



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes – Campus São Paulo

JULIA COSTA ALVES

INSTRUMENTISTAS BRASILEIRAS: um estudo interseccional
sobre as mulheres na música erudita no Brasil

São Paulo
2021

JULIA COSTA ALVES

INSTRUMENTISTAS BRASILEIRAS: um estudo interseccional sobre as mulheres na música erudita no Brasil

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Música do
Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista “Julio de Mesquita Filho”, como parte
dos requisitos para a obtenção do título de
Bacharel em Música, com habilitação em Flauta
Transversal. Orientadora: Prof^a Dra. Graziela
Bortz.

São Paulo
2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

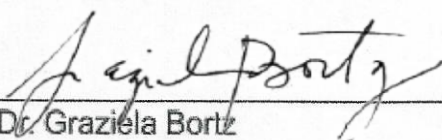
JULIA COSTA ALVES

MULHERES INSTRUMENTISTAS: um estudo interseccional sobre as mulheres na música erudita no Brasil

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado para a obtenção do
título de Bacharel em Música com
Habilitação em Flauta Transversal
apresentado ao Departamento de
Música do Instituto de Artes da
UNESP.

Aprovada em: 03 / 12 / 2021

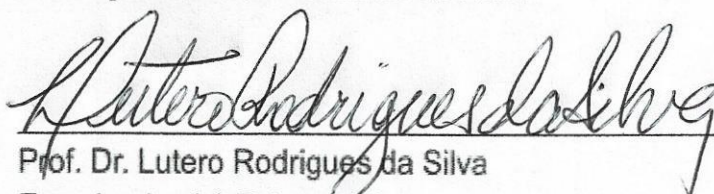
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Graziela Bortz

Orientador(a)

Instituição: UNESP - Instituto de Artes



Prof. Dr. Luterio Rodrigues da Silva

Examinador (a) Externo (a)

Instituição: UNESP - Instituto de Artes

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A474i	Alves, Julia Costa, 1997- Instrumentistas brasileiras : um estudo interseccional sobre as mulheres na música erudita no Brasil / Julia Costa Alves. - São Paulo, 2021. 31 f. Orientadora: Prof.^a Dra. Graziela Bortz Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes 1. Música - História e crítica. 2. Mulheres musicistas. 3. Instrumentos musicais - Brasil. 4. Música - Aspectos sociais. I. Bortz, Graziela. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 780.82
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8866

RESUMO

Este trabalho busca, através de uma revisão bibliográfica, traçar uma linha histórica e interseccional a respeito das mulheres em sociedade de uma maneira geral e posteriormente, das mulheres instrumentistas brasileiras. Baseando-se em documentos e pesquisas, pôde se observar que a contribuição das mulheres para a construção e desenvolvimento do mundo pouco foi registrada na história geral por sua submissão ao homem pelo patriarcado, e conseqüentemente o mesmo ocorreu na história da música erudita. Diante disso, nosso propósito é registrar esse longo processo de apagamento, apresentar algumas dessas mulheres musicistas que se tem documentação e indicar um caminho para que cada vez mais haja a equidade de gênero e a preservação da nossa história.

Palavras-Chave: Mulheres instrumentistas brasileiras. Mulheres na música. Música no Brasil. Gênero. Música. Documentação. História da música erudita.

ABSTRACT

This work seeks, through a bibliographical review, to trace a historical and intersectional line regarding women in society in general and, later, Brazilian women instrumentalists. Based on documents and research, it could be observed that the contribution of women to the construction and development of the world was little recorded in general history due to their submission to men by patriarchy, and consequently the same occurred in the history of classical music. Therefore, our purpose is to record this long process of erasure, introduce some of these female musicians who have documentation and indicate a path for more gender equity and preservation of our history.

Keywords: Brazilian women instrumentalists. Women in music. Music in Brazil. Genre.

Music. Documentation. History of classical music.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. ORIGEM DO PATRIARCADO.....	8
3. O CONCEITO DE GÊNERO.....	11
4. MULHERES NA MÚSICA – EUROPA.....	14
5. MULHERES NA MÚSICA – BRASIL.....	18
6. Reflexão.....	25
7. CONCLUSÃO.....	26
8. REFERÊNCIA.....	29

1. Introdução

“Assim como os homens, as mulheres são e sempre foram sujeitos e agentes da história. Uma vez que as mulheres são mais da metade da humanidade, elas sempre compartilharam o mundo e o trabalho tal qual os homens. As mulheres foram e são peças centrais, e não marginais, para a criação da sociedade e a construção da civilização.” (Lerner, 2019, p. 28)

Pensadoras como Gerda Lerner (2019), Simone de Beauvoir (1970), Ângela Davis (1981), Lélia Gonzales (1988), entre muitas outras, tinham e têm o seguinte questionamento como cerne de seus trabalhos: como homens e mulheres, na criação da sociedade e no desenvolvimento do que chamamos de civilização ocidental, chegaram à situação em que mulheres se encontram socialmente submissas e historicamente negligenciadas, ignoradas e muitas vezes apagadas?

Desde quando a história começou a ser escrita, na Antiga Mesopotâmia, essa escrita foi feita por uma classe intelectual de homens com algum tipo de formação, como historiadores, sacerdotes e escribas. Esses homens escolhiam, até pouco tempo atrás, os fatos (também feitos por homens) a serem marcados e suas interpretações a respeito deles. “Chamaram isso de história e afirmaram ser ela universal” (Lerner, 2019, p. 28). Tudo que o que foi feito por mulheres, tudo o que elas viveram, como interpretaram suas vivências e o mundo, foi desconsiderado, porque elas não eram consideradas relevantes para formação da sociedade, portanto historicamente dispensáveis (LERNER, 2019).

Ao longo do tempo, alguns grupos foram subordinados a outros, tais como o proletariado à burguesia, camponeses aos senhores feudais, escravos negros aos colonos brancos, e muitas vezes essa subordinação se deu tanto pela quantidade de pessoas no poder, quanto pela imposição de leis ou perseguição aos subordinados. Beauvoir (1970) afirma que homens antes subordinados foram incluídos socialmente pois tinham entre si alguma tradição cultural ou religiosa e isso permitiu que de alguma forma eles ascendessem ao poder. As mulheres compunham esses grupos de subordinados, e embora a classe fosse fator discriminatório entre homens e mulheres, os homens não foram excluídos

dos documentos históricos por conta de seu sexo tal como as mulheres foram (LERNER, 2019).

Há vários caminhos históricos a serem seguidos para que se explique a subordinação das mulheres (BEAUVOIR, 1970), mas apenas dois serão abordados nesse trabalho, e são eles: a institucionalização da escravidão tendo mulheres como

“teste” antes da subordinação de outros povos, e o desprezo para com divindades antes femininas e multifacetadas, substituídas pelo cristianismo e monoteísmo (LERNER, 2019).

Situando a posição mulher ao longo da história, em um capítulo deste trabalho, buscamos apresentar brevemente a origem e o desdobramento do conceito de gênero. Este conceito, com esta palavra, foi criado na Europa por mulheres acadêmicas como uma maneira de representatividade histórica e para a desconstrução da teoria do determinismo biológico (SCOTT, 1986). No entanto, foi possível encontrar diferentes conceitos dentro da própria Europa e outros completamente diferentes nas Américas e na África.

Após toda contextualização e definição, entramos na história da música erudita. Ela se originou na Igreja Católica, e a princípio, a participação das mulheres em algumas atividades, como nos corais, era permitida. Algum tempo mais tarde, houve uma reforma da liturgia da igreja, onde foi designado que toda atividade na instituição era reservada aos homens e as mulheres não poderiam mais exercer nenhum papel. Entretanto, com a criação dos conventos, elas continuaram a cantar, compor e tocar alguns instrumentos. Nessa mesma época, o fazer musical das mulheres de fora do convento tinha diferentes funções de acordo com suas classes, mas ele todo se restringia a prática doméstica. Poucas foram as musicistas que tiveram algum reconhecimento profissional. Ao longo do capítulo é possível observar a evolução dessas mulheres, que apesar de ainda terem as amarras do patriarcado, conseguiram ascender e se expandir profissionalmente para que outras pudessem continuar.

Por fim, chegamos a história da música erudita no Brasil a partir do período colonial, com foco nas cantoras e instrumentistas. Contudo, nos deparamos com

o problema da falta de registros ou qualquer outra documentação a respeito de suas práticas musicais, tanto da mulher branca nobre quanto da mulher negra escravizada. Isso deu abertura para especulação a respeito de quem eram essas mulheres, como eram suas práticas musicais e como essa situação foi se transformando juntamente com as mudanças promovidas por movimentos sociais externos à música. Foram encontradas cantoras, instrumentistas e compositoras no período do século XVIII ao início do XX, mas em números muito menores que os homens registrados.

Por fim, fazemos uma reflexão e do que significa essa falta de documentação que persistiu por muitos séculos e que há uns anos vem sendo discutida pelos estudos de gênero e concluímos com uma proposta de preservação da memória e da história das mulheres na música.

2. Origem do patriarcado

Na sociedade primitiva, a vida de um recém-nascido dependia completamente da mãe, isto é, só o leite materno era capaz de amamentá-lo e os braços maternos eram capazes aquecê-lo, portanto qualquer descuido podia resultar na morte do bebê.¹ Durante muito tempo, as mulheres dessas tribos precisaram se dedicar a engravidar para que o grupo sobrevivesse, logo, fizeram-se necessárias as crenças e tradições para que esse mecanismo vital se conservasse. Lerner (2019) enfatiza que a origem da divisão do trabalho por gênero se deu diante da necessidade e escolha da mulher em conciliar a maternidade com as atividades de subsistência de uma forma satisfatória e principalmente funcional. Sendo assim, presume-se que elas participavam das atividades de caça de animais pequenos e coleta de alimentos para que não ficassem sobrecarregadas segurando um bebê (apesar do peso do bebê não ser

¹ Em diversos países, no momento atual, existem políticas públicas para as mães que não podem cuidar da criança. Já no Brasil, o Estado ainda chancela responsabilidade à mãe, omissão do pai, além da falta de amparo institucional. "Daí que a construção de creches, de período integral, como programa político específico para mulheres mães é fundamental em qualquer governo que se queira democrático (Sousa e Guedes, 2016) [...], mas é necessário também haver uma maior socialização com os homens, os quais precisam ser interpelados a exercer funções de cuidado [...]. Discutir a distribuição do cuidado, como trabalho, é, portanto, um tema político e social de suma importância para auxiliar na criação de outras possibilidades de vir a ser das mulheres e de seu processo de subjetivação. (ZANELLO, 2018)

necessariamente um empecilho para andar e correr durante as caças, o choro poderia ser), embora fossem capazes de participar de caças de animais grandes. Portanto, acredita-se que essa primeira divisão do trabalho se deu exclusivamente por questões reprodutivas e não físicas, do ponto de vista da força e resistência. A autora considera essa justificativa biológica aceitável apenas nos primórdios do desenvolvimento humano, por não existirem alternativas, e que, no entanto, as divisões feitas posteriormente baseando-se na maternidade como algo puramente inerente foi uma estrutura criada e reforçada para que se perpetuasse culturalmente na sociedade ocidental.

Lerner (2019) especula que, ainda no princípio da humanidade, em algumas sociedades, a mulher seria tida como misteriosa por ter conhecimento de “receitas curativas”, pois quase sempre era ela a responsável pela colheita de plantas, folhas e frutos, então o contato direto com esse tipo de atividade fez com que ela desenvolvesse funções além da alimentação. Gerda Lerner menciona a interpretação da antropóloga Lois Paul do uso da menstruação como arma simbólica, por parte das mulheres de uma aldeia na Guatemala que observou, como forma de manipular o medo dos homens diante da ameaça da perda de sua virilidade pela estranheza em torno desse mistério que era menstruar. Lerner (2019) supõe que a criação de instituições sociais para incentivar o ego e a autoconfiança dos homens talvez tenha se dado em situações de medo que eles sentiam em relação a esses fenômenos naturais que eram os corpos femininos e do que eles eram capazes.

Pinturas em paredes e esculturas da época do Neolítico foram encontradas e colocadas como hipótese de uma expressão religiosa advinda do mistério em torno da figura da mulher. Muitas estatuetas tinham como destaque a vulva, os peitos e quadris largos possivelmente representando a sexualidade, e barriga saliente, possivelmente representando a fecundidade e maternidade. “Na realidade, a deusa não é aquela que só gera. Ela é também guerreira, doadora das artes da civilização, criadora do céu, do tecido e da cerâmica, entre muitas outras coisas” afirma a antropóloga Norma Telles ao se deparar com

esses dois possíveis significados atribuídos às deusas.² Apesar dessas esculturas terem sido encontradas em amplos lugares como na Rússia, Iraque, Jericó, Mesopotâmia e Antiga Israel, não se pode afirmar veementemente que existia um culto a Deusa-Mãe no período Neolítico. No entanto, alguns milênios depois, historiadoras (es) e arqueólogas (os) tiveram mais certeza sobre essa devoção a

Deusa-Mãe, pois se depararam com evidências em muitas regiões “e com atributos simbólicos distintos e recorrentes” (LERNER, 2019, p. 191).

Com o surgimento da agricultura, urbanização e sociedades não mais nômades organizadas em Estados e instituições no final do Neolítico, a conquista da terra por meio de guerras resultou na escravização dos povos conquistados. (PACHECO, 2008).

A escravidão teve como fundamento a ideia de que alguns grupos marcam outros como passíveis de serem escravizados, fazendo-os acreditarem que realmente são seres inferiores e devem ser subalternizados, perpetuando esse pensamento. Esse mecanismo só é possível quando são ressaltadas as diferenças entre o grupo que escraviza e o que é escravizado. No entanto, o grupo que exercia o poder sobre outro precisaria ter certeza de que essas diferenças entre eles funcionariam para que houvesse a dominação. “Essa experiência, disponível aos homens antes da invenção da escravidão, era a subordinação de mulheres do próprio grupo” (LERNER, 2019, p.112). Ou seja, ela imagina que a subordinação de mulheres tenha sido como que um “ensaio” à subordinação de outros grupos. Essa prática se deu primeiramente com as prisioneiras de guerra que eram consideradas fisicamente mais frágeis, e se tivessem filhos, mostravam-se sujeitas a qualquer situação para sobrevivência deles. Caso não houvesse colaboração, a forma de punição além do isolamento longe dos filhos, era o estupro. Essa espécie de teste fez com que os homens concluíssem que

² As divindades femininas: No princípio, eram as deusas. Disponível em:

<https://super.abril.com.br/cultura/asdivindades-femininas-no-principio-eram-as-deusas/>

“as mulheres suportariam e se adaptariam à escravidão na esperança de salvar os filhos e em algum momento melhorar sua sina.” (LERNER, 2019, p. 114). Depois de aperfeiçoar essa prática de dominação, a escravidão se deu pela venda de mulheres para o casamento. Esse modo de dominação foi institucionalizado nos Códigos Penais e então, as próprias mulheres com relativo privilégio passaram a cooperar com esse mecanismo, já que depois de comercializadas, elas dependiam completamente desses homens.

Silvia Federici (2004) também concorda que a escravização de povos da América e da África e a privação dos meios de subsistência do proletariado europeu, fez com que houvesse “uma transformação do corpo em uma máquina de trabalho e a sujeição das mulheres para a reprodução dessa força de trabalho” (p. 112).

Ainda que houvesse um forte comércio de mulheres entre homens interessados em reprodução, casamento e força de trabalho, existiam ainda mulheres emblemáticas nos rituais e símbolos religiosos. Embora Lerner (2019) reforce a possibilidade de distorção de antigas representações religiosas femininas, “há muitas evidências disponíveis - arqueológicas, literárias, econômicas e políticas” (p. 191) para que se comprove que existia uma forte adoração às divindades femininas, e não masculinas. Existia a Grande Deusa que tinha o controle da fertilidade e acredita-se que ela era a mais venerada justamente por dar o poder às mulheres em gerar outra vida. Também era poderosa em tirar a vida. Isto é, esse dualismo (vida e morte) da Deusa era visto como natural, já que a natureza é assim. “O sistema de crenças manifestado na adoração à Grande Deusa era monístico e animista. Havia unidade entre a terra e as estrelas, humanos e natureza, nascimento e morte, tudo isso incorporado na Grande Deusa” (p.191). Isso fazia com que as pessoas vissem as mulheres como fortes e transcendentais.

Em um momento da história, após reinados imperialistas, começou-se a pensar no conceito da criação, e a fertilidade feminina deixou de ser o caminho. As diversas faces da Deusa já não eram mais consideradas, ela não era mais a criadora de todas as coisas, mas sim a esposa do deus que tudo criou. O

judaísmo monoteísta e o cristianismo passaram a atacar essas Deusas e institucionalizar o homem, fazendo com que a mulher e suas funções (com exceção da procriação) se tornassem pecados.

“Essa desvalorização simbólica das mulheres em relação ao divino se torna uma das metáforas mais marcantes da civilização ocidental” (ARONOVICH, 2019; LERNER, 2019). Aristóteles também se utiliza de metáforas para concluir que mulheres são incompletas, pois diferem dos homens, isto é, ele torna a subordinação como algo que acontece por natureza. Lerner (2019) conclui que foram esses constructos, dentre outros, que fizeram com que o patriarcado se estabelecesse como sistema ideológico.

3. Conceito de Gênero

O conceito de gênero foi usado, no final do século XX, como uma categoria de análise teórica e histórica para explicar as interações sociais. A princípio, o termo se apresentou isento de ideologia e supostamente neutro, mas mesmo tendo sido reconhecido pela academia dentro da disciplina de história, a história das mulheres se distinguia das outras histórias, tornando-a alheia às questões políticas e econômicas, e discutindo apenas o que diz respeito aos aspectos privados da casa, da família, da reprodução e do sexo, em “oposição ao que realmente importaria à história, que é o domínio público da existência” (TORRÃO, 2004. p.131). Por isso, as feministas contemporâneas encontraram dificuldades de implementar esse conceito dentro do campo teórico, pois já existiam teorias “próximas”, mas não adequadas a ponto de explicarem as relações desiguais entre mulheres e homens (SCOTT, 1989).

Para Joan Scott, “gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” (1989, p. 14). As relações entre as pessoas eram fundamentadas no determinismo biológico antes do surgimento do conceito de gênero e, a partir disso, as hierarquias e desigualdades puderam ser devidamente percebidas e definidas. Com esse conceito fundado nas construções sociais, ela o considera como parte da história e não somente da história das mulheres.

Susan Amussen (1985) diz que as diferenças biológicas entre os sexos não são suficientes para explicar as relações de desigualdade entre mulheres e homens, então o gênero “transforma seres biologicamente machos e fêmeas em homens e mulheres, seres sociais” (p. 270), ou seja, gênero é um recurso para dar significado às diferenças entre as pessoas.

Pierre Bourdieu (1989, p. 23) também certifica que

A definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças.

Ou seja, ele compartilha essa linha de pensamento com Scott (1989) e Aussen (1985), que argumentam o gênero como uma construção e uma ferramenta contra o discurso puramente biológico.

No decorrer do desenvolvimento do feminismo e de suas teorias, as mulheres sentiram falta de uma linguagem que as representasse de forma adequada para que pudessem ser vistas como sujeitos políticos e isso se tornou mais viável depois do uso o gênero aplicado às relações como discutido acima. Conforme Judith Butler (1989), o constructo foi se transformando dentro do próprio discurso feminista, pois entendeu-se que mulheres enquanto sujeitos não são mais “termos estáveis ou permanentes” (p. 18). Isso quer dizer que o gênero “nem sempre se constituiu de uma maneira coerente e consistente nos diferentes momentos históricos porque ele estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e religiosas” (p. 20). Butler então compreende gênero como uma teoria que independe da biologia e do sexo, pois ele se torna um “artifício flutuante” (p. 24) no meio desse binarismo que é o feminino e masculino, e que pode assumir diversas formas.

Um ponto de vista diferente desse sobre gênero é o da socióloga Oyèronké Oyě wùmí, que discorre sobre essa noção de corpo social e de identidade a partir de uma ótica não ocidental, especificamente na sociedade iorubá. Antes da colonização dos europeus sobre os povos africanos, não existia a separação entre homens e mulheres e não existia dominação de um sobre o

outro. “Na sociedade iorubá précolonial, o tipo de corpo não era a base da hierarquia social: machos e fêmeas não eram estratificados de acordo com a distinção anatômica.” (OYEWÙMÍ, 1997, p. 26) A sociedade iorubá não utilizava o corpo como um meio de opressão, no entanto existiam hierarquias de governantes e escravizados, mas as pessoas eram definidas por sua idade e por suas relações com outras pessoas. (OYEWÙMÍ, 1997).

Assim como a cultura iorubá foi se modificando após a colonização pelos europeus, a cultura e o conceito de gênero de alguns povos pré-colombianos como os Incas, também foram modificados após a chegada dos espanhóis. Existiam, por exemplo, os Quariwarmi, que eram considerados quase divinos por incorporarem uma divindade chamada Chuqui Chinchay, que transitava entre o binarismo do feminino e masculino, passado e presente, morte e vida. Esses povos foram considerados sodomitas pelos colonizadores e consequentemente dizimados.³

Existem também outras culturas nas Américas, como os Machi e os Mahu. (PENDLE, 2001, p. 8)

“O machi do Mapuche do Chile e da Argentina e o Mahu do Havaí. Indivíduos diferentes podem se mover para frente e para trás entre a margem e o centro, uma condição que lhes permite certo poder dentro da cultura. Em ambos os casos, a diferença está relacionada ao gênero, espiritualidade e música. Aproximadamente um décimo dos havaianos (presumivelmente indígenas) são mahu ou indivíduos de gêneros mistos.”

Acreditava-se que os mahu eram guardiões de costumes e crenças, curandeiros e cuidadores de seu povo. Ainda há uma pequena parcela da população do Havaí que tenta preservar essa cultura ancestral, mas atualmente o termo mahu é usado para se referir aos transexuais.⁴

Em suma, os diferentes conceitos de gênero ajudam a entender que existem múltiplas formas de existir e que as imposições sobre determinados corpos é uma tentativa de fazer o contrário, fazer com que eles não existam, uma

³ PICQ e TIKUNA, 2019. Indigenous sexualities: Resisting Request and Translation.

⁴ Natália Becattini. 2017. 7 Culturas com identidade de gênero não-binárias.

<https://www.360meridianos.com/especial/culturas-identidades-de-genero-nao-binarias>

vez que entendem que significam uma ameaça ao padrão e à ordem estabelecida pelo europeu colonizador.

4. Mulheres na música – Europa

Na história da música erudita ocidental, o papel das mulheres não foi diferente da história geral, ou seja, tiveram suas contribuições deixadas de lado, esquecidas e apagadas. Por que suas composições e performances não se tornaram parte das grandes referências musicais? A qualidade das obras e da interpretação muda conforme o gênero? As perguntas são abundantes e, por isso, neste capítulo farei um breve traçado histórico das mulheres musicistas inviabilizadas pelas versões da história da música ocidental de concerto que chegaram até nós.

O que é história senão o cuidado especial do que se foi antes? Para as mulheres na música, este passado não foi cuidado” (BOWERS e TICK, 1986, p. 3, tradução nossa). Uma das hipóteses desse apagamento das mulheres na história da música é a de que os musicólogos durante muito tempo de estudo focaram em tratados e manuscritos para documentação e não se atentaram à sociologia da música, tal como a situação econômica dos músicos, acesso à educação e a “estratificação da profissão” (BOWERS e TICK, 1986, p. 3).

Grande parte das compositoras não estiveram na vanguarda de estilos porque já tinham sido excluídas anteriormente em posições sociais e consequentemente não participavam do desenvolvimento de novos conhecimentos (BOWERS e TICK, 1986). No entanto, seria importante acrescentar a essa crítica a ideia de que, ainda assim, manuscritos produzidos por mulheres têm sido sistematicamente relegados como, por princípio, desprovidos de valor estético. Seria oportuno nos perguntarmos: não é toda história uma história social? Um documento tem apenas valor histórico e social quando produzido por homens brancos europeus? Não seria a justificativa apenas mais uma forma de concessão à história tal como contada pelo patriarcado?

No início da igreja cristã, as mulheres participavam cantando, mas como a igreja foi se expandindo, a liturgia foi se estabelecendo e se opondo à

participação de mulheres nos ritos, deixando esse lugar de canto sagrado somente a cantores homens e sacerdotes. No entanto, há uma grande documentação das mulheres que continuaram cantando, interpretando e compondo após a criação dos conventos no século IV. Hildegard von Bingen, monja beneditina e compositora do século XII foi uma das primeiras a ter um número expressivo e conseqüentemente notório de composições. (BOWERS e TICK, 1986)

Mulheres dessa mesma época de distintas classes sociais faziam música de diferentes formas. A mulher aristocrata fazia por diversão e prazer, mulheres de classes mais baixas também faziam música e eventualmente chegavam a exercê-la profissionalmente fazendo apresentações domésticas e, ainda mais raramente, apresentações públicas. Bowers e Tick (1986) afirmam que no fim da Idade Média as mulheres já estavam excluídas de quase todo o espectro musical, ou seja, não tinham o mínimo de reconhecimento, “não tinham acesso direto à maioria das oportunidades profissionais, recompensas e autoridade. Esse estado de coisas iria continuar por algum tempo.” (BOWERS e TICK, 1986, p.4)

Um ponto relevante é que as mulheres das classes mais altas não deixaram de tocar e cantar, pois tinham educação privada em casa, isto é, a elas não foi negada a educação musical e sua prática. No entanto, não tinham o conhecimento teórico para desenvolver polifonias, por exemplo. Por isso, quase não se encontra composições de mulheres dessa época.

Quase no final do século XVI, começaram a surgir mudanças significativas nas atividades musicais feitas por mulheres. Uma das primeiras e mais radicais, foi a participação de cantoras profissionais em conjuntos camerísticos como o de Ferrara e em outros grupos em cortes no Norte da Itália. Em 1700, as mulheres cantoras ocuparam todos os lugares em que era possível exercer a profissão por toda a Itália, com exceção do canto na igreja. Nessa mesma época, as mulheres compositoras começaram a aparecer, mas elas não compunham peças de todos os gêneros. Faziam pequenos oratórios, madrigais, não há registro de óperas completas e quase nenhuma música puramente instrumental, pois não tinham

incentivo e permissão para seguirem na carreira musical profissionalmente. Logo, apenas algumas continuaram a compor por um longo período e variados gêneros, como Francesca Caccini, Barbara Strozzi e Isabella Leonarda (BOWERS e TICK, 1986).

Francesca Caccini, filha da cantora Lucia Caccini e do professor e músico Giulio Caccini, nasceu em 18 de setembro de 1587. Seus pais a ensinaram, desde muito cedo, a compor e a cantar. Após alguns anos, ela aprendeu a tocar alaúde, cravo e clarinete. Em 1600 começou a cantar na corte de Florentina, Itália e, posteriormente, passou a cantar também em óperas e concertos privados. Durante duas décadas, Francesca compôs extensivamente diversas peças em diferentes estilos e formas, e o resultado desse trabalho árduo foi, em 1623, tornar-se a cantora e compositora mais bem paga da corte. Porém, muitas de suas obras não foram impressas, além daquelas que se perderam. Nessa época, a participação de mulheres na Igreja era proibida, mas Francesca e sua irmã Settimia eram as únicas autorizadas a cantarem durante a Semana Santa na Igreja de San Nicola (Pisa), pois quem conduzia a parte solene era Giulio Caccini, pai de ambas. Francesca teve uma admirável educação musical, possibilitando uma trajetória como compositora que incentivou muitas mulheres de sua época a compor também (PENDLE, 1991, BOWERS e TICK, 1986).

Barbara Strozzi nasceu em 1617 em Viena, filha adotiva do poeta Giulio Strozzi, fez aulas particulares com músicos influentes, dentre eles o compositor de ópera Roberto Cavalli, mas nunca chegou a compor ou participar de uma ópera. Foi considerada um talento precoce. Aos quinze anos, Barbara fazia apresentações numa espécie de Academia de Arte (Accademia degli Unison) de seu pai, cantando suas próprias composições. Durante um período de 20 anos, de 1644 a 1664, ela compôs oito volumes de composições vocais dentre madrigais, árias e cantatas. Foi uma das únicas mulheres a fazer parte da tradição de compor cantata no século XVII, e se destacou no meio dos grandes nomes da época justamente por ser uma mulher. Embora atualmente se tenha conhecimento da qualidade da obra de Strozzi, em sua época, toda crítica se restringia ao fato dela ser mulher, como cita Ellen Rosan (1986) "grande

espontaneidade, graça requintada, gosto maravilhosamente fino e características da verdadeira feminilidade” (p. 168). Havia comentários, sátiras e especulações de críticos a respeito de Strozzi ser uma cortesã, por ela cantar abertamente o amor em suas composições, mas também existiam grandes apreciadores de sua arte.

Ela é elogiada por sua maneira ousada e graciosa de cantar; sua vez é comparada à de Amphyon e Orfeu, e ao som das harmonias das esferas. Embora esses elogios forneçam pouco em termos de descrição crítica qualitativa precisa, eles pelo menos documentam sua atividade como cantora. (ROSAN, 1986, p.168).

Barbara Strozzi viveu em meio a literários e homens publicamente ativos, e embora tivesse a oportunidade de seguir a carreira publicamente, aparentemente passou a maior parte da vida mais introspectiva e independente. Depois de 1664, não se ouviu mais sua voz e seu nome. Não há registro da data de sua morte.

Anna Isabella Leonarda nasceu em 6 de setembro de 1620, em Novara, Itália filha do conde Giannantonio Leonardi e Apollonia. Os Leonardis eram conhecidos por terem membros familiares muito importantes dentro da igreja e na cavalaria da Itália. Isabella Leonarda entrou para o convento das freiras ursulinas aos 16 anos, onde ficaria para o resto de sua vida, e foi uma das compositoras de seu tempo que mais compôs, tendo composto em um período de 60 anos, mais de 200 composições entre

motetos e concertos sagrados para uma a quatro vozes, diálogos sagrados em latim, configurações de salmos, responsórios, Magnificats, litânias, missas e sonata da chiesa. Ela também escreveu algumas canções solo sagradas com textos vernáculos.⁵

Além da quantidade exorbitante de peças para voz, Isabella Leonarda foi a primeira mulher a escrever trio sonata para violino e baixo contínuo. A maioria de suas obras tinham a Virgem Maria como dedicatória porque ela acreditava

⁵ Isabella Leonarda – Womens Sacred Music Project <http://womenssacredmusicproject.org/isabella-leonarda/>

que sua música não precisava ter reconhecimento do mundo, apenas precisavam saber o quão devota era à Virgem⁶

Um pouco mais tarde na França, em meados do século XVII, as mulheres cantoras começaram a atuar em óperas e balés de corte e consequentemente tiveram destaque e algum reconhecimento. Depois de um tempo, a aristocracia francesa cedeu espaço para que as mulheres tocassem instrumentos e o cravo foi o mais utilizado entre elas. Em 1725, foi criado o Concert Spirituel, que consistia em um concerto público em que tinham liberdade de tocar como solistas, tocar suas próprias composições e também outros instrumentos além do cravo, como a flauta, trompa, violino, piano e harpa. Com o sucesso do Spirituel, concertos parecidos foram feitos em Londres, Edimburgo, Frankfurt, Hamburgo. Embora tivessem essa oportunidade de fazer música publicamente, isso não proporcionava emprego como proporcionava para instrumentistas e compositores homens. No final do século XVII, ainda na França, e com o aumento de burgueses, as mulheres começaram a lecionar música para essas pessoas dentro do âmbito domiciliar. Com exceção de Elisabeth Jacquet de la Guerre, única professora do conservatório de Paris, as mulheres não conseguiam ingressar em uma instituição de ensino para lecionar (PENDLE, 1991).

A partir dos anos 1750, mulheres compositoras, instrumentistas e cantoras começaram a se expandir na Alemanha, Áustria e Inglaterra, além das que já vinham exercendo a profissão na França e na Itália. Mesmo com essa expansão, no final do século XVIII, as mulheres ainda viviam à margem da música sem o devido reconhecimento e retorno. Foi só a partir do século XIX que elas começaram a ter mais oportunidades de educação musical com a abertura dos conservatórios e consequentemente mais expectativa de seguir profissionalmente na carreira, porém continuava difícil de serem empregadas porque a prioridade de emprego ainda era dos homens. Diante disso, elas

⁶ Isabella Leonarda – Womens Sacred Music Project <http://womenssacredmusicproject.org/isabella-leonarda/>

formaram grupos de câmara e orquestras compostas exclusivamente por mulheres.

No século XX, grandes mudanças sociais aconteceram, como o advento do feminismo, tendo o voto como o primeiro e grande direito conquistado pelas mulheres sufragistas que queriam participar da vida política dos lugares onde viviam. Pouco mais tarde, outro emblemático direito conquistado depois de muita luta foi o trabalho remunerado. Isso fez com que as mulheres reconhecessem seus lugares enquanto artistas, almejando educação musical superior, e também saindo da esfera particular e doméstica da profissão, tornando-a pública (PENDLE, 1991).

5. Mulheres na música - Brasil

No Brasil, há registros da prática musical europeia desde o período colonial com uma forte influência religiosa sobre os povos originários.

Já no início da vida brasileira se principiou fazendo música nos núcleos principais da Colônia. O som foi sempre considerado elemento de edificação religiosa e, também aqui, nasceu misturado com religião. Os jesuítas ensinavam o canto religioso aos indiozinhos catequizados, e as festas da igreja eram enfeitadas por cantigas. (ANDRADE, 1944, p.154)

A partir de 1693 em Minas Gerais, houve uma grande produção de riqueza e fluxo de dinheiro devido à extração de ouro e diamante. Isso proporcionou o sustento das atividades artísticas nas cidades e a atividade musical foi a que mais se intensificou nesse período. (SILVA, 2006)

Provoca espanto o extraordinário desenvolvimento da vida musical na capitania das Minas Gerais durante o século XVIII. Em pleno sertão, distante do litoral e infinitamente longe dos centros culturais da Europa, surgiu aí uma atividade musical intensa, de alto nível de execução e criação. Além do mais, é inacreditável a rapidez com que cresceu essa cultura musical nas principais vilas mineiras. (Kiefer, 1977, p. 31)

A música feita em Minas Gerais por volta do século XVIII se concentrava nas Igrejas e era muito parecida em qualidade com a europeia. O que mais

chamou atenção dos primeiros musicólogos que tiveram contato com essa música era o fato dos grandes virtuosos serem negros. Isso poderia ser uma maneira de mobilidade social para as pessoas negras livres e uma possível saída para aquelas ainda escravizadas.

No contexto colonial um importante paradoxo foi gerado. Se o profissionalismo na música, e mais ainda nas artes cênicas, trazia infâmia ao artista branco, pelo menos segundo a percepção generalizada da elite brasileira, a excelência artística poderia inversamente funcionar como um mecanismo de ascensão social para o músico mulato. [...] Para o mulato livre, a música conferia poder, segurança financeira e reconhecimento social, por mais desclassificada que a profissão pudesse parecer à elite branca. (BUDASZ, 2008, p.132-134)

Um dos músicos mais emblemáticos dessa época foi o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), homem negro, compositor, organista, que desenvolveu boa relação com a corte e que mais tarde se tornou mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro (SOUZA e LIMA, 2007).

Nessa mesma época, em meados de 1780, despontou no Rio de Janeiro Joaquina Maria da Conceição Lapa, mulher negra e cantora lírica, mais conhecida como Lapinha. Teve grande sucesso nas óperas no Brasil e, na última década do século XVIII, fez uma turnê prestigiosa em Portugal. Apesar de ter sido aplaudida na Europa, ela teve que quebrar a barreira por ser uma cantora mulher, visto que naquela época e naquele lugar existiam restrições contra a atuação de mulheres, além da barreira racial. O viajante Ruders (2002) registrou que Lapinha era obrigada a se cobrir de maquiagem branca para que fosse melhor aceita pelos europeus, pois sua verdadeira cor à mostra era “inconveniente” (BRITO, 1989: p.182; CASTAGNA, 2011, p. 3).

“A terceira atriz chama-se Joaquina Lapinha. É natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos. Fora disso tem uma figura imponente, boa voz e muito sentimento dramático.” (RUDERS, 2002, p. 93-94).

A sua biografia ainda é um mistério, pois só o que encontraram de sua vida foi seu nome em partituras de ópera, críticas musicais e libretos. Ela participou de várias peças dos compositores de ópera italianos e portugueses

mais influentes de sua época. O compositor brasileiro padre José Maurício também “dedicou papéis líricos em duas de suas óperas, *Ulisséia* e *O Triunfo da América*, representados no Rio de

Janeiro em 1809” (CASTAGNA, 2011, p. 2). A partir de 1813, não se teve mais notícias sobre os caminhos de Lapinha e tampouco se sabe sobre sua morte (CASTAGNA, 2011). No entanto, ela abriu passagens, mesmo que aparentemente pequenas à sua época, para que outras mulheres também cantoras pudessem viver de música.

Budasz (2008), cita algumas mulheres que surgiram logo após Lapinha, como a cantora e dançarina Maria Cândida Brasileira que passou a fazer muitos espetáculos no Rio de Janeiro. A cantora italiana Marianna Scaramelli que veio para o Brasil com o compositor português Marcos Portugal, e participou de algumas de suas óperas, inclusive como protagonista.⁷ A cantora polonesa Carlota Donay que se especializou em papéis de *castrato*, e mais duas cantoras que supõe que sejam italianas, Mariana Albani e Luísa Gerbini, mas não há registro sobre elas além do comentário do viajante Ruders (2002) fazendo uma comparação da qualidade apresentada por Lapinha e por elas.

Mariana Albani, por sua vez, é descrita como uma atriz e cantora “bastante medíocre” (p. 92), enquanto Luísa Gerbini (ca. 1770-?), uma virtuose da rabeca, seria uma “boa e segura cantora”, mas como atriz conduziria a ação com “frieza e falta de vida” (p. 93). (RUDERS, 2002, LEEUWEN, 2009, p. 86)

Há documentos que registraram as atividades musicais praticadas por homens negros livres nas irmandades, nas festividades religiosas e em corpos militares porque eles próprios passaram a fazer esses registros (SOUZA e LIMA, 2007), mas não se acha documentação de práticas musicais das mulheres negras. Provavelmente isso se deu pelo rigoroso sistema patriarcal e religioso durante o período colonial, e nem mesmo as mulheres brancas eram vistas fazendo música, a não ser dentro de suas casas.

Muitos vestígios sobre a atuação dos músicos encontram-se dispersos ou perdidos para sempre, e a documentação que revela traços dessa experiência concentra-se essencialmente a partir da

⁷ A história da Dança de Salão no Brasil do século XIX e os irmãos Lacombe. ZAMONER, 2013.

segunda metade do século XVIII. [...] Isso pode ter relação, como observou o historiador Aldo Luiz Leoni, com mudanças ocorridas na estrutura de contratação dos serviços musicais, visto que, durante a primeira metade do dito século eram monopolizados por mestres brancos, a partir da segunda metade passaram majoritariamente para o encargo de homens de cor. (SOUZA e LIMA, 2007, p. 48-49)

A Igreja Católica considerava a mulher como sexo frágil e o homem como superior fazendo com que ele exercesse autoridade sobre ela. Sob esse cenário, era reservado à mulher de classe alta apenas a prática domiciliar da música, ou seja, ela só aprendia técnicas instrumentais básicas para tocar em casa e agradar o marido, para animar reuniões familiares e para a educação dos filhos e filhas. Havia uma forte repressão sobre a mulher e principalmente sobre o que ela representava, que era a personificação do pecado. Consequentemente, elas pararam de exercer a atividade musical no contexto religioso e foram substituídas nos corais por meninos e homens cantando em falsete. Em Minas Gerais, na cidade de São João Del-Rei, existiam colégios para meninas onde a música privada fazia parte do currículo educacional a fim de atribuir essa formação musical a uma “boa esposa” (ALVARENGA e CAETANO, 2012).

Um dado interessante é que mesmo a Igreja Católica proibindo as mulheres de tocarem ou cantarem nas celebrações, no século XVIII, havia uma organista e compositora chamada Ana Maria dos Santos Mártires (pessoa cega e mulher branca, fato raro, visto que os músicos setecentistas eram negros e pardos) que participava das celebrações quando Lobo Mesquita, o principal organista, não comparecia. Depois da morte de Lobo, Ana ocupou seu lugar. Ela foi a primeira mulher a tocar em um órgão, este localizado na Igreja da Venerável Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo de Diamantina (MG) (SILVA, 2006).

Apesar da falta de registros de atividades musicais das mulheres, especialmente das mulheres negras desse período do século XVIII, há de se especular se elas praticavam música em ambientes mais reservados, como em casa das famílias brancas, talvez até às escondidas para que não fossem

repreendidas. Não seria uma prática corriqueira o canto durante trabalhos, seja em casa ou no campo, tanto de músicas eruditas que elas ouviam dentro das casas de famílias brancas e dos homens negros, quanto as músicas de ofício, como uma forma de resistência? Existiria a probabilidade de algumas delas terem certo domínio de piano e acompanharem (em alguma ocasião como ensaio e preparação) os companheiros que cantavam nas igrejas e corpos militares?

Mais tarde, no século XIX, surge Chiquinha Gonzaga, filha de pai militar e mãe ex-escravizada, que aprendeu a ler, escrever, fazer contas, tocar piano e compor. Ela ficou conhecida por ser a pioneira das mulheres instrumentistas brasileiras, tanto da música erudita quanto da música popular, e por fazer a mistura da tradição europeia com a música brasileira que estava surgindo. Chiquinha quebrou paradigmas da época, como deixar casamentos que a impediam de exercer a música, tocar piano publicamente e se sustentar disso, visto que a atividade musical era reservada às mulheres apenas no ambiente doméstico. Como cita Toffano (2007, p. 158), “Chiquinha compôs, o que caracteriza mais uma transgressão: a mulher podia interpretar, mas não criar” e também ao se tornar maestrina, pois todas essas posições eram “destinadas” aos homens (REIS e COSTA, 2020).

Após o sucesso de Chiquinha, houve um longo período sem que as mulheres exercessem música como profissão publicamente, seja como cantoras ou instrumentistas da música erudita. Elas foram reaparecendo aos poucos e em maior quantidade somente no século XX (REIS e COSTA, 2020)

Paulina d’Ambrósio foi uma violinista brasileira nascida na cidade de São Paulo no dia 19 de março de 1890. Aos 15 anos de idade, ingressou no Conservatório Real da Bélgica, onde estudou violino. Depois de voltar para o Brasil, dedicou-se à pedagogia do instrumento e formou várias e vários intérpretes reconhecidos, como Guerra-Peixe e Ernani Aguiar. Participou da semana de arte moderna em 1922 junto do compositor Villa-Lobos, que a tinha como a preferida dentre as e os violinistas daquela época e seu legado foi deixado como uma mulher que revolucionou o violino no Brasil.

No século XX, surge Acácia Brazil de Mello, filha de Dinah Carneiro Vianna e do cientista Vital Brazil. Iniciou seus estudos na harpa ainda criança e passou alguns anos sem ter aulas do instrumento, pois não haviam harpistas no Brasil. Com a chegada da harpista espanhola Lea Bach em 1930, Acácia pôde se aperfeiçoar na harpa e por volta de seus 10 anos idade, estreou no Teatro Cassino (Rio de Janeiro) ao lado de sua professora. Aos 18 anos se formou na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil que atualmente corresponde a Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde pouco depois se tornou professora de harpa. Foi a primeira harpista da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). Fundou a Camerata do Rio junto com a flautista Odette Ernest Dias na década de 60, e continuou sua carreira como camerista, professora e pesquisadora (SCHUMACHER, 2000; D'OLIVEIRA, 2013).

Na mesma época, a então colega de Acácia, Odette Ernest Dias, flautista francesa, chega ao Brasil a convite do maestro Eleazar de Carvalho, para integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra Sinfônica Nacional. Antes de sua chegada, Odette estudou flauta transversal, história da música e estética no Conservatório Nacional Superior de Paris e participou do Concurso Internacional de Genebra, onde venceu por unanimidade do júri. No Brasil, passou por algumas orquestras, foi professora titular de flauta da Universidade de Brasília durante vinte anos, professora visitante na Universidade Federal de Minas Gerais e também na Universidade de Austin (EUA). Além de professora e pesquisadora de música brasileira (assunto ao qual ela se dedicou), foi convidada a participar da gestão de atividades musicais e artísticas em algumas cidades do Brasil.⁸

Em Curitiba, no dia 11 de abril de 1936, nasce Jocy de Oliveira, compositora e pianista que começou estudar piano aos três anos de idade, aos oito já fazia apresentações no Teatro Municipal de São Paulo e teve toda

⁸ DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/odette-ernest-dias>

educação musical direcionada para o piano. Na década de 1950, Jocy de Oliveira foi para Paris estudar com a pianista e professora Marguerite Long, mas já era reconhecida antes mesmo disso. Lá, ela teve contato com compositores como Stravinsky, John Cage e Stockhausen. Depois de uns anos, se mudou para Washington, onde fez mestrado em composição.

É interessante notar que desde a infância a formação da compositora concorreu para que ela se tornasse pianista profissional. O piano para ela, iniciado com sua mãe, não parece ter representado apenas uma obrigatoriedade em sua formação, mas de fato uma possibilidade de carreira internacional e, com isso, de superação de sua condição tradicional de mulher, fadada à não projeção pública. (NEIVA, 2006, p. 161)

A partir da primeira metade do século XX, apareceram mulheres instrumentistas em quantidade muito mais numerosa no Brasil, ainda que fosse uma prática mais voltada às mulheres de classe alta que tocavam piano.

A valorização do estudo e da prática pianística se inseria ao início da imigração brasileira na vida cultural das classes dominante. [...] A função social desempenhada pelo piano foi mais explorada do que a sua função educativa. Nesse sentido, a aprendizagem da técnica pianística era um fator geralmente atribuído às moças (AMATO, 2007).

No entanto, com o passar dos anos, mudanças políticas e com algumas musicistas ocupando posições de destaque, essa prática se expandiu entre e para as mulheres, e agora não necessariamente apenas às mulheres de classe alta. Essa demanda foi aumentando até que chegou o século XXI, quando há mais participação feminina nos espaços musicais (mesmo que em números destoantes do número de homens), surgem questionamentos, e se intensifica a força de movimentos sociais que ajudam mulheres e outras minorias no sentido de quebrar essas barreiras até então impostas pela tradição.

6. Reflexão

Ao longo da história da música erudita, existiram muitas mulheres participando ativamente de sua construção, mas suas histórias foram invisibilizadas, apagadas e suas vozes foram caladas como uma maneira de as manterem na esfera doméstica, uma forma de não serem ouvidas pelo público.

Isso fez com que apenas os homens falassem por si em seus lugares. Esta ação de calar o outro é uma ferramenta de poder para que não haja questionamentos, para que não haja emancipação e para a manutenção desse poder (MATTOS, 2012).

Falar e calar estão envolvidos nos mesmos jogos de poder e força. A mesma formação discursiva que permite a uns falar, pode colocar o outro na posição de calar-se. O silêncio é a falta de ruídos, a abstenção da fala, é o silenciar-se. O silêncio pode se dar por opção, por medo ou como estratégia de poder (MATTOS, 2012, p. 12)

É importante que se faça essa reflexão acerca do direito da mulher em se expressar, seja interpretando, cantando, compondo ou regendo, pois tal ato é a reivindicação de sua própria existência (SANTOS, 2019).

Assim compreendemos que falar de mulheres no meio musical erudito não é apontar para uma ausência – muito pelo contrário, existem mulheres ocupando posições de regente, compositoras e solistas em uma orquestra. Entretanto, tal presença ainda é invisível, uma vez que o espaço masculino corrobora para esse ocultamento. (SANTOS, 2019)

Uma das consequências dessa invisibilidade e desse apagamento é a dificuldade de almejar posições dentre os diversos caminhos da música erudita, visto que a falta de representatividade feminina gera nas mulheres uma “negação de suas próprias capacidades intelectuais” (SANTOS, 2019, p. 237). Mesmo depois de alcançarem posições de prestígio, suas ações são criticadas, como comentam Isabel Nogueira e Susan Fonseca (2013, p. 103)

Ninguém parece ter tido alguma objeção ao virtuosismo de Mischa Mayski, ao contrário de Jaqueline Du Pré, a qual foi muito criticada pelo que era julgado um excesso de movimentos na sua *performance*.

O que se depreende daqui é que em qualquer lugar que a mulher estiver, ainda haverá uma tentativa de questionar sua expressão pública, chegando em alguns casos até mesmo a menosprezar sua existência por meio de questionamentos de como chegou nesse lugar, e até boicote por determinadas ações vistas como ameaça a essa ordem estabelecida.

Ainda que lentamente, há ações afirmativas dentro de algumas instituições para que as mulheres sejam reconhecidas por seus estudos e

trabalhos, como é o caso da Escola de Música do Estado de São Paulo. Recentemente, em um de seus grupos jovens, na Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, criou-se a categoria Maria Vischnia dentro do concurso Ernani de Almeida Machado ⁹ que consiste em um prêmio voltado para as bolsistas, visando a equidade de gênero e o aperfeiçoamento da carreira dessas estudantes.

Há também o movimento Me too¹⁰, que teve início como um movimento para o empoderamento de mulheres negras dos Estados Unidos em 1996, mas que se tornou um símbolo internacional de combate ao assédio sexual somente em 2017 após atrizes denunciarem em uma rede social que tinham sido assediadas por um dos maiores produtores de filmes de Hollywood. Como muitas atrizes famosas usaram esse termo para fazer as denúncias pela internet, mulheres do mundo inteiro se sentiram impulsionadas a fazer o mesmo e começaram a denunciar não somente assédios sexuais, mas morais, como abuso de autoridade, hierarquia no trabalho, superioridade econômica e liderança religiosa ou espiritual.¹¹

Uma vez disseminado internacionalmente mais com mais intensidade, a questão do assédio e tudo o que dele se desdobra, passou a ter mais visibilidade porque mais mulheres estão denunciando, mais pessoas discutindo dentro dos mais variados âmbitos sociais e, pressionando instituições para que cada vez mais haja consequências.

7. Conclusão

Vimos que, a partir do comércio de mulheres, elas próprias passar a aceitar o apagamento de sua história visto que já estavam condicionadas a não pensar em si mesmas. Isso não se deu individualmente, apesar de ter afetado individualmente todas elas, mas pela imposição do patriarcado que se estabeleceu como sistema fazendo com que homens exercessem poder sobre

⁹ Concurso interno da orquestra que tem como objetivo contemplar um bolsista com um prêmio de 100 mil reais para estudos fora do Brasil, e outras quatro bolsas de 22 mil reais para aquisição de instrumentos.

¹⁰ Eu também, tradução para o português. ¹¹ [Metoobrasil.org.br](http://metoobrasil.org.br)

outros homens e principalmente sobre mulheres. Isso não se deu sem a participação das mulheres, especialmente aquelas que detinham relativo poder; ou seja, exerciam poder sobre outras mulheres e homens escravizados em troca de privilégios legados por seus pais e maridos (LERNER, 1986).

Em estudos mais recentes, criou-se o termo gênero como uma ferramenta de análise histórica, política e sociológica para inserir, pesquisar e explicar relações sociais entre mulheres e entre mulheres e homens. Antes disso, essas relações se construíram pelo determinismo biológico, que expecta sobre as pessoas apenas com a lupa biológica e não sociológica. No entanto, depois da criação do conceito de gênero e muitas discussões a respeito, foi possível concluir que as pessoas são construídas de acordo com o ambiente em que vivem, com o que passam, com o que aprendem. Ou seja, as pessoas não precisam ser e não são como nascem biologicamente. Posto isto, as mulheres vêm se reconhecendo enquanto mulheres e suas histórias sendo descobertas e contadas desde o século a partir disso (SCOTT, 1986).

Na música erudita, a história das mulheres não foi diferente da “história geral e tradicional”. Elas também foram excluídas, embora tenham participado de sua construção desde o princípio, na Europa.

Uma das hipóteses do apagamento das mulheres é que historiadores e musicólogos focaram muito em documentos, como partituras e tratados, se esquecendo de todo o entorno, da parte social da música e naturalizando essa ausência.

Para além dessa hipótese, há o fato de que a música erudita, sua prática e formação, era controlada pela Igreja Católica e que as mulheres participavam das celebrações cantando. Porém, com a expansão da igreja e com as mudanças na liturgia, elas foram proibidas de participar de qualquer atividade litúrgica e isso incluía a música. Nessa mesma época, surgiram os conventos, onde as mulheres puderam exercer suas atividades musicais, como composição, canto e prática de algum instrumento. Hildegard von Bingen foi monja e uma das

primeiras mulheres a ficar reconhecida por um grande número de composições. Considerada uma exceção, pois as mulheres dessa época não tinham nenhum reconhecimento e recompensa. Outro fato é que apenas as mulheres de classe alta mantiveram atividades musicais dentro de suas casas por não terem permissão de se apresentar em público.

Durante alguns séculos na Europa, as mulheres foram saindo da esfera doméstica e conquistando alguns espaços públicos até então destinados e vistos para homens.

No Brasil, a documentação que há a respeito de mulheres que faziam música data a partir do século XVIII, mesmo que os europeus tenham chegado bem antes disso. Como as famílias brancas seguiam o modelo de ensino europeu, as mulheres tinham a educação musical apenas no âmbito doméstico e sem maiores ambições. Tal educação servia para animar festas de família e para agradar os maridos. Tocar piano, principalmente, era sinal de ser boa esposa.

Como grande parte da população brasileira do período colonial era negra, entre os músicos isso não era diferente. Para eles, a música era mais do que cantar ou tocar, era uma forma de mobilidade social, com a escravidão, muitos conseguiam recompensas como a carta de alforria, se fossem bons músicos.

Especulamos a situação das mulheres negras dessa época, já que não foi possível encontrar muitas informações sendo a cantora Lapinha a única referência encontrada, que venceu muitas barreiras para ser reconhecida e o foi, ainda em vida.

Depois, Chiquinha Gonzaga foi a grande precursora tanto entre musicistas eruditas, quanto as populares que desafiou os costumes da sociedade da época, desde sua atitude perante o casamento até compor e tocar profissionalmente.

Só a partir do século XX que as mulheres na música começaram a realmente aparecer em público, estudaram em instituições e conquistaram posições de destaques, não sem que essas mulheres enfrentassem todo o silenciamento e crítica, mesmo depois de ascenderem, deixando a nós, mulheres

musicistas do século XXI um legado para que pudéssemos estudar, pesquisar, levantar essas questões e mudar esse cenário, ainda que aos poucos.

Parafraseando Lola Aronovich, as mulheres não vão recuar.

8. Referências

A HARPA NORDESTINA. **Acácia Brazil**. 2015. Disponível em: <https://aharpanordestina.blogspot.com/2015/01/acacia-brazil.html>. Acesso em 20 out. 2021

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **O piano no Brasil**: uma perspectiva histórico sociológica. XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2007, São Paulo. Anais do XVII congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. São Paulo, Unesp, Setembro, 2007, Trabalhos de Musicologia [sem paginação] Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf Acesso em: 16 nov. 2021

ANDRADE, M. de. **Pequena história da música**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2015. E-book.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo I**: fatos e mitos. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia de livros, 1970.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo II**: a experiência vivida. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia de livros, 1970.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Pierre Bourdieu; tradução Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOWERS, J.; TICK, J. **Woman making music**: The Western Art Tradition, 1150-1950. 1. ed. London: University of Illinois, 1986.

BUDASZ, R. Gênero e raça. In: BUDASZ, R. **Teatro e música na América Portuguesa**: convenções, repertórios, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtesUFPR, 2008. 2. Tiragem. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_RW2GIh5ihY0C. Acesso em: 20 out. 2021

BUTLER, J. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Judith Butler; tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CASTAGNA, P. **A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX**. Apostila do curso História da Música Brasileira Instituto de Artes da UNESP.

CASTAGNA, Paulo. **Palmas e preconceitos**. Revista de História da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 6, n.64, p.76-79, jan. 2011.

COELHO, M.P.; SILVA, M.V.; MACHADO, M. N. d. M. **Sempre tivemos mulheres nos cantos e nas cordas**: uma pesquisa sobre o lugar feminino nas corporações musicais. v. 26 – n. 1, p. 107-122, Jan./Abr. 2014. Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, MG, Brasil.

COSTA, S. R. **Formação e atuação de mulheres instrumentistas na música popular: Um estudo de caso no distrito de Rio das Mortes (MG)**. Subárea do SIMPOM: Educação Musical. ANAIS DO VI SIMPOM 2020.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/odetteernest-dias>. Acesso em: 17 nov. 2021

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga**: uma história de vida. 1949. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1991.

EMESP. **Conheça os finalistas do 9º prêmio Ernani Almeida Machado**. Disponível em: <https://emesp.org.br/noticias/conheca-os-finalistas-do-9opremioernani-dealmeida-machado/>. Acesso em: 17 nov. 2021.

FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Silvia Federici; tradução Coletivo Sycorax. 1. ed. Elefante, 2019

FRESCA, C. **Professores e Grandes Interpretes do Violino no Brasil**. 21/01/2009

- sítio eletrônico Concerto. Disponível em <http://www.concerto.com.br/textos.asp?id=76>. Acesso em 17 nov. 2021

GROUT, J. D.; PALISCA, V.C. **História da música ocidental**. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

LEEUWEN, A. van. **A cantora Joaquina Lapinha**: Sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Gerda Lerner; tradução Luiza Sella. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, L. **Mulheres na música**: conheça 15 instrumentistas brasileiras. Portal EBC, 2016. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/cultura/2015/03/mulheresnamusica-conheca-15instrumentistas-brasileiras>. Acesso em: 19 out. 2021.

LIMA, P. de.; SOUZA, F. P. de. **Músicos negros no Brasil colonial**: trajetórias individuais e ascensão social (segunda metade do século XVIII e início do XIX). Revista Vernáculo, n. 19 e 20, 2007.

MATTOS, Z. S. “**Bárbara, não vá criar confusão**”: silêncios e silenciamentos nas relações de gênero. IX ANPED SUL, 2012. Disponível em: 815 (ucs.br). Acesso em 20 out. 2021.

ME TOO BRASIL. Disponível em: metoobrasil.org.br. Acesso em 17 nov. 2021.

MULHER 500 ANO ATRÁS DOS PANOS. **Acácia Brazil de Mello**. 2021. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/acacia-brazil-de-mello-1921-2008/>. Acesso em: 18 out. 2021.

NEIVA, T. M. **Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

NOGUEIRA, I. N.; FONSECA, S.C. **Estudos de gêneros, corpo e música**: abordagens metodológicas. Goiânia, Porto Alegre: ANPPOM, v. 3, 2013.

OYĚWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Oyèrónkẹ Oyě wùmí; tradução Wanderson Flor do Nascimento. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PENDLE, K. The Fifteenth through the Eighteenth Centuries: Musical Women in Early Modern Europe; JACKSON, B. G. Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. In: PENDLE, K. (org.). **Woman and music**: a history. 2nd. ed. Indiana: Indiana University Press, 1991, 2001. p.57-97

PICQ e TIKUNA. **Indigenous sexualities**: Resisting Request and Translation. Disponível em: <https://www.e-ir.info/pdf/79088>. Acesso em: 17 nov. 2021

REIS, C.S.; COSTA, S, R. **Mulheres instrumentistas no campo profissional da música popular na cidade de São João del Rei**: Um retrato.

SANTOS, T. F. **Feminismo e política na música erudita**. Revista Música, vol. 19, n.2, p. 220-240, jul. 2019.

SANTOS, V. **Fatos históricos de hoje, 31 de agosto**. Ponto Inicial, 2014. Disponível em: <https://jornalponto inicialdecaxias.blogspot.com/2014/08/>. Acesso em: 19 out. 2021

SCHUMAHER, M. A. **Dicionário Mulheres do Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SCOTT, J. **Gender: a useful category of historical analyses**. Gender and the politics of history. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila autorizada por Joan W. Scott.

SILVA, H. C. P. da. **O Órgão Setecentista de Diamantina**: em busca da identidade deste instrumento. ANPPOM. P. 579-586 Brasília, 2006

TOFFANO, M. J. **As Pianistas dos Anos 1920 e a Geração Jet-Lag: O Paradoxo Feminista**. Brasília: Editora UnB, 2007

WOMEN'S SACRED MUSIC PROJECT. **Isabella Leonarda**. Nun and Baroque Composer, 2018. Disponível em:
<http://womenssacredmusicproject.org/isabellaleonarda/>. Acesso em: 19 out. 2021.

ZAMONER, M. **História da Dança de Salão no Brasil do século XIX e os irmãos Lacombe**. EFDeportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Año 18, Nº 186, Noviembre de 2013. Disponível em:
<https://www.efdeportes.com/efd186/historiadadanca-desalao-irmaos-lacombe.htm>. Acesso em: 20 out. 2021