DOI 10.20504/opus2024.30.07

CC BY

Artigo

Algumas contribuições da perspectiva de gênero para a historiografia musical

Juliane Larsen
https://orcid.org/0000-0002-5067-2484
(Universidade Federal do Paraná, UFPR/ Departamento de Artes/ Setor de Artes, Comunicação e Design, Curitiba-PR, Brasil)

Resumo: Este artigo abarca uma investigação bibliográfica que analisa a emergência de uma subárea no campo da pesquisa em música que envolve teorias de gênero e perspectivas feministas para a análise dos fenômenos musicais. Apresenta uma definição do conceito de gênero baseado em Joan Scott (2019) e Judith Butler (2019), e tem por objetivo apresentar possíveis contribuições do gênero como conceito e categoria de análise para a escrita da história da música no Brasil. As conclusões apontam para transformações na historiografia musical e nos currículos das disciplinas de História da Música das universidades brasileiras.

Palavras-chave: Gênero. Feminismos. Historiografia musical.

Contributions of Gender Perspective to the History of Music

Abstract: This paper comprises bibliographic research analyzing the emergence of a subfield within music research that integrates gender theories and feminist perspectives to the analysis of musical phenomena. Drawing on the concepts of gender as elucidated by Joan Scott (2019) and Judith Butler (2019), it aims to explore the potential contributions of gender as a category of analysis in the writing of Brazilian music history. The conclusions point to transformations in musical historiography and in the curriculum of Music History programs at Brazilian universities.

Keywords: Gender. Feminisms. Music History.

LARSEN, Juliane. Algumas contribuições da perspectiva de gênero para a historiografia musical. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 30, e243007, p. 1-14, 2024. http://dx.doi.org/10.20504/opus2024.30.07

Recebido em 6/1/2023, aprovado em 2/1/2024, publicado em 26/4/2024

O conceito de gênero foi desenvolvido no âmbito das teorias sociais, filosofia e antropologia no século XX a partir de reflexões sobre a classificação das pessoas baseada na diferença entre gênero e sexo. Tal diferenciação recai não só nas funções reprodutivas específicas dos corpos humanos, mas também na divisão do trabalho e em todas as dimensões das atividades humanas, resultando em relações de poder assimétricas e hierarquizações.

O desenvolvimento dos estudos de gênero nas últimas décadas do século XX e novas teorias criadas no século XXI chegaram à constatação de que gênero é uma construção cultural, e não uma definição da natureza baseada no sexo biológico. Isso significa que os seres humanos são levados a "agir, pensar e sentir segundo roteiros culturalmente construídos" (Heilborn; Rodrigues, 2018, p. 10), como se esses roteiros fossem pré-fixados pela diferença sexual. Na verdade, o que ocorre é a utilização da distinção biológica entre os corpos como justificativa para a desigualdade social (Louro, 1997, p. 21).

O desenvolvimento do conceito de gênero passa, portanto, por um processo de distinção em relação ao sexo biológico. Não é o sexo biológico que define os papéis que homens e mulheres desempenham na sociedade, mas, sim, a construção cultural, os hábitos e os costumes da sociedade que, por meio da estabilidade, punitividade, cerceamento e repetições através das gerações, determinam quais características humanas são consideradas masculinas e quais são consideradas femininas.

Considerando que as artes e a música são parte importante da vida humana que ajuda a construir a realidade e os modos de sentir, vemos que é fundamental a discussão sobre gênero na área de Música. Tal debate faz-se necessário tanto para verificar e modificar as assimetrias de poder dentro do setor de produção musical, seu ensino e discursos, quanto para reconhecer as transformações em curso por meio de práticas musicais em que mulheres e pessoas LGBTQIA+ são protagonistas.

No Brasil, pesquisas com abordagens feministas ou de teorias de gênero sobre músicas remontam à década de 1970, ou seja, na própria época em que o conceito de gênero estava sendo formulado e os estudos acadêmicos sobre mulheres, ampliados em todo o Ocidente. Os anos que se seguem a 1968 foram marcados por uma efervescência cultural e pelo questionamento dos padrões morais e sociais estabelecidos. Nos movimentos de contestação, destacaram-se as vozes negras, jovens, estudantis e de mulheres, e logo o movimento feminista, no princípio primordialmente político, ingressa nas universidades por meio da atuação de professoras(es), pesquisadoras(es) e estudantes, tornando-se então objeto de pesquisas acadêmicas e de elaborações teóricas (Louro, 1997, p. 16).

O momento descrito, conhecido como "segunda onda" do feminismo, se refletiu nas pesquisas nas universidades por meio da busca, nas mais diversas áreas do conhecimento, da atuação e da importância das mulheres, até então invisibilizadas no fazer científico, cultural e artístico. A área de pesquisa em Música acompanha esse movimento, expressados principalmente na Musicologia e na Etnomusicologia, subáreas nas quais pesquisadoras(es) foram buscar as mulheres que tiveram destaque em suas épocas, como compositoras, articuladoras de práticas musicais e intérpretes.

De acordo com Zerbinatti, Nogueira e Pedro, o número de publicações envolvendo a temática amplia-se consideravelmente a partir dos anos 2000, o que nos permite considerar que se trata de um campo de estudos em emergência (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018, p. 2).

Abordagens que relacionam a música com perspectivas feministas ou estudos de gênero têm gerado pesquisas bastante diversas. Aparecem na Etnomusicologia, por exemplo, com pesquisas de campo sobre práticas musicais coletivas de mulheres (Barbosa, 2020), na educação musical quando investiga

identidades e masculinidades (Azevedo, 2017), na história da música que busca encontrar as mulheres nas práticas musicais do passado (Monteiro da Silva, 2019), na música popular quando estuda identidades LGBTQIA+ e vozes trans na música brasileira atual (Kienen, 2020) etc.

A partir desses exemplos, podemos imaginar a pluralidade de temas, de metodologias e de abordagens teóricas que estudam a música a partir do gênero ou feminismos. Apesar do reconhecimento como um campo de pesquisa emergente ou de uma subárea da pesquisa em música, vemos que ainda falta reconhecimento institucional, passo importante para que o campo não dependa apenas de iniciativas individuais das(os) pesquisadoras(es) envolvidas(os).

Há muito por fazer no desenvolvimento da subárea de música, gênero e feminismos, e muitas questões merecem estudos mais aprofundados. Por exemplo, ainda são incipientes as pesquisas sobre a divisão sexual do trabalho envolvendo a música, assim como pesquisas sobre as dificuldades das mulheres no acesso às tecnologias de produção musical e a consequente dependência para com os homens do setor, o que nos leva a perguntar também sobre a dificuldade que as mulheres e a população LGBTQIA+ enfrentam para participar do panorama da música contemporânea. Além disso, apesar dos avanços, faltam estudos voltados para a população LGBTQIA+ capazes de gestar políticas de permanência estudantil em nossas universidades ou ações de extensão universitária específicas.

Todavia, a variedade de pesquisas que abordam a música a partir de perspectivas de gênero ou feministas aponta para o potencial transformador que seu uso pode gerar na área de Música. Transforma a Etnomusicologia e a Musicologia tirando a pretensa neutralidade da produção científica do conhecimento, identificando o lugar geopolítico e social da enunciação dos discursos e expondo que conceitos, ideias ou noções sobre arte e música, tidos historicamente como universais, eram na verdade pontos de vista masculinos, brancos, europeus, cristãos e heteronormativos.

A perspectiva de gênero e/ou feminista muda o campo da composição e sonologia, pois identifica as relações de poder e a divisão sexual do trabalho no setor, revelando a ausência de políticas voltadas para a igualdade de gênero. Questiona a ausência de LGBTQIA+, de indígenas e de mulheres negras no setor. Aponta para a transformação futura da música produzida nas universidades, pois, se não há práticas musicais sem pessoas que as produzem, os corpos das mulheres, pessoas trans, não binárias, negras e indígenas trazem experiências particulares com potencial para a quebra da hegemonia de um mesmo grupo social.

A perspectiva de gênero e feminista muda a educação musical porque identifica no ambiente educativo os preconceitos e as práticas que levam à segregação, mostrando-se fundamental como um primeiro passo da luta por igualdade de gênero nos ambientes escolares e nos processos de ensino/aprendizado na área de Música.

Teorias orientadas pela perspectiva de gênero ou epistemologias feministas modificam os estudos sobre música popular e também a subárea de práticas interpretativas, na medida em que iluminam práticas musicais e experiências de mulheres e da população LGBTQIA+. Revelam as relações de poder, as representações do binarismo masculino e feminino e suas ferramentas de reforço e manutenção existentes na própria música. Abordam práticas musicais tradicionais e contemporâneas e questionam a diferença de gênero como identidades estáticas e normativas.

Acreditamos que a perspectiva de gênero e as epistemologias feministas podem contribuir também para a subárea da teoria e análise musical, campo teórico que tem maior dificuldade em alterar

suas bases epistemológicas devido aos paradigmas da música de concerto. O estudo da música, em termos teóricos e analíticos, em conjunção com a perspectiva de gênero, certamente pode ampliar o repertório estudado, incluindo obras de mulheres. Além disso, talvez seja possível que, ao estudar os repertórios históricos produzidos por mulheres, os conceitos de análise sejam alterados, assim como a maneira como entendemos o desenrolar histórico da composição musical.

De acordo com Zerbinatti, Nogueira e Pedro, grande parte da produção envolvendo música e gênero até o ano de 2018 não foi desenvolvida a partir da área de Música, e sim de outras áreas do conhecimento, como Antropologia, História, Educação, Teoria Literária, Artes Cênicas, Sociologia, Psicologia etc. (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018, p. 7).

As autoras apontam que, enquanto nas áreas citadas parece haver uma presença significativa das epistemologias feministas e teorias de gênero, o mesmo não se pode dizer da área de Música que, com exceções, apresenta menor regularidade. A hipótese que as autoras levantam para tal constatação é de que a crítica feminista, as teorias feministas e de gênero ainda estão em um processo de assimilação na área de Música, ao contrário de outros campos de conhecimento mais abertos às críticas sociológicas da cultura. Isso se deve em grande parte à

> […] vigência e predominância de pressupostos e ideais historicamente constituintes da/na música – especialmente nas músicas feitas e pesquisadas no âmbito acadêmico –, como: objetividade; racionalidade; universalidade; neutralidade; desincorporeidade (*disembodiment*); assexualidade; transcendência; "música em si"/ "música absoluta"; "arte autônoma" e isenta de qualquer crítica sociológica da cultura; superioridade/ autonomia/ transcendência estética e cultural; paradigma de "arte absoluta", desincorporada e dessubjetivada (CITRON, 1990. CUSICK, 2011. KERMANN, 1985. MCCLARY, 1994. MELLO, 2007; SHAW-MILLER, 2013. WOLFF, 1987; entre muitos[as] outros[as]) (Zerbinatti; Nogueira; Pedro, 2018, p. 7).

A manutenção dos pressupostos citados é um movimento que perpetua uma racionalidade única, pautada em autores e compositores em sua maioria dos países desenvolvidos, principalmente da Europa central e dos Estados Unidos, ou seja, se mostra inadequada ou incompleta para a compreensão da produção musical dos países de histórias coloniais. Tais pressupostos precisam ser questionados a partir de nossas próprias perspectivas, pois não se trata apenas de músicas, práticas musicais ou experiências estéticas, mas de sensibilidades e modos de existir no mundo que compõem a diversidade humana e precisam ser integradas aos estudos de música, apontando para a pluralidade dos saberes em oposição à manutenção da perspectiva única do pensamento moderno europeu.

Sem educação musical e artística para todas(os), não há diversificação das pessoas em termos de classes sociais, etnias, subjetividades, sexualidades e gênero nas universidades, ou seja, não há representação da diversidade social e dos múltiplos saberes existentes. Sem diversidade nos locais de produção e reprodução dos saberes, perpetuam-se os paradigmas da arte e da música eurocentrados, que supervalorizam o indivíduo, a criação individual como uma questão de talento inato, a meritocracia e outros valores do capitalismo.

Mas como questionar as bases do conhecimento acadêmico sobre música reiterado cotidianamente em nossas universidades? As ações contra-hegemônicas e contracoloniais se dão a partir de atos pequenos e cotidianos, por exemplo: mudar a bibliografia das nossas disciplinas, seja de análise musical, história da música, teoria, harmonia ou práticas interpretativas; verificar quantas autoras mulheres temos na bibliografia, autoras e autores negras(os); questionar sobre qual repertório ou prática musical se refere a maioria dos conceitos trabalhados; realizar curadorias on-line sobre repertórios, sonoridades,

compositoras(es), artistas, musicistas, intérpretes, tradições coletivas; inserir as críticas já balizadas sobre a tradição moderna ocidental da música de concerto.

Se observamos a história social das mulheres e suas relações com arte e música, veremos que, tanto na Europa quanto nas Américas, as mulheres eram impedidas social e politicamente de participar dos sistemas de produção e aprendizado, da possibilidade de mostrar seu trabalho e atuar profissionalmente no setor. É notório que a exclusão social é a principal causa da ausência das mulheres dos cânones[1] das artes e da música; ao mesmo tempo, os valores e a racionalidade da chamada música da tradição escrita ocidental europeia nutriam crenças no talento inato e no gênio criador que, por meio de sua música, expressaria sentimentos universais. A história da Arte e da Música não enfatizou os sistemas de ensino e o ofício cotidiano das artes, as redes sociais que alçavam e destituíam artistas de postos importantes, o acesso às oportunidades, ao financiamento, por isso não falou sobre a atuação das mulheres na área, deixou invisíveis as relações de poder e de gênero e naturalizou o patriarcado ao assumir que a atividade de criação, como atividade intelectual, era preferencialmente masculina.

Mas a igualdade de oportunidades para acessar as instituições sociais elitistas, patriarcais e capitalistas não é suficiente, é preciso que a educação musical para todas e todos seja acompanhada de uma transformação dos conceitos e dos valores institucionais. Queremos o reconhecimento da diversidade das artes, a visibilidade de formas alternativas de viver e fazer arte e música como direcionamento a outras formas possíveis de estarmos no mundo, com valores de respeito e coletividade, e não de opressão e individualismo.

Nesse sentido, é fundamental o reconhecimento de práticas artísticas de classes subalternizadas, indígenas, negras, *queer*, de mulheres. Uma inclusão que dê às instituições musicais a cara plurinacional e multicultural da América Latina. É por meio do reconhecimento da diversidade das vivências artísticas e das experiências estéticas que chegamos à transformação das instituições e do ensino das artes e música e, também, das transformações dos conceitos que perpetuam práticas excludentes no ensino formal de música.

[1] O termo **cânone** é usado na história da música a partir da influência dos estudos literários. Temos, por exemplo, uma definição do dicionário *Michaelis* de língua portuguesa: "Conjunto de obras que, em épocas e lugares diversos, se considera terem alcançado o mais alto grau de excelência estético-literária" (CÂNONE, 2019).
De acordo com o musicólogo Jim Samson, o cânone é "um termo usado para descrever uma lista de compositores ou obras aos quais foram atribuídos valor e grandeza por consenso. Tende a colocar em relevo as qualidades a-históricas e essencialmente desinteressadas dos repertórios musicais, em oposição às suas qualidades mais temporais, funcionais e contingentes" (Samson, 2009, p. 22). William Weber, autor de um artigo sobre a história do cânone musical, explica que tais listas de compositores importantes a cada época são fruto não simplesmente das qualidades das obras, mas, sim, de um conjunto de aspectos do sistema de produção e consumo da música, como as instituições, a crítica musical e a própria escrita da história da música (Weber, 2001). Podemos aferir então que a formação de um cânone musical que lista as principais obras e compositores de cada época é, por sua vez, afetado por questões políticas e perpassado pelas relações de gênero.

1. O conceito de gênero

Utilizamos neste trabalho o conceito de gênero conforme apresentado por Joan Scott: "O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder" (Scott, 2019, p. 67).

Joan Scott, em seu conhecido artigo, publicado pela primeira vez em 1986 e em português apenas em 2016, discorrendo sobre o conceito de gênero como uma categoria útil para a análise histórica, afirma:

> Ademais, e talvez o mais importante, o "gênero" era um termo proposto por aquelas que defendiam que a pesquisa sobre mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas no seio de cada disciplina. As pesquisadoras feministas assinalaram muito cedo que o estudo das mulheres acrescentaria não só novos temas, como também iria impor uma reavaliação crítica das premissas e critérios do trabalho científico existente (Scott, 2019, p. 50).

Assim, o conceito de gênero começou a ser utilizado como categoria de análise histórica, de modo similar às categorias de raça e classe, embora cada um dos conceitos tenha seu próprio histórico de desenvolvimento e aplicação. Os três conceitos, alçados a categorias para análise de fenômenos históricos e sociais, já possuem algumas décadas de aplicação, antes mesmo que se popularizasse o termo interseccionalidade, que identifica estudos específicos sobre o entrelaçamento das três categorias como eixos na organização social e divisão de poder.

Sobre esse assunto, Scott reconhece a diferença entre as categorias, pois o conceito de classe é indissociável das teorias marxistas e seus desenvolvimentos, ou seja, possui um arcabouço teórico acumulado desde o século XIX. Já os conceitos de raça e gênero, em sua acepção atual, como categorias de análise para pesquisas nas áreas de ciências sociais, humanas e artes, são mais tardios, remontam ao século XX (Scott, 2019). É importante lembrar que nenhuma das três categorias possui consenso em sua definição e aplicação, ou seja, pesquisadoras(es) as utilizam de maneira diferente a depender de suas filiações filosóficas, epistemológicas, sua época, localidade etc.

Judith Butler, por exemplo, conhecida filósofa e teórica sobre gênero, em texto de 1998, publicado no Brasil em 2019, desenvolve o conceito de gênero em diálogo com a fenomenologia. Assim como Scott, a autora descreve a categoria de gênero como uma construção histórica e não essencialista e enfatiza sua existência como elemento constitutivo das relações sociais.

De acordo com Butler, o gênero é uma identidade constituída no tempo e "instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos" (Butler, 2019, p. 214). A identidade de gênero é uma construção social naturalizada pela repetição, e esta repetição, acompanhada na sociedade por punição e cerceamento a identidades de gênero alternativas ao binarismo masculino e feminino, leva ao próprio ocultamento da condição histórica e social do gênero. Butler desenvolve o conceito a partir da tradição fenomenológica e da reflexão sobre o corpo e a sexualidade recorrendo a filósofos como Merleau-Ponty, de onde conclui que a experiência humana é uma situação histórica e não definida pela biologia (diferença sexual entre os corpos) (Butler, 2019, p. 215).

Butler utiliza o termo performance para explicar a realização do gênero na sociedade. Os indivíduos performam (no sentido de desempenhar) todos os dias um papel de gênero, que pode estar em acordo ou desacordo ao esperado pela sociedade. A performatividade do gênero, por sua vez, implica na possibilidade de mudança. Se não há gênero em essência, se os papéis de gênero desempenhados pelas

pessoas não se baseiam na diferença sexual entre os corpos, mas em relações de poder construídas historicamente, então tais papéis e a maneira como o gênero é entendido podem ser transformados.

A concepção sobre gênero de Judith Butler é interessante porque suplanta o binarismo masculino-feminino pelos quais o gênero é entendido até hoje no senso comum. Desconstruir esse binarismo é fundamental para dar visibilidade às pessoas que não vivenciam sua identidade de gênero conforme o modelo hegemônico socialmente esperado para homens e mulheres. Questionar o binarismo com o qual o conceito de gênero é manipulado significa reconhecer formas alternativas com as quais as pessoas vivenciam as masculinidades e feminilidades.

Assim, por caminhos diferentes e em momentos diferentes da pesquisa sobre gênero, as autoras concordam na necessidade de transformação. A condição de gênero, as relações de poder, o cerceamento e a punitividade podem e devem ser contestados. É o entendimento do gênero como uma construção social baseada na repetição através das gerações e dos usos da divisão em relações assimétricas de poder que permite o questionamento dos papéis de gênero estabelecidos e a possibilidade de transformação das relações hierárquicas.

A seguir, verificaremos como a categoria de gênero pode transformar a história da música, não só por meio do reconhecimento da participação das mulheres na música no passado, mas na transformação dos paradigmas da disciplina.

2. O conceito de gênero na história da música

A inserção de perspectivas de gênero no ensino de música é algo fundamental se queremos construir uma educação e fomentar práticas musicais e pesquisas na área sem preconceitos sexistas. Nas últimas décadas surgiram muitos trabalhos, teses, dissertações, livros, grupos de pesquisa, coletivos que abordam a música a partir da categoria de gênero – não apenas estudos de casos sobre a participação de mulheres na música, mas também sobre as masculinidades nos estilos musicais e espaços institucionais e a música produzida por pessoas LGBTQIA+. Todavia, os livros didáticos e os currículos das disciplinas na graduação e pós-graduação não incorporaram tais estudos, que continuam marginais e sendo comentados apenas nos espaços específicos dos estudos de gênero.

Tal situação aponta para um fato sinalizado por Joan Scott (2019) na área de história: que os estudos descritivos de casos, ou a história compensatória que incluiu as mulheres na investigação sobre o passado, não levou à transformação teórica da disciplina. No caso específico da história da música, como disciplina acadêmica e área de pesquisa ligada à musicologia, identificamos a manutenção da perspectiva baseada na história da composição musical e dos estilos de época. Isso significa que, nos currículos de história da música, sequer as obras de compositoras mulheres são incluídas, pois perduram nas bibliografias dos cursos os livros didáticos de perspectivas panorâmicas da história da música publicados há décadas, os quais ano após ano têm seus conteúdos repetidos em salas de aula de cursos superiores de música em toda a América Latina. São livros como *A Música Moderna*, de Paul Griffiths (1987), e *História da Música Ocidental*, de Grout e Palisca (2013), por exemplo. Mas os conteúdos se repetem em diversos materiais difundidos entre professores e estudantes. São livros que trazem a história da música vista a partir do desenvolvimento das técnicas de composição e, a partir das técnicas, da formação de escolas de estilos composicionais no passar dos séculos, com pouco espaço para as questões sociais.

Uma das causas da ausência da perspectiva de gênero na história da música é a ideologia da autonomia da obra de arte. Essa maneira de pensar sobre as artes e a música separou as obras musicais da realidade social. As obras constituíram entidades autônomas, produtos do gênio criativo. Daí que sua abordagem passou a excluir o estudo social ou cultural. Vejamos, por exemplo, a dicotomia entre os termos "musical e extramusical". A noção aceita pela musicologia e pela história da música – a de que há elementos musicais (concernentes à obra) e elementos sociais (do contexto cultural) – permitiu a construção de explicações sobre o fenômeno musical baseadas apenas na técnica composicional, relegando a uma posição secundária e menos importante a construção de significados da música como uma prática cultural viva.

Neste tipo de construção historiográfica, a música de concerto foi contada por meio da ação criativa do gênio compositor sobre o material musical (separado do "extramusical"), e as transformações da música no processo histórico, como avanço da linguagem composicional e influência de compositores de uma geração sobre seus sucessores, em uma perspectiva linear e positivista.

Apesar das críticas à musicologia, da emergência da Nova Musicologia, da crítica ligada aos estudos culturais sobre os cânones ocidentais e da proliferação de estudos e publicações que desvendam a ideologia da autonomia da música e outros de seus pressupostos, a história da música segue sem grandes transformações.

A historiografia musical canônica gerou problemas teóricos que precisam ser superados para que a pesquisa e o ensino deem conta da realidade contemporânea. Em comunicação de 2011, Paulo Castagna apontava para o desinteresse dos estudantes universitários sobre a disciplina história da música. As alternativas para esta questão, elaboradas pelo eminente professor, giravam em torno de atualizar o método de ensino (Castagna, 2011). Mas, se cada época faz suas próprias perguntas ao passado, agora talvez nos caiba perguntar se, além da atualização metodológica do ensino de história da música, também não precisamos questionar seus conteúdos, principalmente se observamos os trânsitos culturais atuais, as relações entre as músicas locais e o mercado global, os fluxos migratórios, o empobrecimento da população e a diminuição da procura por cursos superiores de arte nas universidades públicas brasileiras, além da continuidade da violência de gênero, da desigualdade no acesso às produções e práticas artísticas e equipamentos culturais públicos e privados[2] etc.

Exemplos

Se pensarmos que o conceito de gênero se refere ao "modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são 'trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico'" (Connell, 1995, p. 189 *apud* Louro, 1997, p. 22), verificamos que ainda não está nítido para a musicologia e história da música as maneiras como o gênero foi (é) determinante para as experiências possíveis das pessoas com a música.

Por exemplo, na passagem do século XIX para o século XX, consolidou-se na historiografia brasileira uma perspectiva sobre a composição que destaca Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga. Olhando mais detidamente, temos dificuldade em encontrar compositoras mulheres; a historiografia musical brasileira cita apenas Chiquinha Gonzaga. No entanto, temos relatos da grande participação feminina na área de música, como intérpretes responsáveis pela difusão de música de câmara

[2] Teatros, museus, cinemas, galerias, centros culturais, bibliotecas etc.

e a música moderna[3] de compositores jovens como Glauco Velásquez e Heitor Villa-Lobos. Além disso, de acordo com a historiadora Mónica Vermes, as mulheres eram a maioria de matrículas ativas no Instituto Nacional de Música e formavam diversos eixos de difusão da música:

> […] na educação dos filhos, nas atividades de lazer privado e semiprivado, como saraus realizados em casa, ou em recitais coletivos realizados em espaços públicos como amadoras, registrados pelos periódicos na época, que também publicavam partituras que alimentavam essas atividades. O registro dessa memória feminina não se dá, portanto, pelo acréscimo de capítulos a uma historiografia existente, mas pela revisão do ambiente musical e do seu sistema de funcionamento: seus espaços, suas personagens, seus repertórios (Vermes, 2011, p. 257).

Mas não conseguiam se alçar como compositoras de destaque nem aceder aos postos de ensino no INM, não porque não havia mulheres capacitadas, mas pelo simples fato de serem mulheres. Assim, sua participação na vida musical, embora muito presente no cotidiano, não possui lugar nos livros de história da música centrados nas obras e em compositores canônicos.

Isso nos revela um pouco como o gênero se tornou parte do processo histórico musical brasileiro. No período citado, final do século XIX e início do século XX, as mulheres pertencentes à elite e às classes médias urbanas estavam destinadas a ocupar especialmente o espaço doméstico. Havia diferença na educação de moças e rapazes: para as meninas, a educação era suficiente para uso privado, e não para a especialização em profissões; havia falta de liberdade para a tomada de decisões pessoais e profissionais, com o controle primeiramente nas mãos do pai e depois do marido; havia uma moralidade e conduta apropriadas às mulheres e reiteradas pela imprensa e literatura e mantidas sob a vigilância da família e da sociedade (Del Priore, 2004).

Ao mesmo tempo, nas casas burguesas, havia interação entre o público e o privado através dos salões, salas próprias para a recepção de grupos maiores de pessoas, formados pelos círculos de sociabilidade, que se constituíam em espaços "intermediários entre o lar e a rua" (Del Priore, 2004, p. 239). Os salões, estas salas de visitas, eram voltados para a realização de saraus, recitais e festas, onde a atuação das mulheres era primordial. Embora esse aspecto da vida das mulheres burguesas no início do século XX indique a importância de sua participação e de seu papel na organização da vida social e da família, as mulheres não eram vistas como sujeitos políticos e a elas não cabia debater os temas sensíveis da realidade nacional, daí a importância das lutas das mulheres pela cidadania política e do movimento sufragista no Brasil, que podemos localizar tendo início no final do século XIX (Karawejczyk, 2021, p. 330).

É importante notar que a concepção de gênero, as características atribuídas a mulheres e homens muda a cada momento histórico considerado, é diferente entre as sociedades e até mesmo internamente a uma sociedade quando se considera grupos diversos, de etnia, raça, classe social e religião (Louro, 1997, p. 23). Isso significa que, nas abordagens sobre música e gênero, outras categorias também devem ser consideradas, evitando-se sempre as generalizações.

Recorrendo ao período do final do século XIX e início do século XX, tomado como exemplo, nota-se que as experiências das mulheres com a música variavam de maneira extremamente significativa de acordo com a raça e a classe social. Para mulheres brancas das classes alta e média, os estudos formais

[3] A expressão **música moderna** é aqui empregada para indicar obras musicais com características que seriam comuns a partir do Modernismo dos anos 1920 e subsequentes, ou seja, repertório no limiar da tonalidade, considerado avançado para aquele momento.

de música eram mais acessíveis, de forma que algumas conseguiam desenvolver o ofício da composição da música escrita e lecionar instrumentos musicais, garantindo assim alguma independência.

Por outro lado, os valores e as características considerados próprios das mulheres e disseminados por meio das revistas e literatura da época, como códigos de comportamento e a proibição velada de circular sozinha ou ter um ofício, não se aplicavam às mulheres negras e de classes baixas. No início do século XX, as mulheres eram grande parte do proletariado no Brasil e trabalhavam não só nas fábricas, mas também como boias-frias, cozinheiras, artesãs… Sendo a música uma prática cultural, consideramos que experiências sociais diversas induzem diferentes possibilidades de relações com a música. Note-se, por exemplo, que o protagonismo de mulheres negras na música brasileira foi fundamental para a emergência do samba e sua consolidação, conforme exposto por vários autores[4].

Aqui convém comentarmos a dualidade discursiva construída na música no Brasil entre música popular e música erudita. Utilizar a abordagem de gênero nos permite suplantar essa dicotomia, porque a utilização do conceito de gênero nos obriga a analisar as relações entre as pessoas, onde o gênero é construído. Ao fazermos isso, observamos as experiências das pessoas com a música sem determinarmos previamente que tipo de música é e sem incorrermos em hierarquizações de práticas musicais (e de pessoas!).

Mas é importante não recairmos em uma dicotomia interna à análise de gênero. Autoras como Joan Scott, ligadas à filosofia pós-estruturalista de Michel Foucault e Jacques Derrida, atentam para o modo como vemos gênero como uma oposição binária entre masculino e feminino. Como mais uma dicotomia do pensamento ocidental da Modernidade (tal qual entre música popular/música erudita, teoria/prática, mente/corpo), o gênero é visto de forma polarizada, entre opostos irredutíveis. A partir dessa constatação Scott defende a necessidade de "desconstrução" do gênero:

> Desconstruir a polaridade rígida dos gêneros, então, significaria problematizar tanto a oposição entre eles quanto a unidade interna de cada um. Implicaria observar que o polo masculino contém o feminino (de modo desviado, postergado, reprimido) e vice-versa; implicaria também perceber que cada um desses polos é internamente fragmentado e dividido (afinal, não existe a mulher, mas várias e diferentes mulheres que não são idênticas entre si, que podem ou não ser solidárias, cúmplices ou opositoras) (Louro, 1997, p. 31).

A constatação de que o gênero não é vivido de maneira uniforme significa não essencializar a condição de mulher; nas pesquisas sobre gênero na área de música significa perceber que as práticas musicais ou as experiências das mulheres com a música também não podem ser reduzidas a papéis fixos.

Guacira Lopes Louro chama a atenção para a oposição binária entre masculino e feminino e a relaciona a outros pares de conceitos, lembrando que mesmo essas dicotomias muitas vezes contêm o binarismo masculino/feminino em uma lógica ou racionalidade que revela a hierarquização dos elementos e que deriva o feminino do masculino (Louro, 1997, p. 32). Assim, a teoria era associada ao masculino, e a prática, ao feminino; a mente, ao masculino, e o corpo, ao feminino; a música erudita, ao masculino, a música popular, ao feminino...

Utilizar o conceito de gênero como categoria de análise histórica, como sugere Scott, implica historicizar tais polaridades e suas hierarquizações internas. A ideia de desconstrução, portanto, pode ser

[4] Ver, por exemplo, Moura (2022), De Melo Gomes (2003) e Sandroni (2001).

utilizada em uma perspectiva feminista para o questionamento dessa racionalidade dicotômica típica do pensamento moderno.

Tal perspectiva pode nos ser útil porque a constatação das hierarquizações no pensamento acadêmico sobre música nos impele a trabalhar contra sua lógica, abrindo caminho para novas considerações sobre a experiência estética.

Se continuarmos adotando a história musical canônica e tentarmos apenas incluir compositoras mulheres no cânone da composição, ainda assim deixaremos de fora personalidades como a cirandeira Lia de Itamaracá, dentre tantas outras mestras e mestres da cultura popular. Lia de Itamaracá, nascida Maria Madalena Correia do Nascimento, em 1944, na ilha de Itamaracá, Pernambuco, é uma mestra cirandeira de grande reconhecimento, discos gravados, doutora *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Pernambuco e grande responsável pela manutenção, transformação e divulgação da ciranda como música e dança popular (Oliveira, 2007). Mulher negra e compositora, apesar de sua relevância para a cultura brasileira, encontramos raros trabalhos sobre ela elaborados a partir da área de pesquisa em música.

Apenas se modificarmos nossas abordagens teóricas e conceituais, conseguiremos ver a contribuição de artistas como Lia como sendo de indivíduos únicos e importantes para a história da música brasileira.

Concluindo...

A perspectiva de gênero tem potencial para modificar as abordagens sobre música e a mudança dos paradigmas da musicologia e da história da música, porque inclui, necessariamente, análises das organizações sociais, instituições e relações políticas da época a ser estudada. E esse tipo de análise – que inclui a análise estrutural da música, mas vai além dela – é fundamental para revelar não só a participação das mulheres na música e incluir compositoras na história da música, mas também para revelar os conflitos, as relações de poder, a existência de debates sobre a divisão sexual dos ofícios musicais, a natureza dos debates sobre representações de gênero relacionados às técnicas musicais e suas relações com outras polaridades da tradição filosófica europeia, como corpo e mente, razão e emoção, ritmo e melodia. Ou seja, podemos pensar as teorias de gênero e as perspectivas feministas como um modo de realizar a crítica da historiografia musical, que apontam para a necessidade de abordagens da música como experiência, cujo foco não seja a história da técnica composicional, pois esta encobre as relações de poder e conflitos sociais.

Os estudos de música a partir da análise de gênero podem contribuir para a escrita da história cultural da música. A ideia não é excluir a análise musical da pesquisa, mas incluí-la em uma perspectiva ampla que entende a música como uma experiência cultural em que atuam as relações de poder da sociedade.

Nas pesquisas sobre música e gênero, precisamos ter cuidado para não cairmos em generalizações e universalismos que marcaram as explicações sobre música da Modernidade. O risco agora é atribuir a mulheres e homens papéis sociais fixos de maneira a recriar um determinismo biológico que limitaria as experiências das pessoas com a música em cada momento histórico. Daí a importância de se pensar os grupos sociais e as experiências musicais de maneira interseccional, com categorias de raça e classe, por exemplo. É importante também pensarmos que o gênero integra a construção de identidade assim como etnia, geração, origem, nacionalidade etc.

A constituição da identidade do indivíduo é dinâmica e variável, e as pesquisadoras(es) devem estar atentas(os) para não simplificar as relações dos indivíduos e grupos sociais com a música, como se a cada pessoa correspondesse um tipo de música, afinal são muitos aspectos que influenciam a participação em práticas musicais diversas, além de gênero, raça e classe, interesses pessoais, os sistemas de informação, a escola, a igreja, a família etc. O importante, portanto, é estar consciente de que o gênero perpassa todos esses âmbitos e instituições sociais e verificar, no caso da música, como ele compõe o processo histórico.

A investigação do passado musical por meio da perspectiva de gênero modifica a história da música, porque não adota como premissas o universalismo e o essencialismo, ao contrário, problematiza as aparentes estabilidades do processo histórico. E, por meio da escolha dos problemas de pesquisa, dos documentos e das fontes, revela formas alternativas de fazer e pensar a música, invisibilizadas pela racionalidade da tradição europeia da música de concerto e ausentes dos currículos de história da música.

A perspectiva de gênero para a história da música não acarreta apenas a diversidade temática, o acréscimo das mulheres nas narrativas historiográficas. Afirmamos que há potencial para a transformação da própria disciplina, na medida em que a abordagem de trajetórias individuais sem conexão com a realidade social e abordagens apenas sobre as obras musicais são insuficientes para a compreensão dos significados das próprias obras musicais. Não há música sem pessoas para criar, tocar, ouvir. Não há música descorporificada. Não há obra musical que possa ser considerada patrimônio cultural universal sem que se debata quem define o que pode fazer parte desse patrimônio e a quem e a que ele se destina.

Dito isso, concluímos que há urgência em ampliarmos as discussões sobre gênero na área de música, principalmente nas universidades, de modo que a academia esteja sintonizada com a sociedade e suas questões delicadas no momento histórico atual. Mais que um lugar para aperfeiçoamento técnico e formação profissional, a universidade é o local privilegiado para a transmissão da experiência cultural e científica e para a reflexão crítica da sociedade, de modo que a inclusão de teorias de gênero e epistemologias feministas apenas indiquem uma atualização da área de música em relação ao momento histórico.

Referências

AZEVEDO, L. M. *"Isto não é música de menino"*. Representações de instrumentos e estilos musicais entre adolescentes de um projeto de educação musical. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, UEM, Maringá, 2017.

BARBOSA, H. C. Filhas da diáspora: uma revisão teórica sobre experiência estética numa perspectiva feminista e antirracista. *In*: ALMEIDA, Gabriela; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). *Comunicação, estética e política*: epistemologias, problemas e pesquisas. 1. ed. Curitiba: Appris, 2020. v. 1, p. 13-285.

BUTLER, J. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista:* conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CÂNONE. *In*: MICHAELIS: Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. 2019. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/c%C3%A2none/. Acesso em: 5 jan. 2023.

CASTAGNA, P. História da música como oportunidade para o desenvolvimento humano. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2020, Uberlândia. *Anais* […]. Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 512-517. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2011/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2011.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

DE MELO GOMES, Tiago. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, n. 29-30, 2003. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21057. Acesso em: 15 abr. 2024.

DEL PRIORE, M.; BASSANEZI, C. B. (ed.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

FAÇANHA, Tainá M. M.; LOBO, V. N.; CAVALCANTE, A. A representatividade feminina no Clube musical 31 de agosto entre os anos de 2013 a 2019. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 30., 2020, Manaus. *Anais* […]. Manaus: ANPPOM, 2020. v. 1. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v30/. Acesso em: 1 jul. 2022.

GRIFFITHS, P. *A música moderna*: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Zahar, 1987.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2013.

KARAWEJCZYK, M. Suffragettes nos trópicos?! A primeira fase do movimento sufragista no Brasil. *Locus: Revista de História*, *[S. l.]*, v. 20, n. 1, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20768. Acesso em: 6 jan. 2023.

KIENEN, J. G., SILVA, J. V. G., Pelo direito à voz identitária: caminhos da reconfiguração vocal da mulher trans. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 30., 2020, Manaus. *Anais* […]. Manaus: ANPPOM, 2020. v. 1. Disponível em: https://anppom.org.br/congressos/anais/v30/. Acesso em: 1 jul. 2022.

MONTEIRO DA SILVA, E.. *Compositoras latino-americanas*: vida obra análise de peças para piano. 1. ed. São Paulo: Ficções, 2019. v. X.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022.

OLIVEIRA, L. H. de. Ciranda pernambucana, uma dança e música popular. 36 f. Monografia (Especialização em Cultura Pernambucana). Faculdade Frassinete do Recife, Recife, 2007. Disponível em: http://www.ladjanebandeira.org.br/cultura-pernambuco/pub/m2007n06.pdf. Acesso em: 1 jul. 2022.

SAMSON, J. *Music History. In*: HARPER-SCOTT, J. P. E.; SAMSON, Jim (ed.). *An Introduction to Music Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). São Paulo: Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 49-82.

VERMES, M. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA E MÍDIA. *Anais* […]. São Paulo: Musimid, 2011. p. 257-265. Disponível em: http://musimid.mus.br/wp-content/uploads/2020/08/7-encontro-ata.pdf. Acesso em: 5 jan. 2023.

WEBER, W. *The History of Musical Canon*. *In*: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (ed.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ZERBINATTI, C. D.; NOGUEIRA, I. P.; PEDRO, J. M. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. *Descentrada*, Universidad Nacional de La Plata, v. 2, n. 1, e034, 2018. Disponível em: http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe034 Acesso em: 26 jun. 2022.

Juliane Larsen é docente do Magistério Superior Federal desde 2011, tendo atuado na Universidade Federal da Integração Latino-americana – UNILA, entre 2011 e 2022. Atualmente é professora dos cursos de graduação e pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná – UFPR. Bacharel em piano pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2007). Mestre em Artes, área de concentração Musicologia, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP (2010). Em 2014 retornou à ECA - USP para cursar o doutorado, com período sanduíche na Universidade de Roma – *La Sapienza* (2015-2016), onde estudou historiografia musical. Em 2018 defendeu a tese de doutorado sobre a música de concerto no Brasil da Primeira República, adquirindo o título de doutora em Artes, área de concentração Musicologia, no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA USP. Atualmente desenvolve pesquisas sobre historiografia musical latino-americana, decolonialidade e feminismo. juliane.larsen@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença CC-BY.