de cor não-negras (não-Africanas), o que é extremamente comum nos EUA. Em *“Why Are Asian Americans Missing from Our Textbooks”* [Por que os Asiáticos-Americanos não estão em nossos livros didáticos], Ellen Lee desvela esse apagamento injusto. É óbvio que as contribuições das pessoas de cor (POC) não-negras merecem a consideração da teoria da música em todos os níveis: nas salas de aula, conferências, publicações e na composição racial/étnica de todas as estruturas de governo. Nos sete livros didáticos de teoria musical mais comuns, que representam 96% da participação de mercado, apenas dois exemplos de 2930 exemplos totais são escritos por compositores asiáticos, e esses dois exemplos aparecem em apenas um livro didático. O campo da teoria da música pode fazer melhor que isso. A teoria da música tem sorte: Tomoko Deguchi, Noriko Manabe, Nancy Rao e outros já mostraram aspectos ricos das tradições musicais asiáticas. Para enriquecer os livros didáticos de teoria musical, tudo o que a teoria musical precisa fazer é perguntar e ouvir.

A composição racial dos prêmios para publicações, das equipes/conselhos editoriais das revistas, dos comitês de glamour e dos compositores representados em nossos livros de teoria musical representa uma branquitude quantitativa no campo. Termino com um exemplo qualitativo. Os livros didáticos de graduação dos seguintes autores contêm pelo menos um

exemplo de Stephen Foster: Benward/Saker, Burstein/Straus, Clendinning/Marvin, Kostka/Payne/Almén, Laitz e Roig-Francoli. Foster era um dos nomes mais importantes do *blackface minstrelsy* americano do século XIX, e ele próprio usava blackface de tempos em tempos. “*Oh! Susanna*” pode ser um bom exemplo de estrutura de frases paralelas, mas o que dizer sobre a letra do segundo verso, escrita pelo próprio Foster: “Pulei a bordo do telégrafo e segui em disparada pelo rio. O fluxo elétrico aumentou e matei quinhentos negros”. Os livros de teoria rotineiramente incluem letras de músicas, geralmente em francês, italiano ou alemão com tradução em inglês, mas os de Foster são obviamente excluídos. Observe o dialeto “negro” absurdo e caricaturado dos *blackface minstrels*, que fez muito para desumanizar os negros numa *prática desumanizante de bufonearia dos blackface minstrels*. Em “*Race, Blacksound, and the (Re)Making of Musicological Discourse*” [Raça, som negro, e a (re)construção do discurso musicológico], Matthew Morrison explica como o *blackface* levou a práticas de exclusão na musicologia; o mesmo poderia ser dito para a teoria da música. A inclusão de um compositor supremacista Branco como Foster em nossos livros de teoria musical representa a extraordinária insensibilidade da estrutura branca da teoria musical – e dos editores de livros didáticos, preciso acrescentar – com relação a questões raciais. Também aponta para nossa total incapacidade de reconhecer como a branquitude tem moldado o campo. Em “*Dinah, Put Down Your Horn: Blackface Minstrel Songs Don’t Belong in Music Class*” [Dinah, abaixa a corneta: as canções dos *blackface minstrel* não pertencem às aulas de música], Katya Ermolaeva fala do legado prejudicial de incluir essas músicas racistas nos livros didáticos infantis. É hora também de remover esses lembretes racistas – esses monumentos teórico-musicais confederados – dos livros de teoria musical.

(Nota: peço desculpas caso tenha representado erroneamente a identidade racial de alguém neste post. Também notei que meu post original não incluiu Catherine Losada entre as pessoas de cor (POC) como receptora do Prêmio para Publicações de Excelência, e peço desculpas por esse descuido. Obrigado a Miguel Roig-Francoli por apontar isso.)

4 - Beethoven era um compositor acima da média – vamos deixar isto assim

“A Nona Sinfonia de Beethoven é uma obra prima, nascida da genialidade de um compositor titânico”. Nós da música clássica, e especialmente da teoria musical, nos tornamos tão acostumados com descrições como essas que não questionamos mais o que realmente está sendo dito. Mas atrás dessa linguagem residem dois aspectos de Beethoven que se mantêm inexplorados: raça e gênero. Não tanto raça e gênero de Beethoven, mas a raça de uma estrutura branca da teoria da música, que opera em consonância com estruturas patriarcais a fim de colocar em posição de vantagem a branquitude e a masculinidade, enquanto coloca em desvantagem pessoas de cor (POC) e não-homens. Em “*How the Myth of the Artistic Genius Excuses the Abuse of Women*” [Como o mito da Genialidade artística desculpa o abuso das mulheres], Amanda Hess discute o dano causado em desculpar a má conduta de “gênios” artísticos, que geralmente são homens prejudicando mulheres. Ela argumenta vigorosamente por uma não separação entre arte e artista, e advoga pelo exame de como o abuso de poder de alguém, para além de sua produção criativa, pode afetar tal produção criativa. A má conduta

racista desses gênios é também geralmente justificada, sob a mesma ideia de que os gênios merecem algum tipo de dispensa por sua conduta por causa de seu gênio. E com regularidade notável, esses gênios tem sido homens brancos na sociedade americana. Esse dano estava claramente apresentado na defesa de James Levine com respeito as alegações de anos de má conduta que vieram à tona em 2017. Em "*When #TimesUp for Musical Gods: The James Levine Scandal*" [Quando não é mais o tempo de Deuses da música: o escândalo James Levine], Linda Shaver-Gleason refuta o mito do gênio com relação a Levine e nos relembra dos amplos perigos da ideia de "gênio".

A palavra Mestre (*master*) e suas derivações (obra-prima – *masterwork*, *masterpiece*, magistral – *masterful*) carregam conotações racistas (mestre/escravo – *master/slave*) e sexistas (amante – *master/mistress*). Em teoria musical "obra-prima" (*masterwork*) é geralmente aplicado a composições de homens brancos. Mas a *Nona Sinfonia* de Beethoven não é mais obra-prima do que *12 Little Spells* de Speranza Spalding. Afirmar que Beethoven foi algo a mais do que, digamos, um compositor acima da média, é afirmar que você conhece toda a música produzida no planeta Terra de 200 anos atrás, quando Beethoven era ativo como compositor, o que de fato ninguém conhece. Beethoven ocupa o lugar que ocupa porque ele foi sustentado por uma masculinidade e branquitude ao longo de duzentos anos, e a branquitude e a masculinidade nos contaram que sua grandeza não tem nada a ver com branquitude e masculinidade, sob posicionamentos neutros quanto a raça e gênero. Assim, a estrutura branca masculina da teoria da música ofusca, o que se trata de um dos seus principais objetivos, raça e gênero.

A estrutura racial branca criou muitos eufemismos para os termos "branco" e "branquitude". Isto acompanha a geral recusa em utilizar terminologias raciais com as quais os estudos de raça frequentemente trabalham. Além do termo "*master*" e seus derivados, aqui estão outros eufemismos comuns para branco e branquitude do ponto de vista da estrutura racial branca da teoria da música: autêntico, canônico, civilizado, clássico(s), convencional, obrigatório (requisito "obrigatório"), europeu, função (tonalidade "funcional"), fundamental, gênio, alemão (requisito do idioma "alemão"), grande ("grandes" trabalhos), maestro, *opus* ("opus" principal), piano (proficiência em "piano"), seminal, sofisticado, titân(ico), imponente, tradicional e ocidental. Mesmo expressões como "o longo século dezanove" e "fim de século" podem ser considerados eufemismos para branquitude e para a estrutura branca pela sua estreita associação com datas e eventos (e linguagens) ligados a Europa e a um Europeísmo. Esses eufemismos se destinam a sublimar a branquitude de formas menos questionáveis, mitigando assim os efeitos da branquitude sobre a teoria da música e ocultando sua existência. De fato, o próprio mapeamento do tempo é uma estrutura racialmente branca dentro do calendário gregoriano, o calendário civil para o mundo. Desde que puderam observar, os humanos mapearam a natureza linear e cíclica do tempo, nas estrelas, no sol, na lua, nas águas, e na migração de animais e insetos. Steph Yin explica esse mapeamento em "*What Lunar New Year Revels About the Worlds's calendars*" [O que o ano novo lunar revela sobre os calendários do mundo]. O fato do mundo ter se estabelecido a partir do calendário Gregoriano, depois do Papa Gregório XIII, representa uma evidente estrutura racial branca. Claro, é útil termos todos o mesmo calendário, mas ninguém pode negar o elemento racial por trás do modo como entendemos, agora, a natureza linear e cíclica do tempo.

Mais do que qualquer outro país, os Estados Unidos são responsáveis pela emergência da teoria da música enquanto um campo separado do seu parente próximo, a musicologia histórica (é

mais comum, na maior parte da Europa, por exemplo, a análise e teoria da música serem um subconjunto da musicologia). Parte desta separação foi devida às diferenças entre perspectivas analíticas e históricas, enquanto outra parte deveu-se ao financiamento disponível para explorações científicas nos Estados Unidos naquele momento. Ainda outra parte do esforço para cientificizar a análise da música nos Estados Unidos no século vinte representa um esforço em solidificar a branquitude da teoria da música, uma vez que essa cientificização isola a branquitude de potenciais críticas. A teoria da música enfatiza a “imutabilidade transcendental” de suas teorias. Se essas teorias são atemporais, espirituais, é mais fácil sugerir que elas não têm nada a ver com raça e gênero. Assim, em meados do século vinte, musicólogos que estavam interessados em análise nos Estados Unidos, começaram a anexar a palavra “teoria” a sua disciplina: nasceu a teoria musical americana.

Sarah Ahmed em *Living a Feminist Life* [Vivendo uma vida feminista], questiona o uso generalizado da palavra “teoria”, mencionando a sua própria experiência inicial enquanto pós-graduanda em “teoria crítica”. De forma precisa ela nota como, ao chamar algo de teoria que pode ser questionado se de fato o é, os autores desejam se isolar de possíveis críticas e restringir o entendimento do tema à prescrição de um pequeno grupo. No caso da teoria da música, e em muitos outros nos Estados Unidos, esse pequeno grupo consistiu apenas de homens brancos. Ahmed diz:

Alguns trabalhos se tornam teoria porque eles se referem a outros trabalhos que são conhecidos como teoria. Uma cadeia de citações é criada em torno da teoria: você se torna um teórico por citar outros teóricos que por sua vez citam outros teóricos. Alguns desses trabalhos me interessaram, mas continuei descobrindo que eu queria desafiar a seleção dos materiais assim como o modo como eles eram lidos. (8)

Essa “cadeia de citações”, teóricos citando outros teóricos, é essencial para a estrutura branca masculina das pesquisas teóricas em música. Quebrar essa cadeia – movendo-se para além das barreiras do que o nosso enquadramento branco masculino definiu como sendo teoria da música – é difícil, e geralmente desestimulado. Meu engajamento com os estudos de raça e estudos feministas é um exemplo perfeito de uma quebra da cadeia de citações na teoria da música. Eu aplico o trabalho de estudiosos dos estudos feministas e de raça a fim de compreender melhor raça e gênero em teoria da música. Muitos estudiosos mais velhos em teoria da música têm sido céticos com relação a meu trabalho e, em certos casos, mesmo hostis, chamando-o de “manifesto”. Esta hostilidade está enraizada na persistente crença por parte da estrutura branca masculina em uma neutralidade com relação a raça e gênero; uma vez que seja provada a falácia dessa neutralidade, tal estrutura branca-masculina perderá poder e prestígio, o que é aquilo que se quer manter.

Assim como Ahmed, desejo “desafiar a seleção de materiais” dentro da estrutura branca masculina da teoria da música – oferecerei algumas alternativas em “Nova Teoria da Música”, minha próxima postagem no blog. Também desejo romper com a cadeia de citações em que branquitude gera branquitude e masculinidade gera masculinidade. E com respeito a Beethoven, o problema não é com ele ou com a sua Nona Sinfonia. Enquanto violoncelista, eu gosto bastante de sua música: sinfonias, sonatas, quartetos, trios. Isso nunca mudará. O que é problemático é o que aconteceu com Beethoven e sua música desde que ele morreu em 1827. Ele (junto com outros incontáveis homens brancos), tem sido sustentado por uma estrutura branca masculina, consciente e subconscientemente, através de descrições tais como gênio,

mestre e obra-prima. E, como Ahmed diz, há uma cadeia de citações que se refere a ideia de “mestre” (*master*) que nos colocou onde estamos agora, onde há quem realmente se incomode quando digo que a Nona Sinfonia de Beethoven não é mais obra-prima do que a *12 Little Spells* da Speranza Spalding, simplesmente porque a branquitude e a masculinidade estão nos dizendo que esse não pode ser o caso. Beethoven foi, sem dúvida, um compositor acima da média e merece nossa atenção. Mas dizer que ele era algo mais do que isso é desconsiderar os 99,9% da música escrita no mundo 200 anos atrás ou mais, o que seria não criterioso e academicamente irresponsável.

5 - Nova teoria musical

Em “*Living a feminist life*” [Vivendo uma vida feminista], Sara Ahmed adota uma política simples para citações: ela não cita nenhum homem branco (15). Além disso, ela explica como “citações podem ser tijolos feministas: elas são o material com que, através do que, construímos nossas habitações” (16). Citações podem, também, ser tijolos antirracistas com os quais construímos nossas habitações. Quando citamos um autor, conferimos a ele legitimidade e autoridade, potencialmente aumentando em muito sua importância para o campo. Historicamente, os únicos autores que têm essa importância tão grande na teoria musical são homens brancos. O curso de teoria musical avançada, que frequentemente ensino, em geral possui um formato relativamente aberto, por vezes chamado de “pós-tonal”, no qual técnicas dos séculos XX e XXI são discutidas. Eu sempre dei esse curso como um curso de técnicas tradicionais, o que é o mesmo que dizer branco, começando com a Segunda Escola de Viena e indo até as técnicas de conjunto e neo-Riemannianas, juntamente a outros tópicos europeus e americanos como minimalismo e música aleatória. Todos os livros de técnicas do século XX usados por mim apresentam teóricos da música que são 100% homens brancos (bem como todos os compositores representados). A próxima vez que eu der esta aula, vou seguir a deixa de Ahmed e tentar não estudar nenhum *teórico da música* que seja branco e homem. Esta desestruturação e contra-estruturação da estrutura branca-masculina trará uma nova e rica perspectiva sobre a música e à teoria musical dos séculos XX e XXI.

Não estou sugerindo que todos parem de estudar ou ensinar sobre alguém simplesmente porque seja branco e homem. Se você está estudando o serialismo de Babbitt, continue. Está pensando sobre as cadeias de Klumpenhouwer e os ciclos de Perle-Lansky? Mais poder a você. Está fazendo uma apresentação sobre as relações K e Kh de Forte? Divirta-se. Está ensinando a teoria da forma de Hepokoski/Darcy ou Caplinian? Bom para você. Estes tópicos merecem atenção. Meu ponto é simples. Todos estes teóricos – Milton Babbitt, William Caplin, Warren Darcy, Allen Forte, James Hepokoski, Henry Klumpenhouwer, Paul Lansky e George Perle – foram ou são homens brancos. É inteiramente plausível que, digamos, se uma mulher latina fizesse exatamente o mesmo trabalho, não ocuparia o mesmo lugar sagrado na teoria musical que estes homens brancos ocupam. E, se você reconhece esse ponto, você entende que políticas pautadas na neutralidade racial ou de gênero são falaciosas, se não completamente, em algum nível. A justiça racial e de gênero é o ponto da minha busca e, ao fortalecermos a justiça racial e de gênero, poderemos começar a pensar sobre outros grupos marginalizados – LGBTQIA+, grupos étnicos, religiosos, com deficiências, entre outros – com maior clareza e assegurar justiça para todos no campo.

Notavelmente, algum trabalho já está sendo feito para dar um novo olhar para a aula de teoria musical e o repertório que estudamos. Em *“Promoting Equity: Developing na Antiracist Music Theory Classroom”* [Promovendo a equidade: desenvolvendo uma teoria musical antirracista em sala de aula], Dave Molk e Michelle Ohnona começam com uma ideia radical: nomear a “branquitude” na sala de aula de teoria musical. Eu acredito plenamente que apenas explicitamente nomeando aquilo sobre o qual a teoria da música foi construída, poderemos começar a ter as discussões sérias que precisamos ter no campo. De fato, a branquitude tem sido completamente escondida na teoria musical, consciente e inconscientemente. Por que conscientemente? Porque se a branquitude for nomeada explicitamente e ficar comprovado que ela é vantajosa para e por si mesma, o “clamor branco pela civilização”, parafraseando Ta-Nehisi Coates em *“Between the World and Me”* (Entre o mundo e eu), parece menos impressionante. Por essa razão, a branquitude busca ofuscar a raça no campo. Em *“The Hidden Curriculum in the Music Theory Classroom”* (O currículo oculto na sala de aula de teoria musical), Cora Palfy e Eric Gilson destacam a ênfase escondida em homens brancos, ou “os homens do cânon da música artística ocidental” (81), como eles dizem, que faz parte da pedagogia de teoria musical nos Estados Unidos. Este currículo “é um elemento da sala de aula que comunica um sentido, mas não é abertamente reconhecido como parte do currículo formal” (82). Ao sublinhar a natureza oculta da branquitude e da masculinidade na sala de aula de teoria musical, Palfy e Gilson buscam verter luz sobre a injustiça racial e de gênero que se dão quando raça e gênero não são reconhecidos. Então, nesse sentido, seu trabalho se assemelha ao de Molk e Ohnona. Outras tentativas significativas de reestruturar nosso currículo de teoria musical na graduação incluem o *“Norton Guide to Teaching Music Theory”* (Guia Norton para o ensino de Teoria musical) (Lumsden e Swinkin, 2018; ver especificamente a “Parte III: expandindo o cânone”) e *“College Music Curricula for a New Century”* (Currículos universitários de música para um novo século) (Moore, 2017). Finalmente, em termos de repertório, o *“Institute for composer diversity”* (Instituto para a diversidade de compositores) de Rob Deemer é um recurso excelente para encontrar peças escritas por pessoas de cor (POC). (Divulgação completa: eu trabalho no conselho executivo desse instituto).

Então, que teóricos da música podemos ensinar se não homens brancos? Meu trabalho enquanto pesquisador da Rússia tem revelado muitas e significantes mulheres teóricas da música na Rússia e na antiga URSS. De fato, mulheres estão em maior número do que homens dentre os teóricos de música na Rússia. Valentina Kholopova introduziu seu próprio sistema de análise de conjunto de classes de alturas no início dos anos 1970. Ela o chamou de hemitonicismo e o utilizou para analisar a música de Anton Webern, mas com esse sistema poderia analisar outros compositores também. Através de seu sistema, poderíamos analisar compositores da Segunda Escola Vienense e outros como Bartók, Prokofiev e Ligeti. Novamente, são os teóricos homens e brancos, não os compositores, que estou retirando da mistura. O trabalho de Kholopova sobre a música de Sofia Gubaidulina, no que ela chamou de um parâmetro complexo, poderia ser utilizado para analisar muitos compositores pós tonais do século XX. Tatiana Bershadskaya é a principal teórica da chamada “Escola de São Petesburgo” de teoria musical, que se fundamenta profundamente em elementos de cognição musical, psicologia, emoção e gestualidade em seus métodos. Olga Panteleeva escreveu sobre as teorias musicais de Nadezhda Briusova em *“Formation of Russian Musicology from Sacchetti to Asafyev”* (Formação da musicologia russa de Sacchetti até Asafyev). Anna Charnova, que viajou da Rússia à Alemanha para estudar com Hugo Riemann no final do século XIX, tem suas próprias notáveis interpretações acerca da música tonal tardia. Outras importantes teóricas mulheres do primeiro meado do século XX na Rússia são Leah Averbukh, Barbara Dernova, Ekaterina Maltseva, Sofia

Beliaeva-Eksemplarskaiia e Maria Medvedeva. Teóricas mulheres mais recentes são, entre outras, Tatiana Kiuregian, Svetlana Savenko e Valeriia Tsenova.

Em *“One Line, Many Views: Perspectives on Music Theory, Composition, and Improvisation through the Work of Muhal Richard Abrams”* [Uma linha, muitas visões: perspectivas sobre teoria musical, composição e improvisação através do trabalho de Muhal Richard Abrams], Marc Hannaford destaca muitos e significativos teóricos Afro-americanos do século XX, cujas ideias podemos utilizar para estudos da música pós-tonal. Muhal Richard Abrams, compositor, professor e teórico, sintetizou múltiplas fontes em um som altamente pessoal e foi influenciado por Paul Hindemith, Bud Powell, Joseph Schillinger, Arnold Schoenberg e Art Tatum. Mary Lou Williams – cujo *“Black Christ of the Andes”* [O Cristo negro dos Andes] é considerado uma das mais refinadas missas jazz da história – ajudou a dar forma à harmonia moderna e materiais rítmicos do *bebop* e trabalhou incansavelmente para uma indústria musical mais equânime. O trabalho em vários volumes de Anthony Braxton *“he Tri-Axium Writings e Composition Notes* (Os Escritos Tri-Axium e Notas composicionais) representam duas das teorizações mais detalhadas de sua música, visão estética e filosofia da criatividade. *Repository of Scales and Melodic Patterns* e *Method on How to Perform Autophysiopsychic Music* (Repositório de escalas e padrões melódicos e Método sobre Performance de Música Autofisiopisíquica) de Yusef Lateef destacam um paradigma teórico para composição criativa e improvisação que abrange harmonia pós tonal, incorporação (*embodiment*), e considerações metafísicas. Roland Wiggins, que influenciou Quincy Jones, Lateef, Thelonious Monk e Billy Taylor, foi um professor oficial dos métodos de Joseph Schillinger, porém criou seu próprio paradigma teórico a partir do que ele chamou de elementos cinestésicos, sintáticos e semânticos da música. Olly Wilson escreveu numerosos artigos acerca da relação entre música artística ocidental, música contemporânea, raça, timbre e tecnologia, ente outras coisas. Wadada Leo Smith publicou três importantes, mas largamente ignoradas, explicações sobre experimentalismo, criatividade negra, composição e ritmo em meados da década de 1970, e ainda criou um sistema pessoal de notação gráfica, bem como inovadoras teorizações e implementações composicionais de improvisação em grupo. As composições cheias de camadas e formalmente complexas de Geri Allen, dos anos 1980, combinam inovações tecnológicas, harmônicas e rítmicas de maneira a preanunciar outras tendências contemporâneas. Ela ainda era conhecida por sua orientação cuidadosa a músicos mais jovens e por sua sensibilidade para as dinâmicas relativas a gênero na cena do jazz. (Com agradecimentos a Marc Hannaford pelo conteúdo deste parágrafo.)

Essa reorientação do pós-tonalismo poderia ser aplicada a repertórios tonais também. Muitos escritores catalogaram as contribuições musicais de afro-americanos: Dominique-René De Lerma em *Reflections on Afro-American Music* [Reflexões sobre a música Afro-americana] (1973); Eileen Southern em *“America’s Black Composers of Classical Music”* [Compositores negros de música clássica da América] (1975); Olly Wilson em *“Black Music as an Art Form”* [Música negra como uma forma de arte] (1983); e Suzanne Flandereau em *“Black Music in the Academy”* [Música negra na academia] (1998). Uma figura particularmente importante é Harry Lawrence Freeman (1869-1954), cujos artigos encontram-se na Universidade de Columbia. Ele escreveu muitas óperas - *The Martyr* (1893), *The Octoroon* (1908), *Voodoo* (1913), *Athalia* (1916), *The African Kraal* (1937), e *Battle of the Gods* (1938), por exemplo – que foram representadas durante sua vida, mas agora são, em sua maioria, desconhecidas. Estes trabalhos poderiam prover terreno fértil para a teoria musical. Em seu manuscrito não publicado *The Negro in Music and Drama* [O negro na música e na dramaturgia], Freeman dá alguns detalhes autobiográficos em seu relato da experiência negra na composição musical nos Estados Unidos. Ele alude a um senso de companheirismo que ele

sentiu de outros compositores de descendência africana de gerações anteriores e em outros lugares do mundo, em uma seção do seu manuscrito intitulado “*Our Musical Cousins*” (Nossos primos musicais): Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges (1745–1799), George Bridgetower (1778–1860), Carlos Antonio Gomes (1836–1896) e Samuel Coleridge-Taylor (1875–1912). A consciência global e histórica demonstrada por Freeman em partes de *The Negro in Music and Drama* [O negro na música e na dramaturgia] tanto ecoa o assunto principal de seus trabalhos musicais quanto prenuncia argumentos que estudiosos da música Afro-Americana colocariam mais tarde, no século XX, argumentos que enfatizam importantes conexões entre práticas musicais tradicionais africanas e a música negra dentro e fora dos Estados Unidos. (Agradecimentos a Garret Schumann – que recentemente publicou sobre Vicente Lusitano, um compositor e teórico da renascença negra, hoje esquecido – pelo conteúdo deste parágrafo).

Eu apenas arranhei a superfície ao sugerir potenciais teóricos da música a serem estudados em sala de aula e que não fossem brancos ou homens. Uma objeção previsível a minha lista será que muitas das figuras que eu listei “não são teóricos da música”. Mas isto é assim apenas porque o campo foi definido exclusivamente por, de e para a branquitude e a masculinidade. De fato, qualquer das figuras que listei acima poderia ser considerada um teórico da música em um sentido ou outro. E mesmo que eles sejam, principalmente, compositores, suas teorias da música ainda são dignas de serem conhecidas. Lembro ao leitor que Milton Babbitt era principalmente um compositor. Na mesma direção, eu prevejo outra objeção que será a de que minha nova teoria da música representa um “emburrecimento” ou, em termos acadêmicos, uma “queda de padrão” da teoria musical como a conhecemos. Nesse contexto, “queda de padrão” é um eufemismo para “tornar-se menos branco”. Eu insisto com o leitor que denuncie essa linguagem racista codificada quando escutá-la: já chega.

Uma objeção mais razoável está relacionada ao esforço que será necessário para selecionar fontes, escrever e distribuir novos materiais. Será trabalho árduo, mas valerá a pena o esforço. Em “*The Rediscovery of Florence Price*” [A redescoberta de Florence Price] – outro notável compositor afro-americano – o crítico musical do *New Yorker*, Alex Ross, toca no trabalho duro necessário para reestruturar nossa estrutura racial branca:

A adulação do mestre, do gênio, do criador divinamente agraciado, tudo cai facilmente em um culto ao herói homem e branco, a quem tais traços estão quase inconscientemente associados.... Reduzir a história da música a um desfile de mestres é, no mínimo, preguiçoso. Nós nos apegamos ao conhecido para evitar o trabalho árduo de explorar o desconhecido.

Chegou o momento de explorar o desconhecido na teoria musical.

Noto que as figuras acima são, ainda, majoritariamente de uma tradição ocidental, especialmente se o jazz for considerado ocidental. Não é preciso dizer que as ricas tradições de teoria musical de culturas não ocidentais – de África, da Ásia e das Américas – podem fazer parte da “nova teoria musical” que estou tentando propor aqui. Assim, Al-Farabi (c. 872–950), Zhu Zaiyu (1536–1611) e Shohé Tanaka (1862–1945), do Oriente médio, China e Japão, respectivamente, poderiam facilmente se tornar parte de um rigoroso rastreamento da História da Teoria na pós-graduação (com agradecimentos a Alexander Rehding por esses três nomes). Como diz Alex Ross, este é um trabalho árduo e eu não tenho todas as respostas. Mas a recompensa deveria ser visível para qualquer leitor. Essas tradições musicais não ocidentais – em conjunção com as tradições ocidentais há tempos estabelecidas – resultarão em inspiradoras novas explorações da teoria musical.

Em *“Using Photograph to tell Stories About Race”* [Usando a fotografia para contar histórias sobre raça], o curador de arte e historiador antirracista Maurice Berger, que recentemente faleceu à idade de 63 anos por complicações causadas pelo Covid-19, escreveu sobre sua educação no Hunter College e no Centro de Pós-Graduação da CUNY, duas instituições que conheço muito bem:

Minha orientadora do primeiro ano no Hunter College, certa de que o estudo sobre raça era inconsistente com minha “mente culta”, como ela mesma colocava, me persuadiu a focar na história da arte. Meus estudos na faculdade e, mais tarde, na pós-graduação, completaram minha transformação de garoto do projeto a um culto homem branco. Eu fui condicionado por meus professores de história da arte a acreditar que apenas o trabalho de pessoas brancas importava. Eu me envolvi com o mundo convencional da arte – museus, galerias, colecionadores e editoras – que viam artistas de cor como sentimentais ou irrelevantes, na melhor das hipóteses, mas, mais frequentemente, como ineptos e estúpidos. Eventualmente, eu aceitei esses mitos racistas, mesmo tendo continuado a viver nos projetos. Porém eu também tive a experiência de outro despertar: eu aprendi a ver.

Sinto-me profundamente triste por nunca ter tido a oportunidade de encontrar meu colega nova-iorquino e estudioso das questões raciais Maurice Berger, uma voz apaixonada por justiça social no esotérico mundo da arte. Dele é uma branquitude tão rara na estrutura branca da teoria musical. Sem menosprezar os estudiosos brancos mencionados nesta postagem e que estão fazendo um trabalho interessante na desconstrução de nossas estruturas brancas, também pode-se dizer da estrutura branca da teoria musical que esta vê compositores de cor como “sentimentais ou irrelevantes, no mínimo, mas, mais frequentemente, como ineptos e estúpidos”; tentar afirmar o contrário seria dissimulado. Berger foi capaz de romper com a estrutura racial branca do mundo da arte e, ao fazê-lo, ele “aprendeu a ver”. Já é tempo de nós, na teoria musical, rompermos com nossa estrutura branca e aprendermos a ouvir também.

6 - O Futuro da Teoria Musical

Eu posso dizer duas coisas acerca da história, com segurança: 1) a história definitivamente repete a si mesma, e 2) a história definitivamente não repete a si mesma. A dual linearidade e circularidade da história são tópicos favoritos na política. Por exemplo, Donald Trump é horrível de muitas formas como Andrew Jackson e Richard Nixon o foram antes dele (circularidade) mas ele é também horrível de maneira única de formas que nós nunca vimos (linearidade). A teoria da música também se desdobra no tempo linear e circular. Certos tópicos fluem e refluem, como de Riemann (começo do século vinte) a Schenker (meio-fim do século vinte) a Riemann (fim do século vinte e começo do século vinte e um), enquanto outros aparecem em um momento único no tempo, como música para videogame, i.e., ludomusicologia. Entretanto, com relação a questões raciais e de gênero, a teoria da música---e a estrutura branca-masculina de maneira geral---apenas reconhece o tempo linear: “então era aquilo e agora é isso, nós não temos o mesmo problema com racismo e sexismo que eles tinham naquele momento, então parem de falar sobre isso.” Apenas nos dizem do progresso linear, e não da regressão circular. A simples noção de que o racismo de Schenker não pode afetar a teoria da música hoje porque nós tivemos um progresso racial articula-se inteiramente no tempo linear, e não no circular. (A totalidade do argumento contra reparações pela escravidão, por acaso, também articula-se inteiramente no tempo linear e não no circular.) Isso permite à teoria da música a realização de dois objetivos:

dar a impressão de que o progresso linear tem sido triunfante na área---somos todos bem-vindos para praticar a teoria da música agora---e, ao mesmo tempo, permitir à estrutura branca-masculina ditar o que exatamente define a área evitando discussões explícitas sobre raça e gênero.

Em 2003, forças antissexistas na Noruega chegaram a seu limite. Sexistas circulavam a sua ideia banal de “o quão difícil é encontrar mulheres qualificadas” para os conselhos de administração das empresas, e então o governo antissexista agiu. O governo passou uma lei para que todas as empresas públicas tenham no mínimo 40% de mulheres em seus conselhos. A lei foi entrou em vigor em 2006 e deu às companhias até 2008 como prazo para efetuar essa mudança ou encarar o risco de liquidação. Adivinhem o que aconteceu? Eles encontraram as mulheres. Imagina só. Aconteceu também em outros países, como Finlândia, França, Alemanha, Islândia e Espanha, por exemplo. Países sexistas criticaram as ações da Noruega e tentaram coloca-las de forma negativa, uma vez que o sucesso da Noruega implicaria que ações similares deveriam ser tomadas em todos os lugares.

Esse tipo de inclusão forçada é necessário na teoria da música para mudar as estruturas de poder. A *Society for Music Theory* [Sociedade americana de Teoria da Música] poderia estipular marcos como a Noruega fez: “Até 2025, nós da SMT prometemos fazer com que a Sociedade tenha, no mínimo, 50% de não-homens e, no mínimo, 40% de pessoas de cor (POC). Nós faremos isso recrutando agressivamente não-homens e pessoas de cor (POC) para concorrer a cargos e servir em conselhos e comitês, e não apenas nos comitês sobre diversidade onde não-homens e pessoas de cor (POC) servem historicamente. Vamos estabelecer metas no que diz respeito ao número de não-homens e pessoas de cor (POC) que estão envolvidos em nossas estruturas de governo”. Como mencionei em uma postagem anterior neste blog, em “*The Emancipation of Music in Higher Education*” [A Emancipação da Música no Ensino Superior], Eileen Hayes, presidente da *College Music Society*, sugeriu que todos os comitês da CMS tenham ao menos uma pessoa de cor (POC) entre os membros, então essa ação já faz parte da conversa. Apenas forçando a questão o campo da teoria da música se diversificará com respeito à raça e gênero--isso não acontecerá de forma orgânica. Por causa dos próprios interesses, o poder branco-masculino não cederá poder por si só. Nesse realinhamento estrutural, comunidades indígenas, negras e latinas, aproximadamente 30% da população dos Estados Unidos, poderiam ser especificamente almejadas uma vez que são completamente sub representadas. Todos os aspectos da falaciosa neutralidade racial e de gênero da teoria da música poderiam ser abordados: nomeações, prêmios (!), publicações, representação em conselhos, etc. Como diz Ibram X. Kendi em *How to Be an Antiracist* [Como ser antirracista], “O único remédio para a discriminação racista é a discriminação antirracista” (19). Apenas por meio de tais discriminações antirracistas/antissexistas nós podemos ter uma verdadeira igualdade na área, uma área que todxs nós deveríamos querer e que todxs nós merecemos.

Ao perceberem o quão difícil é ser uma pessoa de cor (POC) na estrutura racial branca da teoria da música, muitas pessoas de cor (POC), especialmente negros, deixam a área trocando-a pela musicologia ou a etnomusicologia---que são levemente melhores em lidar com questões raciais--ou deixando-a de todo. Para piorar, a estrutura branca-masculina frequentemente diz que tais colegas que partiram “não deram conta” do campo, ou que “não eram talhados para a teoria da música”---Eu ouvi tais afirmações mais de uma vez. Elijah Anderson fala de deixar a estrutura branca em “*The White Space*” [O Espaço Branco]:

Ao deixar o espaço branco, contudo, uma pessoa negra pode sentir tanto alívio quanto arrependimento---alívio por sair de um ambiente estressante e arrependimento por talvez sair

de forma prematura. Pois o espaço branco é onde muitas recompensas sociais se originam, incluindo uma noite elegante na cidade, ou o capital cultural mesmo---educação, emprego, privilégio, prestígio, dinheiro e a promessa de aceitação. Para obter essas recompensas, negros devem se aventurar no espaço branco e explorar as suas possibilidades, engajando-se com ele, na medida do possível, com a expectativa de beneficiarem-se tanto quanto possível. Mas a promessa de aceitação é muito frequentemente apenas isso, uma promessa. Muito frequentemente, agentes preconceituosos permeiam o espaço branco e são individual- ou coletivamente capazes e interessados em marginalizar a pessoa negra, ativamente lembrando-a de seu status de forasteiro para colocá-lo em seu lugar. (16)

Eu mesmo frequentemente pensei em deixar o espaço branco da teoria musical, porque ser uma pessoa de cor (POC) na teoria da música é *exaustivo*. Sei que a exaustão que sinto é compartilhada por outras pessoas marginalizadas por nossas estruturas branco-masculinas.

Uma nota para estudantes de teoria da música de todos os níveis. Vocês têm poder, mais do que vocês sabem. Se vocês leram os posts de meu blog e concordam com o seu conteúdo, eu vos encorajo a organizarem-se e pressionar professores e administradores a abordarem as questões sobre as quais eu escrevi (ficaria contente em ajudar, se eu puder---me avisem). Por exemplo, vocês poderiam dizer, “Phil Ewell argumenta que a completa ausência de compositores Asiáticos no livro didático típico de teoria da música dos cursos de graduação representa um apagamento injusto de compositores e vozes Asiáticas na teoria da música. Vocês concordam com isso? Se concordam, o que vocês estão fazendo para corrigir isso? Se não concordam, qual o contra-argumento que vocês poderiam oferecer para refutar o argumento de Ewell?” Ou, “Phil Ewell argumenta que devemos confrontar o antissemitismo na teoria da música. Vocês concordam com isso? Se concordam, por que nós estudamos esse exemplo de Tchaikovsky sem que ao menos uma palavra tenha sido dita sobre seu antissemitismo? Se não concordam, qual contra-argumento vocês podem oferecer?” Ou para futuros estudantes da pós-graduação, durante suas entrevistas para admissão em programas de doutorado: “Vejo que vocês ainda requerem proficiência na língua Alemã para a obtenção de diploma. Phil Ewell argumenta que essa é uma política racista baseada na ideia racista de que brancos são superiores às pessoas de cor (POC). Vocês concordam com isso? Se concordam, por que vocês ainda exigem o Alemão? Se não concordam, qual é o contra-argumento?” Ou talvez vocês sejam convidados a participar de uma sociedade de teoria da música, de alguma forma: “Phil Ewell argumenta que o campo da teoria da música e o Comitê da SMT sobre o Status das Mulheres praticaram racismo de gênero relativo a não-homens de cor. Vocês concordam com isso? Se concordam, o que estão fazendo para abordar essa questão? Se não concordam, qual é o seu contra-argumento? Essas são perguntas razoáveis, e ninguém deveria se sentir ofendido se for questionado dessa forma. Se alguém se sente ofendido, então há provavelmente algo podre no reino da Dinamarca. Para que conste, ainda estou por ouvir quaisquer contra-argumentos sérios ao meu trabalho crítico-racial e feminista em teoria da música.

Meu pai Afro-Americano costumava dizer que aqueles que ganharão mais com a igualdade e a justiça racial são as pessoas brancas, na medida em que “a verdade vos libertará”. Pessoas brancas, especialmente homens brancos, carregam um enorme e desnecessário fardo ao sustentarem os muitos mitos de branquitude e masculinidade na teoria da música. Após a minha apresentação de “Estrutura racial branca do campo da teoria da música”, em Novembro de 2019, fiquei impressionado com a quantidade de pessoas, centenas de diversos lugares de todo o mundo, que contactaram-me para agradecer pela minha fala. Em um primeiro momento fui tocado pelos comentários de não-homens e de pessoas de cor (POC), mas após alguma reflexão o que talvez tenha me deixado mais tocado tenham sido os comentários de homens brancos,

normalmente mais jovens, que sentiam-se agradecidos por eu ter iniciado essa discussão. A divisão é, em grande parte, geracional. Jovens acadêmicxs, independentemente de suas identidades raciais/de gênero, geralmente apoiam meu trabalho crítico-racial e feminista. De fato, nunca estive tão convencido de que esses jovens acadêmicxs estão ansiosxs por realizar esse tipo de trabalho e virar a página da incontida promoção da branquitude e da masculinidade no campo da teoria da música. Contudo, acadêmicos mais velhos, também independentemente de suas identidades raciais/de gênero, surpreendentemente, são frequentemente céticos quanto a entrar em discussões relativas à raça e gênero na teoria da música. São mais céticos porque têm poder, e o poder quer manter o poder fora do interesse próprio, como Kendi frequentemente aponta em *How to be an Antiracist* [Como ser um antirracista]. Um poderoso interesse próprio congela a teoria da música ao ponto da inação, e promove confusão e ofuscação. Discussões correntes de raça e gênero são envoltas em múltiplas camadas de nuance e complexidade, expressas por meio de eufemismos e linguagem codificada, e são geralmente hiper-contextualizadas. Em *"Fuck Nuance"* [Foda-se a Nuance], o sociólogo Kieran Healy fala da ofuscação que a nuance por vezes implica, uma ofuscação que é crucial para a estrutura branca-masculina da teoria da música: "Ao pedir por uma teoria que seja mais abrangente, ou por uma explicação que inclua dimensões adicionais, ou para um conceito tornar-se mais flexível e multifacetado, paradoxalmente acaba que ficamos com menor clareza. Nós perdemos informação ao adicionar detalhes". Acredito que quando afirmo simplesmente, como fiz em meu primeiro post, que a teoria da música foi construída sobre a ideia racista de que brancos são superiores às pessoas de cor (POC), e sobre a ideia sexista de que homens são superiores a não-homens, há quelxs que clamarão por mais nuances, mais contexto. Ao fazê-lo, buscam confundir a questão e diminuir o impacto de meu simples argumento, acerca do qual realmente não deveria haver dúvidas se pensamos em, digamos, seminários obrigatórios de História da Teoria da Música nos programas de pós-graduação que, literalmente, apresentam 100% de teóricos da música homens-brancos abrangendo uns 2400 anos. Esse argumento não requer nuances, embora necessite desesperadamente que seja feito. Na estrutura branco-masculina da teoria da música, a bem da verdade na estrutura branca-masculina da América, desaprova-se uma linguagem racial e de gênero que é direta, e, como resultado, questões subjacentes sobre racismo e sexismo seguem mal compreendidas. Upton Sinclair anteviu isso há muito tempo quando escreveu: "É difícil fazer com que um homem entenda algo quando o seu salário depende de que ele não o entenda."

Em *"The Heartbeat of Racism is Denial"* [O coração do racismo é a negação], Kendi escreve, "Apenas racistas dizem que não são racistas. Apenas x racista vive na pulsação da negação. O antirracista vive pela pulsação oposta, uma que raramente e irregularmente soa na América---a pulsação da confissão". Quem me conhece bem sabe que, em certa medida, eu confesso ser racista. Em certa medida, eu confesso ser sexista. Em certa medida, homofóbico, antisemita, islamofóbico, transfóbico, que discrimino deficientes, dentre outras coisas. Infelizmente, sou tudo isso, pois sou humano. Mas ao ler, escutar e *ouvir* quelxs que conhecem mais essas questões do que eu, prometo trabalhar para tornar-me o menos racista, sexista, homofóbico, antisemita, islamófobo, transfóbico, e alguém que discrimina deficientes que possa ser. Eu considero esse um objetivo que vale a pena. Não seria também um objetivo que vale a pena perseguir no campo da teoria da música?

(Com agradecimentos a Poudie Burstein, Rob Cowan, Jessie Daniels, Michèle Duguay, Suzanne Farrin, Joe Feagin, Daniel Fow, Marc Hannaford, Eileen Hayes, Ellie Hisama, Jason Hooper, Billy Hunter, Ashley Jackson, Mariusz Kozak, Rachel Lumsden, Megan Lyons, Wolfgang Marx, Susan McClary, Matthew Morrison, Cora Palfy, Alex Rehding, Steven Rajam, Miguel Roig-Francoli,

Garrett Schumann, Linda Shaver-Gleason [RIP], August Sheehy, e Joe Straus, os quais ajudaram de alguma forma com esses seis posts da série “Confronting Racism and Sexism” [Confrontando o Racismo e o Sexismo].