

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

GIULLIA ASSMANN KNOTHE

CORPOS AUDÍVEIS:

**Construções de gênero e influência de aspectos
cognitivovisuais na avaliação da performance de mulheres
instrumentistas**

SÃO PAULO

2023

GIULLIA ASSMANN KNOTHE

**CORPOS AUDÍVEIS: CONSTRUÇÕES DE GÊNERO E INFLUÊNCIA
DE ASPECTOS COGNITIVOVISUAIS NA AVALIAÇÃO DA
PERFORMANCE DE MULHERES INSTRUMENTISTAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, Área de concentração: Cognição musical.

Linha de Pesquisa: Cognição musical

Orientadora: Prof^a. Dra. Graziela Bortz.

SÃO PAULO

2023

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

K72c Knothe, Giullia Assmann, 1996-

Corpos audíveis : construções de gênero e influência de aspectos
cognitivovisuais na avaliação da performance de mulheres instrumentistas /
Giullia Assmann Knothe. -- São Paulo, 2023.

89 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Graziela Bortz.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Execução. 2. Prática interpretativa (Música). 3. Mulheres
musicistas. 4. Estereótipos (Psicologia social). 5. Relações de gênero. I. Bortz,
Graziela . II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.82

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

GIULLIA ASSMANN KNOTHE

CORPOS AUDÍVEIS: Construções de gênero e influência de aspectos cognitivovisuais na avaliação da performance de mulheres instrumentistas

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, Área de concentração: Cognição musical.

Orientadora: Prof^a. Dra. Graziela Bortz

Dissertação aprovada em: 31/07/2023

Banca examinadora

Prof. Dra. Graziela Bortz

Orientadora - Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Prof. Dra. Catarina Domenici

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dra. Camila Carrascoza Bomfim

Escola de música do Estado de São Paulo (EMESP)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Graziela Bortz, pelo apoio incondicional provado nas muitas condições e intermitências experienciadas durante meus anos de pós-graduação, nenhuma das quais diminuiu sua compaixão e suporte que me foram essenciais e que me motivam a seguir seu exemplo. Agradeço toda minha rede de apoio, em especial as mulheres que fazem parte da minha vida, por terem me acolhido física e emocionalmente e me inspirado a seguir em frente. Em especial a: Beatriz França, Karina Santos, Renata Rodrigues, Livia Rodrigues, Raquel Degenszjain, Waho Sensei, Valerie Ann Albright. Nas dificuldades de ser mulher musicista e em estudos acadêmicos, elas foram exemplos de resistência e inspiração. Eu não estaria aqui sem elas.

Agradeço a Bruno Avoglia, pelo companheirismo e infinitas conversas em todos esses anos de formação pessoal e acadêmica. Agradeço também minha avó Marlene, meu avô Ernesto (*in memoriam*), que me ensinaram que o apoio mais puro e verdadeiro é aquele que nos apoia por nos amar, e não por achar no potencial uma fonte de retribuição, mas sim de libertação. À minha mãe, Patricia Assmann, minhas irmãs Camilla e Emanuelle, e meu irmão, Gabriel, por me lembrarem de onde venho e por que devo seguir. Aos amigos, tantos que não me atrevo a enumerar, mas que se fizeram presentes em conversas, conselhos, nas mil mudanças de casa e nas risadas necessárias em minha vida. Ao Coletivo Frequência Dissonante, que é o lugar onde despejo toda minha necessidade de lutar por uma música mais diversa e inclusiva.

Por último, agradeço a experiência de poder ter vivido os anos de pós-graduação na crescente certeza de que sigo, mesmo em dificuldade, no caminho que mais me faz feliz: a música e a luta pela presença de todes nela.

RESUMO

O feminino e o masculino na música, não diferentemente de outras áreas em que tal binarismo de gênero emerge de construções sociais, são estruturas complexas tecidas no sistema hierárquico patriarcal que permeia toda nossa sociedade. São códigos que se reproduzem e sobrevivem nas linguagens e espaços sociais, nas caracterizações de práticas culturais, na atribuição de valores e preconceitos dentro de sistemas de linguagem e comunicação. A música, sendo uma linguagem complexa, composta pela escrita, fala, sons e corpos, absorveu em todo seu espectro os binarismos e o sistema patriarcal que influencia não somente o modo como fazemos, mas também como ouvimos música e os corpos que a tocam. Neste trabalho, exploramos quais são os processos cognitivos e de que maneiras se escondem crenças de diferenças e cunhos de binarismos nos sons permeados pelo engendramento desses códigos em uma estrutura naturalizada ao ponto de não questionarmos se nosso julgamento do que ouvimos é interferido por aspectos visuais. Através da análise de atribuições de gênero e da qualidade que carregam entenderemos os lugares da prática musical de mulheres em alguns pontos da história da música erudita, tanto na análise teórico-musical quanto nas construções do imaginário visual sobre os corpos dessas mulheres na performance. Exploraremos, na discussão final, os efeitos de tais construções na avaliação da performance musical de mulheres na música erudita sob o viés cognitivo das implicações produzidas pelos estereótipos de gênero.

palavras-chave: música; gênero; cognição musical.

ABSTRACT

The feminine and masculine in music, like other areas where such gender binarism emerges from social constructions, are complex structures built into the patriarchal hierarchical system that permeates our entire society. Those codes are reproduced in languages and social spaces, in the characterizations of cultural practices, in the attribution of values in language and communication systems. Music, as a complex language built through writing, speech, sounds and bodies, absorbed in its entirety the binarisms and the patriarchal system that influences not only the way we make music, but also how we listen to music and the bodies that play this music. In this work, we explore which cognitive processes and binarisms are hidden in music language to the point of being unquestionable whether we judge what we hear influenced by visual aspects. Through the analysis of gender qualities, we will understand the place women's musical practice occupied in the history of classical music. We will do so by theoretical-musical analysis and through analysis of constructions of imagery: the bodies of women in musical performance. We will explore, in the final discussion, the effects of such constructions in the evaluation of the musical performance of women in classical music under the cognitive bias of the implications produced by gender stereotypes.

key-words: music; gender studies; music cognition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “ <i>Young woman seated at a virginal</i> ” - Johannes Vermeer	51
Figura 2 - “ <i>Young woman standing at the virginal</i> ” - Johannes Vermeer	54

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - “Feminilidade e masculinidade” na música c. 1900	36
Quadro 2 - Análise da presença de critérios em editais de orquestras profissionais ...	76

LISTA DE ABREVIATÖES

OSPA - ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE

OSM - ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL (SP)

OSESP - ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO

OFMG - ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS

OSTP - ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO DA PAZ (PA).

SUMÁRIO

<u>1. INTRODUÇÃO</u>	11
<u>2. PARTE 1 - CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS SOBRE GÊNERO E MÚSICA</u>	
2.1 Conceitos de performance entre o século XVIII e XIX.....	20
2.2 Um corpo na música: o público e o privado.....	23
2.3 Binarismos de gênero nas três linguagens.....	29
2.4 Linguagem sonora.....	36
2.5 Linguagem escrita.....	39
2.6 Linguagem visual.....	49
<u>3. PARTE 2 - PROCESSOS COGNITIVOS NA PERCEPÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL</u>	57
3.1 Entendendo a psicometria.....	58
3.2 Estudos levantados.....	60
3.3 Análise de editais de orquestra.....	69
<u>4. CONCLUSÃO</u>	79
<u>REFERÊNCIAS</u>	83

1. Introdução

Trazer para os estudos acadêmicos em música o ponto de vista de mulheres a partir das teorias feministas significa colaborar num movimento de construções de historicidades e saberes que nem sempre se encontram nas narrativas canonizadas (KOSKOFF, 2014). Esses esforços nos direcionam para que os estudos feministas abranjam todos os meandros de nossas vidas e profissões enquanto mulheres, adentrando mesmo os menores circuitos e camadas de uma sociedade marcada pela estrutura patriarcal¹ e que privilegia certos agentes. Neste trabalho, focaremos em como a condição de mulher instrumentista se projeta, quando exposta a provas e performances solo, pelos meandros de construção de significado e expressão que são atravessadas por outras questões além da técnica e do som. Como em DeNora (2002), este trabalho analisa a performance musical como comunicador de uma linguagem musical que, no ato da execução, transmite elementos da cultura e das formatações sociais nas quais aquela música se encontra inserida - e que desta cultura não pode ser dissociada. Também analisaremos o que é a performance musical e qual o papel do corpo nesta performance do ponto de vista da construção do corpo identificado no gênero² feminino e seus signos “apropriados” dentro dessa forma de arte.

Consideramos que análises mais profundas e atentas sobre o *habitus*³ onde o objeto de estudo se localiza, neste caso na performance que se constrói e se reproduz

¹ O significado de patriarcado, primeiramente associado ao pai, chefe de família, ganhou novos usos ao longo da história. Considerando seu uso antes das teorias feministas, era muito associado às virtudes patriarcais, ao homem que detinha autoridade sobre uma família e um domínio. Mais tarde, “o patriarcado é rapidamente adotado pelo conjunto dos movimentos feministas militantes nos anos 70 como o termo que designa o conjunto do sistema a ser combatido” (DELPHY, 2009, p. 175), entendendo que a autoridade patriarcal cerceava a liberdade feminina. Ainda assim, o uso de patriarcado como estrutura opressora não é consenso entre as teorias feministas, e também ganha outros delineamentos a partir dos estudos socialistas e anticapitalistas (DELPHY, 2009; AGUIAR, 2000).

² Referimo-nos a gênero aqui como um construto social, que determina papéis específicos e relações entre homens e mulheres que “estabelecem divisões sociais baseadas em poder e autoridade” (Krieger, 2003, p. 653). Por outro lado, entende-se sexo como um construto biológico que pressupõe a possibilidade de reprodução sexual. Entretanto, historicamente, esses termos têm sido usados de forma intercambiável, por vezes como sinônimos, tornando sua apreensão em textos de diferentes momentos históricos de difícil desembaraço (Krieger, 2003).

³ Para um início de compreensão, consideremos o *habitus* como “[...] sistema de disposições duráveis e transferíveis, que funciona como princípio gerador e organizador de práticas e de representações, associado a uma classe particular de condições de existência. O *habitus* gera uma lógica, uma racionalidade prática, irredutível à razão teórica. É adquirido mediante a interação social e, ao mesmo

em seus códigos, são de grande importância para desvelar a canonização de discursos sobre música e sobre corpo que excluem tudo o que não segue suas normas historicamente determinadas. A exclusão nem sempre virá na não presença de figuras como as mulheres instrumentistas, mas na codificação de sua existência dentro de padrões e exigências rígidas que irão classificar tudo aquilo que sai da normativa como ausente de qualidade⁴; porém, em alguns casos, virá também do apagamento daquelas que existiram e ajudaram a construir a história da música. Um breve exemplo similar ao da música, no que diz respeito à presença restrita ou codificada da mulher na arte, se encontra na problemática identificada pelo grupo Guerrilla Girls, composto por mulheres artistas e fundado em 1985 em Nova Iorque. O grupo passou a espalhar posters pela cidade, criticando os museus por não possuírem obras feitas por mulheres, dizendo que elas só entravam nesse espaço se estivessem nuas retratadas nas pinturas (WHITERS, 1988). Isso foi uma forma de trazer para o ativismo o questionamento sobre o lugar das mulheres na arte que, até então, era compreendido como o de “musas”, que inspiravam o artista, e sobre as quais ele depositava seu olhar. De forma semelhante, entenderemos como a música no ato da performance musical compartilha de construções sobre a mulher que começam na codificação do ser mulher, passam pelas práticas históricas que fundaram o que hoje entendemos como música de concerto⁵ e se traduziram em outras formas de linguagem - além da sonora, como a escrita e a visual -, que dissertam sobre a prática musical. É nesse conjunto de observações, que iremos construir e tentar *desconstruir* como avaliamos e julgamos a performance de mulheres instrumentistas.

Temos como questões disparadoras para a análise proposta (uma análise multifacetada, que abrange áreas do conhecimento musical como a musicologia, a

tempo, é o classificador e o organizador desta interação. É condicionante e é condicionador das nossas ações” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 33).

⁴ Ao longo do trabalho entenderemos melhor quais parâmetros de qualidade e como eles se aplicam às mulheres através de diferentes construções sobre a música de concerto.

⁵ Música de concerto, música erudita ou música clássica são termos utilizados para fazer referência à tradição musical europeia provinda das cortes e dos ambientes religiosos e que possuem as salas de concerto e teatros como ambiente de preferência para fruição dessa música. O termo “erudita”, mais utilizado no Brasil, denota a necessidade de que o ouvinte seja instruído em música e outras leituras para poder compreender e ouvir esse gênero musical. Música “clássica” traz a noção de que essa música se apoia na história, em composições e referências “dignas de serem imitadas” e se colocam como linha de sucessão dessas tradições (NOGUEIRA, 2012, p.122). Por fim, o termo “música de concerto” vem como termo mais objetivo, que designa o tipo de música feita em salas de concerto e teatros (NOGUEIRA, 2012).

cognição, teoria e análise) as perguntas: música possui gênero? Ou: é possível uma análise feminista do som? (MÜLLER, 2022); e, mais profundamente: nós julgamos mulheres musicistas de forma diferente? Se sim, como a interferência do gênero ocorre na escuta? Vieses visuais interferem na avaliação da performance musical de mulheres? Como o binarismo mulher vs. homem se dá na história da música? Para delinear teorias e historicidades que tornem possível vislumbrar respostas para essas questões, dividiremos o trabalho em duas partes: a primeira, em que o viés sociológico e cultural da construção da performance e de binarismos de gênero ao longo da história da música será debatido, e a segunda, em que utilizaremos de estudos em cognição musical e psicométrica para entender como processos cognitivos podem nos ajudar a saber se julgamos a música performada por mulheres a partir de outras influências, e o quanto de prevalência a visão terá no que ouvimos (ou seja, o quanto a visão pode moldar ou se sobrepor àquilo que ouvimos).

Para começar a responder esses questionamentos, primeiro iremos considerar a estrutura cultural da música de concerto em que nos encontramos e as dificuldades que a acompanham. Inserir mulheres no âmbito musical da performance erudita precisa ocorrer concomitantemente à crítica das estruturas e organizações da música. Como colocado acima, entenderemos música como uma linguagem que, por sua característica mais subliminar (em termos de comunicação), se manifesta através de outras linguagens além da sonora como forma de organização da própria linguagem do som, como registro histórico e estético e também como construção cultural. São exemplos da manifestação da linguagem sobre música: a escrita (textos clássicos, teoria musical, filosofias, críticas e estéticas musicais), a linguagem visual (expressividade corporal, interpretação e registros artístico-plásticos de práticas musicais), e a linguagem musical, ou sonora: estilos composicionais, construções sonoras, instrumentação, ou, para além do que será abordado, a prosódia e paralinguagem (como qualidade vocal, dinâmica, tempo) (FELD, FOX, 1994). Essa visão sobre música como linguagem manifesta também pela escrita e pela visualidade é necessária para que possamos investigar como os binarismos de gênero (homem vs. mulher) permeiam cada uma dessas estruturas de forma individual e ajudam a construir o que entendemos por som masculino⁶ ou som feminino. Além disso, nos

⁶ Quando pensamos numa construção histórica e estética do que é música erudita em sua mais alta execução, automaticamente somos direcionados a concepções de qualidade composicional ou interpretativa e de um poder de influência intelectual na história da música exercido majoritariamente

encaminha a compreender como essas mulheres, que se inserem num universo criado anteriormente a elas (o da música da esfera pública, ou da profissionalização musical), passam a habitá-lo; além, também, de colocar em questão o quanto este universo está aberto à reestruturação dessa linguagem, e a absorver conteúdos e formas linguísticas advindas das manifestações destes novos corpos e processos criativos ou experiências de vida.

Quando falamos de inserção, do ponto de vista da entrada da mulher no mercado de trabalho musical, ou na esfera pública⁷ da vida musical, precisamos pensar em dois pontos importantes no que concerne à música de concerto. Primeiramente, que a própria esfera pública musical teve mudanças significativas ao longo dos séculos (LAWSON, 2003; WEBER, 2011). Vindo de tradições e instituições religiosas, ou das côrtes e salões de nobreza, passando pela criação de concertos em teatros até a chegada da orquestra e suas inúmeras modificações, as mulheres também viram seu papel mudar dentro desses espaços junto com o curso dessa história. O segundo ponto a ser considerado é o que entendemos por trabalho orquestral hoje e como se chegou aos processos de seleções rígidas para a profissionalização, o que será melhor detalhado mais adiante.

Considerando a importância dos pontos destacados, na primeira parte do trabalho será abordado o fluxo das mulheres pelas esferas públicas musicais e como se configurava ser mulher nesses espaços antes e depois da entrada na esfera social, saindo da reclusão à esfera doméstica. Na segunda parte, juntamente com os estudos cognitivos e psicométricos, iremos associar a demanda por alta performance das audições orquestrais com a presença, ausência ou característica dos parâmetros utilizados para avaliar a performance musical de candidatos. Utilizando editais de algumas orquestras brasileiras que possuem regime de relativa estabilidade e formalização da categoria músico de orquestra, destacamos os pontos utilizados por esses editais como crivo de qualidade. Assim como toda a história da inserção das mulheres no universo musical público/profissional precisa ser compreendida dentro de sua localização histórica para que sejam compreendidas as condições de trabalho hoje, abordar os editais em diálogo com os estudos psicométricos que serão

por homens. Exploraremos melhor essas construções e como as mulheres navegaram por esse universo ao longo do trabalho.

⁷ Os conceitos de esfera pública e esfera privada serão amplamente discutidos no correr do trabalho.

levantados na segunda parte do trabalho fundamentará a discussão sobre o estado atual da profissionalização de instrumentistas no trabalho em orquestra.

Num fio histórico, o fluxo das mulheres de dentro do lar para o trabalho no modelo burguês e a necessidade de força de trabalho pós revolução industrial e Segunda Guerra mudaram as condições de vida da mulher em sua projeção pública. Ao mesmo tempo, o simples fato de estar na esfera pública não a qualificou como cidadã no mesmo nível dos homens, colocando-a numa posição de marginalização e alienação de direitos. É fundamental entender como os processos pelos quais o movimento feminista vem passando há séculos confluíram na busca por pertencer e possuir direitos iguais de ação na esfera pública e como isso configurou-se como a maior reivindicação do feminismo desde o movimento Sufragista (considerado a primeira onda do feminismo, na luta pelo voto no final do século XIX). As pautas feministas se reacendem durante os anos 1960-70 com a luta pela liberdade sexual na segunda onda, e se ampliam na terceira onda feminista durante os anos 1990, que passou a debater os feminismos interseccionais (quando a condição feminina se cruza com raça, origens sociais e identidade de gênero). Nessas lutas, reivindicava-se não somente a participação na vida pública, mas também a reconfiguração da vida privada e do ideal feminino construído dentro dela. Para as mulheres burguesas, as primeiras sufragistas inglesas do final do século XIX, o papel de esposa e mãe, confinada ao lar, não era mais suficiente. Conquistado o direito ao voto, a insistência da presença do papel feminino associado ao lar, ao corpo feminino restrito à maternidade e ao marido, provocou uma revolta sobre esses conceitos em meados de 1960-1970 com o movimento hippie, a luta por liberdade sexual e o direito de escolha sobre o próprio corpo. Já a partir dos anos 1990, vemos pela primeira vez com mais força, as mulheres não-brancas, não-europeias e pobres lutarem pelo direito de existir; se algumas mulheres lutavam para trabalhar fora do lar, as mulheres negras já eram parte da mão de obra das colônias, escravizadas ou, posteriormente, domésticas e serventes do lar. Da mesma forma, discussões sobre a mulher não ser um conceito universal - essa mulher burguesa dos movimentos iniciais, mãe e esposa -, começaram a ganhar força

e a visibilizar mulheres que sofriam um duplo apagamento por sua origem racial e condição social⁸ (HIRATA et al. 2009).

Assim, mesmo estando sempre presentes, ainda que posteriormente apagadas, as mulheres das diferentes classes sociais habitavam a esfera pública profissional. Porém, após o movimento Sufragista ganhar força, somado à escassez de mão de obra após a Segunda Guerra, vemos uma inserção mais gradual e consistente das mulheres nesse meio (LEPPERT, 1988; RAGO, 2018). Adentrar o espaço público construído previamente por e para homens, trouxe consigo a carga de ter de moldar um corpo⁹ socializado de forma totalmente diferente a uma outra dinâmica de existência, em busca de pertencimento ou da igualdade. Como exemplo dessa dificuldade da inserção das mulheres num espaço previamente construído, Rago (2018), ao citar Simmel (1993), expõe a preocupação no âmbito literário com a entrada de mulheres no universo da escrita, notando que a poesia, por exemplo, sendo produto do homem, encontraria relutância ao se preencher por conteúdos femininos, e antevia que o futuro seria a continuação por parte dessas novas agentes das mesmas estruturas masculinas, ou a revolução e modificação da cultura pelas e para as mulheres.

Sobre a mesma preocupação referente à entrada feminina em espaços previamente moldados por parâmetros masculinos, Kezar e Lester (2010) trazem o conceito de *positionality* (posicionalidade) no âmbito da liderança para entender como as estruturas de poder estão permeadas pelo contexto social e pela socialização de quem detém este poder. Os autores, numa revisão de outras pesquisas em posicionalidade, mostram como a abordagem de mulheres sobre o papel de liderança se encontrava profundamente embebida por seus contextos e histórias de vida, de modo que o conceito final de liderança ganhava outras características de acordo com o gênero e a socialização; desta forma, a racionalidade excessiva e a verticalidade autoritária se associavam a lideranças masculinas, e a participatividade e trabalho de equipe às lideranças femininas. Os estudos de Rago (2018) e Kezar e Lester (2010)

⁸ Para aprofundar cada um dos termos debatidos (ondas feministas, feminismo interseccional, feminismo e raça, feminismo e latinidade, etc.), consultar o “Dicionário crítico feminista” (HIRATA et al. 2009).

⁹ Usar o termo corpo para pessoas e identidades (aqui muitas vezes identificados como dissidentes), faz referência à noção, mais antropológica de “outro”, que será discutida a seguir, e ao conceito psicanalítico de que “para as mulheres a anatomia é destino” (CORDEIRO, 2020).

reforçam o quanto a presença de mulheres no mundo público não é - ou não pode ser - uma adaptação alheia às necessidades e à realidade de suas experiências e socialização e como essas diferenças por sua vez constituem modelos diferentes de atuação nesses campos. Assim como em outras esferas de trabalho, é necessário, também na performance musical, observar criticamente o universo profissional em seu potencial expressivo para que possa se tornar uma forma de manifestação cultural que seja veículo livre de criação e participação de identidades diversas.

Tendo em mente toda história de reivindicações de direitos por parte dos movimentos feministas e a análise posterior do que significou a entrada delas no mundo público e do trabalho, dedicaremos a segunda parte do trabalho à essa análise posterior. Com o auxílio das ciências cognitivas, aplicadas ao que entenderemos mais à frente como percepção da performance musical, focaremos na avaliação da performance de mulheres instrumentistas. O levantamento bibliográfico utilizado neste trabalho foca em estudos psicométricos que abordam a relevância e/ou prevalência da visão sobre a audição, e a relação entre ambos no desfecho. A sobreposição da visão e da audição ao serem estimuladas simultaneamente, ou a necessidade de que essa sobreposição ocorra como forma de aumento da fruição da experiência da performance (PLATZ, KOPIEZ, 2012) são essenciais para entendermos como a avaliação final possui uma instância anterior ao do julgamento técnico que influencia o próprio processo cognitivo. Ou seja, ao avaliarmos uma performance através de nosso conhecimento técnico-musical, precisamos considerar que existe um processo anterior ao nosso julgamento, que é a absorção do conteúdo da performance, e que está sujeito a uma interferência e/ou prevalência (como será visto adiante) de aspectos visuais, e não somente auditivos, como muitas vezes acreditamos ser ao se tratar de um fenômeno sonoro.

Utilizar o viés dos processos cognitivos em pesquisas psicométricas nos ajudará a perceber o nível de inferência da visão na avaliação da performance e o modo como isso é socialmente traduzido em presença ou ausência de qualidade; exploraremos o modo como interpretamos e atribuímos valor ao que entenderemos em música como expressividade - e que está diretamente ligado ao corpo e à comunicação do corpo do performer para o corpo da audiência¹⁰. Escolhemos

¹⁰ Comunicar “entre corpos” possui dois níveis neste trabalho: um defendido por Green (1997) em que a performance musical estabelece uma relação entre quem toca e quem observa, um jogo de poderes entre o performer que manipula como será visto, ao mesmo tempo que não detém completo poder

trabalhar a questão da avaliação de qualidade e expressividade musical no corpo da performer por meio da análise de editais orquestrais, também na segunda parte. Após entendermos o quanto os aspectos visuais tomam espaço em nossa fruição da performance musical, uniremos estes dados aos tópicos mencionados acima sobre a adaptação das mulheres ao mercado de trabalho. Neste caso, assumimos que as audições para orquestras profissionais nos proporcionam um ponto crucial que combina a performance solo, as construções sociais sobre como deve ser esta performance, o que significa ser uma mulher instrumentista na música e a profissionalização dessas mulheres.

Ao se observarem os números como os divulgados pela *Donne Women in Music* (2022) sobre o repertório executado por orquestras diversas ao redor do mundo, é possível destacar como os cânones históricos permeiam a orquestra em sua configuração atual. Segundo divulgado, das mais de vinte mil composições levantadas nos repertórios dessas orquestras, 87,7% eram de compositores e, das 7,7% compositoras, 5,5% eram compositoras brancas. Esses dados reforçam todo escopo abordado acima no que diz respeito à privilegiar e reforçar repertórios canonizados dentro da música de concerto, e também falam sobre a permeabilidade de outro grupo de mulheres musicistas: a de compositoras. Apesar de o trabalho não focar na condição das compositoras - que se dá de forma única -, as referências majoritariamente masculinas dentro do universo criativo musical podem acabar por interferir na forma como o corpo é concebido também no universo da performance. Veremos isso mais adiante no trabalho quando abordarmos a noção de virilidade carregada pela figura de Beethoven e em como essa virilidade se configurou na maneira do piano ser executado. Isso se relaciona com todo escopo do trabalho na medida em que a relação corpo - sexo - gênero - performance - performatividade¹¹

sobre o espectador, que irá, por sua vez, manipular o discurso que recebe (tópico mais aprofundado na primeira parte do trabalho); o segundo nível é o do sentido cognitivo: nos comunicamos em música através de mimese e nosso processo cognitivo está associado a condições neurais como os neurônios espelho (sistema descoberto na última década e que vêm sendo estudado em sua relação com processos de aprendizagem, empatia, entre outros - mais aprofundado na parte dois do trabalho) (COX, 2011).

¹¹ Ao longo do trabalho faremos uma distinção entre performance musical e a teoria de performatividade, de Judith Butler (1988). Para Butler, existem códigos sociais e acordos que determinam os comportamentos esperados para as identidades de gênero. Mulher e homem, por exemplo, possuem características sociais bem demarcadas a serem performadas por indivíduos através do comportamento social, corporal, entre outros.

(BUTLER, 1988) - *habitus* - transformam o que entendemos sobre esse ideal musical e sobre a noção de excelência.

Compreendemos que limitar o presente trabalho a uma abordagem exclusivamente teórico-social negaria uma etapa do processo de fruição da performance que passa pela recepção através dos sentidos, processada pelo sistema cognitivo e traduzida somente depois, socialmente, em escolhas e julgamentos. Sendo assim, no contexto da “tradução social” de fenômenos que se iniciam cognitivamente, entender o que palavras e conceitos - criados anteriormente à inserção das mulheres em orquestras profissionais na música - como “excelência” e “alta performance”, significam quando o veículo do som é um corpo identificado como feminino é abordar uma área de nossos processos cognitivos visuais que trabalham com a expectativa do perfeito, do adequado. Aprender a ouvir, quando falamos de equidade, é como poder passar a enxergar mais cores em nosso quadro, e é a isso que este trabalho se propõe.

2. PARTE 1 - CONSTRUÇÕES HISTÓRICAS SOBRE GÊNERO E MÚSICA

2.1 Conceitos de performance entre o século XVIII e XIX

A relação entre corpo e performance musical, apesar de parecer intrínseca por sua natureza, é objeto de estudo e contradições há séculos, seja na maneira direta de tratar o papel interpretativo do corpo como componente de significado na performance (CITRON, 1993; CLAYTON et al, 2013; DOMENICI, 2013a; GOEHR, 1998; LAWS et. al, 2019), seja na maneira como considerava-se que os afetos podiam ser influenciados pela música, ou ainda na relação entre corpo, música e sexualidade (BOWERS, TICK, 1986; CUSICK, 2006, 2009; LEPPERT, 1993). Em relação à interpretação, a questão gira em torno do quanto a identidade de quem performa irá permear o texto musical, ou seja, o quanto a interpretação de uma composição musical também diz respeito a como a/o musicista entende aquela obra. Já a relação entre música e sexualidade tem sido discutida em termos de como a música tem sido capaz de afetar os estados de espírito humanos e, com isso, ser uma importante ferramenta à serviço de disputas políticas, religiosas e conflitos sociais (GÄRTNER, 2005; CUSICK, 2009). Para entender melhor como chegamos às discussões atuais sobre performance da música de concerto, é necessário que possamos compreender certas mudanças pelas quais ela passou, principalmente entre os séculos XVIII e XIX.

A performance da música de concerto como conhecemos hoje - dentro de teatros com acústicas específicas, silêncio absoluto e apreciação intelectual -, não foi sempre a norma, e nem a reprodução de repertórios antigos que resultaram na canonização destes (WEBER, 2011). Os propósitos da música europeia, da qual provém a música de concerto dentro dessa noção atual, estavam muito mais atrelados a seus objetivos sociais ou religiosos (BOMFIM, 2017). Dentro da religião, todo propósito musical era destinado ao culto, e musicistas e compositores/as eram somente um meio para manifestação do divino (YARDLEY, 1986). A música secular se dividia entre a música do povo e a música da alta sociedade - nobreza e, pós revolução francesa, a burguesia (DOMENICI, 2013a).

Durante o período entre o final do século XVIII e a metade do século XIX, a atividade musical e, por consequência a música, passaram por grandes mudanças.

Com a classe burguesa ganhando maior força e transformando o modelo de sociedade, as artes passaram a ter um caráter importante na construção do *status* dessa nova classe e na aproximação deles à nobreza (LEPPERT, 1988). Por essa razão, o número de músicos e estudantes de música passou por um aumento considerável: a música agora estava presente em todos os lares das famílias de “boas origens”. Esse novo momento da música acaba por criar uma demanda também por concertos e atividades musicais. No século XVIII as apresentações musicais aconteciam em salões da aristocracia, e o repertório era composto do que Weber (2011) denomina como miscelânea: canções, trechos de óperas, e outras músicas que pudessem agradar a todos os gostos. Já no final do mesmo século, passaram a ser mais comuns os concertos de *virtuosi* e os concertos pagos, onde a música não mais acompanhava um evento, mas era o evento. A performance dos concertos virtuosos (com figuras como Liszt e Paganini), tinham como característica uma performance arrebatadora e teatral, em que o performer era o foco do evento. Tanto os concertos pagos como os virtuosos passaram a estabelecer um repertório baseado em peças que vinham das miscelâneas e que eram grandes sucessos com o público, o que gerava maior arrecadação. Essa popularização da música clássica, ao mesmo tempo que ajudava na canonização de certas obras, gerou algumas desavenças. Muitos músicos e críticos acreditavam que esse tipo de consumo da música a tirava de seu lugar de arte sublime, e a aproximava do povo. Com as novas construções de teatros e salas de concerto, a música passou a ganhar um novo lugar na sociedade e, na metade do século XIX, consolidou-se na obtenção do que Weber (2011) iria chamar de autonomia estética. Essa autonomia permitiu o gradual afastamento da música do povo e da música intelectual, que consolidou a noção de grandes obras e que passou a garantir ao compositor uma autoridade incontestável. A partir desse ponto, a relação entre performer e a música passou a se configurar de outra maneira.

Goehr (2007) define essa nova relação com o termo *Werktreue* que significa “manter-se verdadeiro à obra”. No conceito de *Werktreue*, o performer deveria se transformar no veículo perfeito entre o texto musical e a música, num exemplo de fidelidade e dedicação à criação do compositor - com pouco ou nenhum espaço para interpretações pessoais. A territorialização da música passou a ser mais intensa e definida, as composições passaram a controlar milimetricamente todos os seus parâmetros sonoros e o evento musical clássico foi deixando de ser um

entretenimento para ser, em maioria, uma fruição intelectual e artística. Dentro dessa nova lógica de relação entre performer e a obra musical, o que era necessário dessa/e performer também sofreu modificações. A figura principal agora era o compositor e a obra, e não o virtuoso e sua teatralidade.

Domenici (2013a) traz o exemplo de Clara Schumann numa correspondência interessante para este trabalho: o momento em que esse ideal de performer se cruza com a condição feminina. Para a autora, Clara foi uma importante precursora desse novo modo de presença da/o performer na música, seu virtuosismo combinado com sua postura sóbria e modesta respondiam à necessidade de corporificar “os valores essenciais da música de concerto” que demandava “um *performer* que fosse a encarnação da máxima cartesiana e do ideal de fidelidade e reverência à autoridade do compositor” (DOMENICI, 2013a, p. 99). Mais adiante, a autora traz uma comparação entre os concertos virtuosos e a performance de Clara, evocando novamente a ideia da corporificação de uma nova ordem na performance musical e da visualidade dessa relação:

Nesse ponto, a distinção para assegurar a associação de Clara ao *Werktreue* é realizada chamando a atenção para o aspecto visual da *performance*, onde sua postura severa, íntegra e modesta é contraposta à *performance* visualmente saturada de Liszt (DOMENICI, 2013a, p. 100).

Clara era a esposa ideal, tanto da música quanto de Robert Schumann. Sua relação de respeito com a obra do marido e com a música são exemplos da relação de controle masculino sobre a criação, o controle da mulher, que dá a vida, e do performer que dá vida à música (DOMENICI, 2013a; SHEPHERD, 1989). Porém, Clara é também fruto das construções sobre o corpo e o lugar feminino na sociedade e na música, não à toa seu legado é fruto de esforços para garantir que sua história tivesse o peso devido, como a de seu marido, através das inúmeras pesquisas e arquivos de sua obra que foram resgatados¹².

A seguir, veremos mais sobre a relação das construções do papel da mulher tanto na sociedade como na música.

¹² Para outros materiais sobre Clara Schumann, ver Monteiro da Silva (2011).

2.2 Um corpo na música: o público e o privado

Ao serem retratadas em iconografias de lares ingleses da burguesia do século XVIII, vemos reforçada a ponte entre a mulher e a música do ambiente doméstico, onde as figuras em questão representavam a feminilidade casta, a esposa e mãe, a jovem bem educada, e os instrumentos apropriados ao lar (virginais, pianoforte, e outros teclados) (LEPPERT, 1988). Para a mulher musicista, o destino mais apropriado de sua música precisava estar de acordo com ideais femininos louváveis. Para assemelhar-se à Virgem Maria (símbolo dessa feminilidade ideal), sua música deveria estar direcionada ao culto religioso (como leiga ou como monástica), ou à sua casa, família e filhos, no auxílio de sua boa educação (GREEN, 1997) (BOWERS, TICK, 1986). Caso contrário, sua feminilidade e sua música estariam associadas ao simbolismo de Maria Madalena, uma mulher pública que, neste caso, se torna pública ao tocar fora do lar, ao colocar seu corpo em evidência, tornando-se esse entretenimento que ludibria com sua sexualidade a florada (CUSICK, 2009; CITRON, 2000; GREEN, 1997). Aprofundaremos as origens e destinos destas construções sociais relacionadas às mulheres e suas práticas musicais ao longo do capítulo, e também abordaremos em maior profundidade os arquétipos de Virgem vs. prostituta na música.

Essa criação de uma localização idealizada para as mulheres é parte de um processo de socialização e de educação na música clássica que se desenvolve ao longo da história da música europeia num processo que passa pela teoria, pelo desenvolvimento das formas musicais, e também por toda a estrutura organizatória da profissão e a carga ideológica que a transpassa. Bowers e Tick (1986) mencionam que a musicologia histórica tradicionalmente se concentrou no estudo de manuscritos, tratados, estilos e gêneros, e apenas recentemente passou a se preocupar com aspectos sociais da história da música, tais como considerações de classe, status socioeconômico dos músicos, acesso à educação ou estratificação profissional. Isso pode ter sido uma das razões pelas quais os registros históricos lançam pouca luz à produção musical realizada por mulheres. Assim, iremos focar nas mudanças sociais em torno da performance musical e da presença do corpo feminino na música neste capítulo.

Os registros históricos referentes à prática musical na Igreja Cristã nos primeiros séculos contêm informações de ampla prática musical de figuras femininas

nos conventos, seja no canto, seja na composição. No entanto, na Idade Média mais tardia (séc. XII), apesar de os monastérios femininos proporcionarem educação musical, a crença de que a capacidade intelectual das mulheres não possibilitaria grandes atos de criatividade se unia ao fato de que, por serem figuras religiosas, esperava-se das freiras um comportamento de humildade diante de Deus (BOWERS e TICK, 1986). Fora dos ambientes religiosos, os registros da mesma época revelavam uma liberdade muito maior às mulheres aristocratas que podiam atuar como *troubadours* e *trouvères*, podiam herdar e administrar os bens familiares, trabalhar igualmente ao lado de seus companheiros e ter independência o suficiente para decidir sobre o próprio futuro e influenciar os regimes. Mulheres de classes inferiores podiam também trabalhar como performers itinerantes ou em ambientes domésticos. Coldwell (1986) observa o começo da mudança desse comportamento a partir de 1314 quando, na França, foi instituído que mulheres não poderiam herdar reinados, o que rapidamente se tornou comum em outros países, se fortaleceu com a Renascença e depois com o Iluminismo, quando o foco foi direcionado para a figura masculina como representantes dessa racionalidade: a genialidade.

Com uma reconfiguração das classes sociais pela insurgência da burguesia, as esferas pública e privada da sociedade também ganharam novas características, códigos e ideais muito inspirados pelos hábitos aristocráticos, que possuíam seus próprios códigos sobre o que eram os hábitos da nobreza e também sobre o espaço que homens, mulheres, crianças e trabalhadores ocupariam dentro do tecido social. A participação de mulheres na esfera pública musical a partir desse período foi construída a partir das qualidades atribuídas às mulheres na esfera doméstica. Assim, embora praticassem música como instrumentistas ou compositoras, seus papéis públicos eram reduzidos.

Dividir a atuação social de indivíduos em esfera pública ou privada nos remete a outros binarismos - homem vs. mulher, corpo vs. mente -, que é, na verdade, parte da justificativa do sistema que sustenta tais binarismos. As decisões políticas e as discussões filosóficas que mudariam os rumos da sociedade, o controle do mercado e do trabalho eram discussões da esfera pública, o campo considerado racional, a mente dessa estrutura. A gestação e o cuidado com crianças e idosos, a educação, a provisão de sustento e manutenção da vida e do lar se caracterizavam como mais próximos às necessidades naturais, portanto, ao corpo, e seria a esfera

doméstica/privada. Na música, essa dinâmica se configura pelo tipo de prática musical que será atribuída a cada uma dessas esferas e pelo valor que lhes será atribuído. A composição, apesar de ter se tornado uma maneira possível de expressão da criatividade também para as mulheres - através do aumento gradual da presença dos pianos nos lares burgueses e nobres principalmente a partir do século XVIII (CITRON, 1986) - só era reconhecida como válida para aqueles que detinham o poder de publicá-las e de dedicar-se a essa arte considerada de elaboração altamente intelectual e de domínio dos materiais sonoros¹³. No entanto, composições com menor projeção pública: canções ou peças menores, tinham maior aceitação, uma vez que eram mais comuns ao ambiente doméstico. Da mesma forma, a teoria, como criação de regras para tornar possível o domínio do som e formatação da arte erudita, era um universo reservado aos homens, que encontravam validação através da publicação de seus tratados e livros teóricos/filosóficos.

A música da esfera privada, portanto, estava relacionada com a reprodução - que era vista como algo que não demandava altas habilidades intelectuais -, e menos com a criação. Assim, a composição, entendida como movimento natural de criação diante do domínio das ferramentas e da disposição dos instrumentos, quando provinda de dentro do lar (restrito), era vista com a mesma limitação à qual estavam restritas suas criadoras, ou seja, voltada para a função para a qual elas aprenderam a utilizar tais ferramentas: a educação de crianças, o entretenimento de visitas, a manutenção do *status* e classe da família que possuía acesso a esse bem cultural.

A performance, por outro lado, a partir do século XVIII, ofereceu às mulheres novas oportunidades de projeção no espaço público, especialmente como solistas em instrumentos que incluíam o fortepiano, harpa, trompa, violino, canto, órgão e flauta, “às vezes tocando suas próprias composições” (BOWERS E TICK, 1986, p. 6), como o que ocorria na série *Concert Spirituel* de concertos públicos que começaram a ocorrer a partir de 1725 em Paris. No entanto, do ponto de vista profissional, as mulheres não eram contratadas para trabalhar em grupos estáveis, como o que

¹³ Aqui, vale destacar a carta que Felix Mendelssohn envia à mãe como resposta aos seus pedidos de que ele incentivasse Fanny Mendelssohn a publicar suas composições. Felix responde que não seria capaz de fazer isso porque acreditava que publicar exigia responsabilidade de continuar com o trabalho de compor, e que ele temia que isso iria atrapalhar sua irmã na boa realização de suas tarefas como mãe e esposa, ou que essas tarefas a impediriam de se dedicar à composição da forma como ele acreditava ser certo; no final, preferia não tomar parte no incentivo por não ver meio de ela conseguir se dedicar de forma apropriada nem ao que lhe era incumbido, nem ao papel de compositora (CITRON, 1986).

ocorria com os homens. Nas palavras de Bowers e Tick (1986): “seu status marginalizado permaneceu inquestionável, o que se exemplifica por sua aceitação como solistas diante de orquestras e sua virtual exclusão como membros de orquestra”. De acordo com as autoras, apenas no canto as mulheres tinham hegemonia profissional.

No século XIX, com a difusão de conservatórios públicos na França, Inglaterra e Alemanha, assim como nos EUA, a educação musical também se tornou mais acessível às mulheres. Porém, o trabalho profissional seguia mais restrito, seja nos conservatórios, que as rejeitavam como professoras, obrigando-as a se restringir ao trabalho de ensino privado doméstico (tido como menor), seja como instrumentistas. De acordo com Bowers e Tick (1986), nos EUA, somente em 1904 as orquestras passaram a permitir a entrada de mulheres por uma imposição do sindicato de trabalhadores federais (American Federation of Labor), uma vez que o sindicato dos músicos se associou a ele e que as novas regras abriam “brechas” para a entrada dessas mulheres.

Três décadas antes, o piano era visto como o instrumento perfeito para as mulheres. Tocar piano era uma virtude da mulher burguesa por ele ser considerado um instrumento que carregava atributos de domesticidade e poder aquisitivo do patriarca (Leppert, 1988; Leppert, 1995). Instrumentos como o violino ou a flauta, que deformava o rosto da mulher, cuja beleza e elegância deveriam ser suas principais preocupações, eram considerados, nesse período, como impróprios para as mulheres. Fatores como força, sendo elemento atribuído a certos instrumentos, também figuram entre as justificativas de associação da masculinidade a certos instrumentos (ELLIOT, 1995); e a voz, como elemento biológico, carrega em sua tessitura a identificação imediata com o gênero (nesse binarismo onde sexo e gênero possuem relação intrínseca) (GREEN, 1997). No entanto, a partir do início do século XX, com a participação da mulher como força de trabalho em diversas outras profissões, a música e o ensino da música passaram a ser opções de trabalho para as mulheres e, como consequência, os preconceitos e estereótipos sobre quais instrumentos expressariam ideais de feminilidade passaram a ser questionados e transformados (TICK, 1973).

O que no século XX passou a ser identificada como orquestra sinfônica originou-se no início do século XVII, com influências da tradição da ópera e, por

consequência, forte influência de Monteverdi (LAWSON, 2003). Tal formação se consolidou a partir do fim do classicismo e com o romantismo, quando as composições passaram a incluir outros grupos de instrumentos, com incremento na variedade de instrumentos de madeiras, metais e percussão e na ampliação no volume da seção de cordas, adotando outras formações e escolhas de timbres, principalmente dada a evolução tecnológica dos instrumentos nesse período. A inserção das mulheres não se deu sem resistência e o reflexo disso são os grupos e orquestras compostos só por mulheres que ganharam grande espaço e reverência em países como a Áustria, Alemanha e, destacadamente, nos EUA, principalmente a partir do final do século XIX e primeira metade do século XX (TICK, 1986), tanto pelo trabalho musical como pelo teor de exotividade que evocava. Foi através dessas formações independentes que a pressão para que as mulheres pudessem passar a integrar os grupos profissionais institucionalizados proporcionou a experiência profissional e a mudança de cenário que mostrava que mulheres eram competentes para executar as consideradas grandes e consagradas obras musicais.

Ainda que essa gradual inserção das mulheres no mercado de trabalho de diversas áreas tenha começado a ocorrer - o que coincide com a luta pela participação política das mulheres através do voto -, as condições nas quais essas mulheres se encontravam ou o tipo de trabalho que exerciam continuava a carregar características dos trabalhos da esfera privada (o cuidado com outros, a educação de crianças se transpuseram para carreiras como professora, enfermeira, etc) (BUSCATTO, 2003) e persistiam os preconceitos. Para a carreira musical, a inserção de mulheres em orquestras através de grupos femininos revelava essa discriminação profissional e econômica sofrida por elas, que precisavam reforçar ao máximo os estereótipos de feminilidade e a adequação do repertório para que pudessem vender o trabalho¹⁴ (TICK, 1973). Foi somente a partir da Segunda Guerra mundial, quando a ausência de homens devido ao serviço militar tornou necessária a substituição deles pelas mulheres (GREEN, 1997), e nos EUA com a entrada das orquestras no Sindicato, que o número de mulheres em orquestras profissionais mescladas se tornou expressivo;

¹⁴ Este reforço era feito através do exagero da característica feminina: as roupas, o título de “orquestra de mulheres”, os repertórios mais simples - em termos técnicos -, a exotividade, a figura de *ladies*. Todas essas eram estratégias para vender mais o grupo como entretenimento. Da mesma forma, músicos negros adentraram a indústria do entretenimento nos EUA através da exploração de estereótipos de raça (TICK, 1973).

ainda assim, esse ajuste e gradual inserção não se deu sem respostas negativas: “*Mulher, linda mulher, é sempre admirável, exceto quando está tocando em uma orquestra*¹⁵”, observa um maestro estadunidense em 1904 (tradução da autora) (TICK, 1973, p. 104).

Cerca de cento e vinte anos depois, perguntamo-nos: tal relutância dos homens em dividir o cenário profissional orquestral com mulheres ainda se reflete nos dias de hoje? Ainda se observam posições de poder e de destaque do meio musical atribuídas ao masculino? Há permeabilidade de mulheres em posições de poder e destaque nas orquestras: chefes de naipe, *spalla*, maestros, diretores artísticos, ou compositores que são executados? Se sim, o número é representativo? Trataremos dessas perguntas na segunda parte deste trabalho, respectivamente, quando examinaremos vieses visuais nas avaliações de performance musical e editais de processos seletivos de músicos de orquestras profissionais no Brasil, e apresentaremos dados sobre o número de mulheres encontrados nas listas de músicos de orquestras profissionais do Brasil.

¹⁵ “*Woman, lovely woman, is always to be admired, except when she is playing in an orchestra*”.

2.3 Gênero nas três linguagens (sonora, escrita e visual)

Tratando-se de sons, em música, descrever e construir significados percorre o caminho das metáforas e dos condicionamentos sociais sobre características sonoras e visuais, pois devido ao caráter abstrato na recepção dos sons e da música, atribuir valor real ou significados intrínsecos a eles é algo muito questionável (MÜLLER, 2022). Assim, atribuímos significados para gestos (tanto físicos/corporais quanto o que em música chamamos de gesto musical, que pode, por sua vez, ser associado a movimento para se referir a tempo e agógica), cadências, tessituras e timbres, entre outros. Da mesma forma, aspectos relacionados ao âmbito do gênero ganharam espaço nos símbolos e significados dos sons, tanto em expressões, tais como: isso é feminino, essa terminação¹⁶ é feminina, aquilo é masculino, como na hierarquização de tais aspectos através da comparação¹⁷ desses atributos a domínios masculinos, como a virilidade.

Neste capítulo sobre a construção do feminino e do masculino em parâmetros musicais, veremos como essas características foram exploradas e hierarquizadas dentro da música e suas implicações para a construção de nossa educação e imaginário musical. Exploraremos também como tais mecanismos se tornam vínculos profundos em nossas associações de qualidade e alta performance, se auto gerindo e reproduzindo como *habitus* nas subjetividades de musicistas.

Antes de abranger os aspectos cognitivo-sociais das construções musicais (na segunda parte do trabalho), faremos um panorama das tentativas metalinguísticas¹⁸ de compositores e teóricos em atribuir qualidades de gênero ao som e formas composicionais, ou seja: o modo como as temáticas e até mesmo gestos abordados nas obras musicais ganharam conotações - no sentido teórico/analítico - para designar gênero e como o masculino e feminino são abordados em pesquisas sobre repertório. Müller (2022) defende que, embora muitas vezes as análises feministas dos processos

¹⁶ Terminação ou cadência feminina, se refere às finalizações de frases musicais que ocorrem no tempo fraco da métrica musical (KNOTHE, 2018).

¹⁷ Para entender melhor a noção de construção teórica feminista em comparação com processos e qualidades masculinas ver De Lauretis (1994); para a aplicação desse conceito em música, ver Biddle e Gibson (2016).

¹⁸ Metalinguagem: “mensagem que tem por objeto outra mensagem”, ou, “um sistema em que o plano de conteúdo está por sua vez constituído por um sistema de significação” (AIRES, 2011).

de sexismo em música sejam vistos a partir de uma aplicação no âmbito musical das estruturas e problemas sociais gerais do patriarcado em nossa sociedade, essa não deveria ser a única maneira de compreender como esses processos permeiam nossa área de estudos.

Dentro das abordagens de pesquisas sociais voltadas para os papéis de masculinidade e problemas de gênero em música, encontram-se três perspectivas que são frequentemente citadas e trabalhadas dentro dessas teorias: música como conexão com o etéreo (estando acima de questões sociais) (GOUK et al., 2016; GÄRTNER, 2005; SELA, 2010), música como parte constituída e constituinte da cultura e do tecido social (MÜLLER, 2022; LEPPERT, MCCLARY, 1987), e música como arte de domínio sobre o material sonoro na dicotomia corpo vs. mente (MÜLLER, 2022; URBANIAK, MITCHELL, 2021). Embora sejam aspectos a princípio distintos, todos são frequentemente mencionados ao traçarmos um fio histórico das construções sexistas.

A primeira teoria, música como conexão com o etéreo - ou elevação da alma, no sentido religioso do contato com o divino, ou de elevação do *ethos* (GOUK et al, 2016) - se apresenta como a primeira barreira, ou tentativa de proteção da ordem ideológica que circunscreve o que entendemos por música erudita. Ao distanciar ou ignorar discussões sociais posicionando a música como além do alcance do tecido social, esta se coloca não como algo que parte deste tecido, mas como meio de superar nossa condição humana (KNOTHE, 2018), e que, portanto, não poderia relacionar-se com construções de sexismo. A segunda teoria, música como parte constituída e constituinte da cultura e do tecido social, apresenta o inverso da abordagem anterior, e acompanha as análises locais e as tendências culturais e científicas relacionadas à época e ao local específico da música em questão¹⁹. Essa abordagem pode ser feita através da relação da teoria musical com outras áreas de conhecimento (religião, filosofia, medicina) para justificar as escolhas estéticas da época (GÄRTNER, 2016; LEPPERT, 1988; SHEPHERD, 1991), ou através das críticas feministas que passam a estudar com olhar crítico tudo o que se construiu como verdade histórica às custas de apagamentos de outras realidades, constituindo-

¹⁹ Para ver alguns exemplos de trabalhos que focam em períodos e práticas específicas, relacionando-as com o contexto social, v. Austern et al. (2011), Baldauf-Berdes (1996) e Stras (2018).

se uma instituição ideológica sobre a “verdade²⁰”. A terceira abordagem, domínio dos materiais musicais e a dualidade corpo vs. mente, se relaciona tanto com as teorias que associam a necessidade de controle sobre micro parâmetros do som a uma territorialização masculina da música e, conseqüentemente, a uma busca por distanciar essa prática do corpo e justificar sua importância através do domínio da mente (MÜLLER, 2022; SHEPHERD, 1989), quanto às teorias que entendem a importância e o papel do corpo, incluindo o corpo feminino, na prática musical (COX, 2011; GREEN, 1997; GRIFFITHS, 2009; LAWS et. al, 2019; MÜLLER, 2022; SPILLER, 2014; TRILLINI, 2008).

Os exemplos que serão utilizados para evidenciar as tentativas metalinguísticas de atribuição de gênero encontram-se atrelados a algum dos três princípios relacionados acima. Apesar de estarmos mais próximos do terceiro ponto, que entende o papel do corpo e das interpretações de gênero mais intrínsecas ao fazer musical, essas relações de estudo estabelecem-se como análise posterior à história, compreendendo aquilo que foi construído historicamente como performance musical e por o que entendemos após os estudos de gênero (BUTLER, 1988), por performatividade de gênero em música - ainda que sob as lentes de hoje sobre tais termos e conceitos. Poder classificar os exemplos em uma dessas três frentes pode ser imperfeito, mas, para efeito de análise, oferece uma forma de amalgamar conjuntos de teorias, análises musicais, comentários, cartas trocadas entre compositores, publicações de opiniões em jornais, etc., em uma setorização que evidencia onde cada uma dessas afirmações se encontra na construção dos binarismos na música. Marcia Citron (1990) entenderá esse fenômeno como a composição de um discurso que se reforça e se reproduz para manter as estruturas de forma a continuar a beneficiar seus criadores e agentes principais. Citron (1990) irá chamar a reprodução contínua desse discurso como o cânone das estruturas musicais, e que compreende o reforço de ideais heróicos e geniais associados aos grandes homens da música e à canonização do repertório produzido por eles, e excluem todos os que não se encaixarem nos parâmetros que determinarem. Citron

²⁰ No Brasil, devem ser notados os esforços e importantes trabalhos realizados por nossas pesquisadoras em refazer essa história que gerou tantos apagamentos, entre elas: Eliana Monteiro (2019), Catarina Domenici (2013a, 2013b), Isabel Porto Nogueira (2015, 2018, 2019), rede SONORA música e feminismos, Antonilde Rosa (2017, 2019, 2020), e tantas outras que não caberão aqui. Para outras referências, ver Bowers e Tick (1986), Burns (2002), Koskoff (2005, 2014).

(2000) também defende o cânone de estruturas patriarcais como a repetição e validação de certos conhecimentos e estéticas na música, como os padrões sonoros e cadenciais que designam o feminino e o masculino exemplificados na noção de terminação feminina (HARVARD DICTIONARY OF MUSIC APUD MCCLARY, 1991, p. 9), que se utiliza da combinação de estruturas harmônicas e rítmicas para essa justificativa. No capítulo de binarismos no som, veremos alguns outros exemplos de estética associada a um favorecimento de qualidades ditas masculinas.

Outra parte importante de ser compreendida, e que se relaciona com o terceiro ponto anteriormente apresentado, é a territorialização da música pela masculinidade (BIDDLE, GIBSON, 2016), e que pode ser conquistada de diversas formas - como através dos estereótipos de caráter público, assertividade e canonizações mencionados aqui -, mas, especificamente através da noção de domínio do som. John Shepherd (1989), em seu texto “*Music and male hegemony*”, traz uma importante reflexão sobre três dos sentidos humanos (tato, visão e audição), e sobre como a música e a audição possuem características próprias em relação à sua recepção. Para Shepherd, ao contrário do tato, que diferencia o ‘eu do não-eu’ no mundo exterior, ou a visão, que nos distancia do objeto observado - colocando-o num terceiro plano -, a audição é o fenômeno que ocorre de maneira a ser penetrado pelos sons e o ambiente ao redor; não se escolhe o que se ouve quando expostos ao som, ou com qual grau de intensidade receberemos o estímulo, apenas o recebemos e a partir daí se começa o processo de percepção e julgamento sobre o fenômeno²¹. Reverter a dinâmica na qual somos personagens passivos do som para agentes controladores dele e de seus parâmetros é uma maneira de moldar e reivindicar poder sobre ele e, automaticamente, ser capaz de usar desse controle como ferramenta para perpetuar e difundir crenças, ideologias, moldes sociais, dentro de uma cultura ou prática cultural.

Shepherd (1989) faz um paralelo entre a necessidade do controle masculino sobre as mulheres e sobre a música, trazendo como fator de necessidade de domesticar a capacidade biológica da mulher de gerar vida. Desse ponto de vista,

²¹ Podemos adicionar à análise feita por Shepherd (1989) a noção de mimese, mencionada anteriormente em que, dentro dessa perspectiva, não somos somente penetrados pelo som, mas pela visão através dos neurônios espelho que cumprem o papel de mimese na relação performer - espectador. Essa relação é significativa em nossa compreensão sobre a música que ouvimos, porque, tanto para músicos como não músicos, a experiência de se imaginar tocando passa pelo modo como iremos entender o que ouvimos (COX, 2011).

decompor o som e a música em microssistemas passíveis de análise teórica é uma forma de territorializar. Se não é possível controlar a música - ou as mulheres - em sua manifestação total, o controle será exercido na fragmentação de ambas: a mulher, pelas construções sociais (exploradas em extensão anteriormente); a música, pelo controle de micro parâmetros do som, desde altura, dinâmica, timbre, até construções teóricas e análise de formas musicais.

É dentro dessa lógica que iremos compreender a territorialização da música pelo masculino e a atribuição de binarismos para as práticas musicais. A evocação de padrões associados à masculinização e feminilização do som encontram sua *forma* estabelecendo o *leitmotiv*²² que se repete a cada vez que nos referimos ao gênero que se deseja evocar e, principalmente, às qualidades que este carrega. Ou seja, é na repetição de estereótipos e na adaptação deles à estrutura musical que a carga do binarismo irá encontrar reforço e ressonância (HALL, 2018).

Podemos relacionar a construção de mulher, ou do feminino, dentro desse binarismo na música, com as outras cargas sociais relacionadas a ser mulher e com a territorialização masculina dessa socialização (BIDDLE, GIBSON, 2016). Destrinchando o que ser mulher poderia significar na música, vemos que a base em que se sustentava a diferença de práticas musicais da vida pública e da vida doméstica estava diretamente atrelada a essas qualidades ou defeitos relacionados às mulheres, que podiam ser encaixadas, principalmente a partir do séc. XVIII, em dois papéis. O primeiro se refere à mãe (à imagem de Maria), mulher modesta, casta e silenciosa - a serva de Deus²³. Sua música silente acontecia dentro das paredes de seu lar, para amigos ou familiares próximos, tinha o objetivo de demonstrar suas habilidades (de acordo com o *status* social de sua família), sua dedicação a adorar a Deus e era uma forma de educar as crianças. Na outra extremidade, a mulher pública (semelhante à Maria Madalena), o totem esculpido pela visão patriarcal sobre a mulher

²² Leitmotiv, segundo Whittal apud Hall (2009): “Um tema, ou outras ideias musicais coerentes, claramente definidas de modo a manter sua identidade caso modificadas em aparições subsequentes, cujo propósito é representar ou simbolizar uma pessoa, objeto, lugar, ideia, estado de espírito, força sobrenatural ou qualquer outro ingrediente em uma obra dramática, geralmente operística, mas também vocal, coral ou instrumental. O leitmotiv pode estar musicalmente inalterado em seu retorno, ou alterado em seu ritmo, estrutura intervalar, harmonia, orquestração ou acompanhamento e também pode ser combinado com outros leitmotivs para sugerir uma nova condição dramática” (HALL, 2009, p. 8) (tradução da autora).

²³ Para conhecer mais sobre o papel dos hinos e salmos na atividade musical de mulheres no século XVIII, tanto como recurso de manutenção da vida casta como forma de liberdade musical, ver Austern (2011).

que participava com sua música da vida pública, que usava do potencial de sua voz para manipular e seduzir, era o contraste da música clerical através da música secular, dançante, em que o corpo - tentador - dessa mulher, dançava²⁴ (AUSTERN, 2011; DIBBEN, 2002; GREEN, 1997). Em oposição à dualidade resguardada às mulheres, a música masculina, em âmbito público, era a personificação da racionalidade e do domínio técnico e criativo, e mesmo no âmbito privado, da casa ou da igreja, o homem era a criação à imagem de Deus e a voz poderosa do Criador (AUSTERN, 2011; LEPPERT, 1988).

Adotar os exemplos cristãos como papéis possíveis às mulheres, nos relembra do lugar da igreja como um ambiente de extensão tanto da vida pública quanto privada através do próprio papel dos fiéis dentro de seu ambiente; as mulheres o frequentavam como as servas de Deus, silenciosas, redimindo-se eternamente pelo pecado original, enquanto os homens eram a figura de poder representada pela Santíssima trindade e expressa no protagonismo masculino dentro desses ambientes religiosos. Para as mulheres que não frequentavam esse ambiente, restava a figura mundana significada em Maria Madalena, a prostituta. É importante notar como esses papéis para mulheres e homens se relacionam entre os três âmbitos sociais mencionados neste trabalho: esfera pública, esfera privada e Igreja. Essa percepção nos permite entender a relação entre as construções religiosas que influenciaram fortemente a história das mulheres na música e também como a própria história da música possui uma herança profundamente envolvida com a história da religião. Constatando isso, não podemos esquecer que essa história da música ligada à Igreja foi construída nesses ambientes completamente homossociais (HALL, 2018; MÜLLER, 2022).

Ao contrário do ambiente ascético da Igreja, a voz feminina em ambientes públicos teria a capacidade de penetrar o ouvinte, tal como sugerido por Shepherd (1989). Baseando-nos nessa ideia, unida à crença - que será abordada a seguir - de que a voz feminina teria a capacidade de feminilizar seus ouvintes e fazê-los reféns ao serem expostos a esse canto, como sugere Cusick (2009), propomos que o corpo possui papel relevante em relação ao ouvinte na execução musical. Nesse sentido, é

²⁴ Muitas iconografias demonstram o olhar patriarcal ao retratar mulheres na atividade musical: “Com seu corpo performático exibido para o espectador ou sua boca aberta na música, a mulher musical mais frequentemente simbolizava o vício de uma cultura para a qual as principais virtudes femininas eram a castidade e seus adjuntos” (tradução da autora) (AUSTERN, 2011).

importante considerar que as características creditadas à feminilidade eram algo a ser temido. Ao se correr o risco de ser penetrado pelo som produzido por esse corpo que não mais ocupava somente o ambiente doméstico, mas *performava* para um público, arriscava-se a sucumbir ao desejo por esse corpo ou pelos afetos dessa mulher, o que significava estar refém da luxúria que ela poderia evocar ou de ser efeminado e perder o posto privilegiado de homem na sociedade (BIDDLE, GIBSON, 2016; CUSICK, 2009).

A seguir, examinaremos como os binarismos de gênero se refletem nas diferentes linguagens usadas para expressar fenômenos musicais: sonora, escrita e visual, e como o conceito de ser penetrado pela voz feminina foi utilizado como estratégia no período barroco italiano.

2.4 Linguagem sonora

Na tabela abaixo, encontrada no livro *“Women making music: the Western Art Tradition 1150-1950”* de Bowers e Tick (1986), encontramos uma síntese de modelos de binarismos de gênero aplicados à música.

"Feminilidade e masculinidade" na música c. 1900		
	Eterno feminino (ewige weibliche)	Entonação masculina (viril)
1. Conteúdo emocional	delicado, sensível, gracioso, refinado, espontâneo	poderoso, amplo, nobre
2. Qualidades Musicais	lírico, melodioso	intelectual, teórico (e.g., uso de harmonia ou contraponto)
3. Gênero composicional	canções, peças para piano (as "formas menores")	sinfonias, óperas, músicas de câmara (a "alta classe" das composições)
4. Compositores modelo	Chopin, Mendelssohn	Beethoven, Wagner

Quadro 1 - “Feminilidade e masculinidade” na música c. 1900 (tradução da autora sobre a tabela encontrada em TICK, 1986, p. 337)

Nesta tabela, as escritoras dividem em quatro categorias a organização de estereotipação de binarismos de gênero dentro da literatura musical; nas colunas, vemos como cada um dos gêneros se codificou nas adjetivações encontradas. Como abordado neste trabalho, em relação às diferentes linguagens - escrita, visual e sonora -, nas quais pode-se encontrar uma associação, ou, tradução da música (fenômeno sonoro) em outras linguagens, as categorias utilizadas pelas autoras também nos remetem a esse mesmo percurso de construção de significados. O conteúdo emocional, não palpável/subjetivo, traz uma associação de sentimentos e experiências psicológicas com a condição de gênero. Sentir-se poderoso, amplo

(território subjetivo e/ou objetivo)²⁵ e nobre, são parte de um espectro de processos psicológicos adequados (resguardados) aos homens; quanto ao que é delicado, sensível, espontâneo e gracioso, são do espectro de sensações e territorialidades femininas. As qualidades musicais ou gêneros composicionais estão associados a construções sonoras que relacionam sons e formas musicais aos gêneros, e que serão debatidas mais profundamente nos tópicos seguintes. Tanto o conteúdo lírico quanto o harmônico, associados a uma certa espontaneidade que carece de controle lógico ou uma intelectualidade - respectivamente -, serão tratados como construções de discurso baseados no argumento (lógica) ou na retórica (persuasão). Já o gênero composicional, é fruto de uma solidificação de estereótipos de sonoridade associados às mulheres e homens historicamente, mas também da condição social que previa acesso ou restrição a determinados instrumentos para cada um desses gêneros. Por último, de forma interessante, temos exemplos de compositores-modelo associados aos gêneros feminino e masculino. Apesar de esperarmos ver mulheres compositoras como exemplo de “música feminina” como se poderia supor, na tabela existem dois exemplos de compositores que tiveram suas qualidades musicais julgadas como estilo composicional classificados como efeminados: Chopin e Mendelssohn que, por seus lirismos e escolhas instrumentais, entre outros fatores, encontram-se ligados à feminilização²⁶. Isso reforça a crença de que, para possuir as qualidades masculinas exaltadas e desejadas de virilidade e patriarcalidade dominantes, existem critérios composicionais a serem seguidos e, também, uma identificação de conteúdos emocionais tanto na obra quanto na vida dos compositores, que devem seguir o mesmo acordo. Nos exemplos citados, Beethoven e Wagner são a expressão da virilidade e do masculino, mas trataremos de Beethoven e da tradição de virilidade mais adiante. Nos tópicos a seguir, abordaremos mais longamente as classificações apresentadas na tabela acima, além de composições de algumas mulheres que contradizem as expectativas subjacentes às categorias contidas na tabela. Também

²⁵ Território subjetivo ou objetivo são maneiras de enxergar como os adjetivos listados se comportam. Aqui, entendemos que se sentir, por exemplo, nobre e poderoso pode vir como um sentimento subjetivo/psicológico associado ao *status* social, ou como território objetivo, quando associado a títulos, patrimônios ou domínio externo - sobre outros, ou sobre posses. Da mesma forma, a falta de domínio ou posses pode significar a restrição a um território particular (como o doméstico) ou a ser posse de outros (esposa, mãe). Sobre a relação entre poder e territorialidades físicas e subjetivas, ver Laitano (2002).

²⁶ Em parte, tal fenômeno de associação de estilos composicionais líricos/vocais a uma feminilidade está também associado ao tipo de música que era mais acessível às mulheres: o piano e a voz, ambos existentes dentro do lar e da igreja.

focaremos na evocação de feminilidade ou masculinidade através da composição e na construção sonora de virilidade.

2.5 Sons e evocação de gênero: linguagem escrita

Mencionamos anteriormente que o som tem o poder de penetrar os ouvidos ainda que involuntariamente, e que a música teria a capacidade de alterar afetos. Suzanne Cusick (2009, p. 11) descreve o papel “musical, erótico e político” institucionalizado por um dos primeiros grupos profissionais femininos do qual se tem registro na prática ocidental-erudita, o grupo vocal *musica secreta* do *Concerto delle donne*, arregimentado pelo Duque D’Este, na corte de Ferrara. O grupo, que atuou do final do século XVI até início do século XVII, era “composto por quatro mulheres de boas origens e um nobre [...] pagas com altos salários” (CUSICK, 2009, p. 11) que, ao lado das mulheres da família, serviam como entretenimento para as reuniões de famílias aristocratas em pequenas produções musicais e cantavam obras dos compositores Ippolito Fiorini e Luzzasco Luzzaschi, de alto nível virtuosístico. É importante mencionar que a autora não deixa de observar que as concepções médicas sobre sexualidade e gênero no século XVII eram muito diferentes de hoje, e que não se pode compreender o erotismo de então com as lentes atuais: “havia somente um sexo e dois gêneros” (Cusick, p. 9), sendo a mulher considerada uma incompletude do homem, uma vez que sua genitália estaria literalmente para dentro de seu corpo.

Os médicos do século XVI acreditavam, ainda, que a voz era uma substância que seria forçada para fora do corpo pela respiração, e que penetraria nos ouvidos da mesma forma, contagiando o ouvinte com as mesmas sensações daquele que a produziria. Além disso, os tratados médicos concebiam a boca de forma extremamente sexualizada, associando a castidade ao silêncio. Em outras palavras, uma expressão vocal extravagante estaria associada a um comportamento sexual igualmente extravagante:

Em primeiro lugar, a literatura prescritiva desde a era clássica aconselhava as mulheres a demonstrarem sua castidade através do silêncio. A boca fechada da parte superior do corpo simbolizava a boca fechada de suas partes inferiores. Assim, para mulheres de boas origens, quebrarem seu silêncio de forma tão extravagante em frente a estranhos, implicava na possibilidade de que elas estariam sexualmente disponíveis (CUSICK, 2009, p. 11).

Verificamos nessa passagem histórica da performance musical feminina no século XVII como os papéis de gênero eram construídos de maneira a estabelecer hierarquias e posições claras de dominação masculina sobre o corpo feminino, ainda

que esses corpos pudessem ser vistos como “instrumentos” de manipulação para se exercer o poder político sobre outros homens.

Em outro estudo sobre construções binárias em Monteverdi, Cusick (1994) propõe uma associação da narrativa com a composição de “Lamento de Ariana”. Dentro da mesma lógica debatida pelas Guerrilla Girls, citadas anteriormente, em que a mulher é retratada em narrativas pelo ponto de vista masculino, Cusick enxerga na composição de Monteverdi algo semelhante. Ariana, ou Ariadne, narra a história de uma mulher que se entrega ao seu amado, Teseu, e é abandonada por ele na manhã seguinte. A música retrata justamente o momento em que Ariana se vê abandonada, tendo se entregado a um homem que não permanecerá a seu lado. Cusick então tenta entender como o compositor escolhe retratar pela música a situação de Ariana²⁷. O lamento por se ver sozinha é executado pela combinação da construção de uma histeria (através da escolha intervalar feita pelo compositor) e pela repetição de uma mesma frase: “me deixe morrer”, que se intensifica na repetição intervalar de forma cada vez mais aguda, acompanhada de intervalos descendentes aplicados à palavra “morrer”, encenando essa desistência da vida pela decepção causada pelo coração partido. Aqui, a histeria é um tema que se encontra bem documentado quando tratamos de mulheres e da associação deste estado à condição feminina (DUNN, 1994); juntamente, Cusick (1994) entende o desdobramento da narrativa, de ir da histeria à desistência da vida - de forma simbólica e não literal também na composição -, como uma castração da figura selvagem feminina, um retorno à castidade. No mito, Ariana é redimida de seu ato impensado em nome do amor ao ver Dionísio (na mitologia romana, Baco), apaixonado por ela, e aceitar sua proposta de casamento²⁸. É sobre esta perspectiva que Cusick defende que esta narrativa criada e transposta para a música de Monteverdi se baseia em um caminho comum às mulheres: o arrebatamento pela paixão, a ação selvagem e impensada de entrega a esse amor, a decepção causada por um homem, a histeria por ter sido abandonada, a conformação, a busca pela redenção e pela renovação de uma castidade através do amor comedido e virtuoso com outro homem, que a aceita.

²⁷ Para entender mais profundamente qual exatamente é a relação musical entre texto e melodia, os intervalos melódicos nos trechos exatos em que ocorrem e o argumento da autora, v. o trabalho completo de Cusick (1994).

²⁸ Existem outras versões em que Dionísio teria raptado Ariadne, porém, a versão retratada aqui é a de que Ariadne aceita seu pedido de casamento.

Outros acadêmicos focam nas elaborações musicais de Monteverdi na construção de associações de ideais de masculinidade e feminilidade além de Cusick (BIAGGI, 2006; CHAFE, 1992; GORDON, 2004; WISTREICH, 2016), associações essas que acabaram por influenciar outras construções de narrativa e estética musicais posteriores na história da música erudita. Wistreich (2016) discute conceitos trabalhados por Monteverdi na composição de suas óperas, tais como os estilos *concitato* (agitado), agregado aos já existentes *molle* (suave) e *temperato* (temperado), que buscavam retratar e ampliar as possibilidades de expressão de nuances do espírito humano e que se relacionavam com o que Monteverdi desejava evocar em suas composições. Os estilos *molle* e *temperato* estavam relacionados com os hexacordes²⁹ *mollis*³⁰ de sua obra; o terceiro estilo, *concitato*, oferecia a Monteverdi o que ele julgava faltar como recurso à música, o que os gregos entendiam como o espírito e a expressão do homem engajado em guerra, e que era representado pelo hexacorde *durus*. Essa construção de escrita musical baseada sempre em modelos tripartites é amplamente explorada por Monteverdi, sendo aplicada a todas as dimensões. Para ele, as emoções humanas podiam ser divididas em três emoções básicas: ira, temperança e humildade (ou suplicação); as vozes eram igualmente divididas em alta, média e baixa, e os parâmetros da composição seriam a oratória, harmonia e o ritmo (WISTREICH, 2016).

Esse panorama sobre a visão de Monteverdi e os elementos musicais que utilizava para construir suas obras é necessário para entender como o compositor construía musicalmente suas personagens femininas. Wistreich (2016) também relembra que a construção do caráter *concitato* e sua relação com o espírito de guerra institui para Monteverdi as músicas ‘de amor e de guerra’, trabalhadas em seus livros sobre madrigais. Rapidamente, amor e guerra se tornam associadas a Vênus e Marte - deuses romanos que remetem às figuras feminina e masculina. Em seu oitavo livro de madrigais, Monteverdi demonstra como aborda a construção da dicotomia amor e guerra logo no primeiro madrigal: “Outros cantam sobre amor... Sobre Marte, eu canto!” . O madrigal se inicia com uma longa exposição (no modo *mollis*, ou ‘menor’ dentro da lógica tonal, com vozes femininas) do tema “os outros cantam sobre amor”;

²⁹ Hexacorde: seis notas sucessivas em um padrão intervalar fixo (dois tons, um semitom e dois tons).

³⁰ *Mollis* também era a palavra grega utilizada para fazer referência aos homens que se considerava possuir mais características femininas que masculinas. Similarmente, as mulheres que eram tidas como masculinas eram chamadas de *virago*, com a mesma raiz *vir*, de *viril* (LAQUEUR, 1990).

após 100 compassos, uma interrupção da música segue com sua retomada pela forte anunciação “de marte!”, feita por um baixo num grande contraste através do modo maior. A partir daí, a música passa a ser cantada pelo baixo: “sobre Marte, eu canto!”. Para explorar a natureza de “guerra” evocada por Marte, o deus da guerra, Monteverdi utiliza o registro vocal de graves do baixo e de uma finalização apoteótica do madrigal com todo o coral de seis vozes cantando as glórias e virtudes do homem engajado na guerra (WISTREICH, 2016).

Tanto o contraste de modos como a densidade sonora do coro de seis vozes e os registros vocais associados à guerra ou ao amor fazem parte dessa construção dos binarismos por meio do som, o qual exploramos neste trabalho. Wistreich (2016) realça, ainda, a importância da *perspectiva* a partir da qual as narrativas se constroem em *libretos* de ópera, letras de madrigais ou canções. O madrigal “Altri canti d’Amor, tenero arciero”, referenciado acima, assim como outra obra de Monteverdi, “Combattimento di Tancredi e Clorinda”, adota uma perspectiva narrativa: quem fala sobre o guerreiro é um narrador, um cantor baixo. Ou seja, quem canta as glórias do herói e fornece a narrativa que constrói a noção do homem viril é um outro homem que fala sobre este herói; isto reforça ainda mais a ideia de uma construção externa dessa virilidade, além de garantir o tom de nobreza ao herói que não se vangloria por seus feitos, mas sim é vangloriado e tem sua vida cantada por outros, como modo de eternizá-lo.

No texto “Gênero e música barroca”, de Suzanne Cusick (2009), encontramos referência ao tipo de canto, muito ornamentado, executado na *musica secreta*. Anteriormente, Cusick (1993) traz discussões sobre as construções de discurso musical da música moderna de então (século XVII), uma vez que muitas críticas se dirigiam à ornamentação das músicas realizada por cantoras/es, que era considerada excessiva. No texto, a autora constrói uma argumentação sobre como a ornamentação estava ligada a narrativas sobre o gênero feminino, e a crítica a essa nova música reforçava a ideia de que a ornamentação era uma maneira de manipular e ludibriar os ouvintes: “Mas a razão, que conhece e discerne o bom do mau, julga muito bem que isto é enganar os sentidos, que somente recebem material de forma confusa.”³¹ (Vario apud CUSICK, 1993, p. 5) (tradução da autora). Por outro lado, defendia-se o discurso

³¹ “But reason, which knows and discerns the good from the bad, judges very well that it is a deceit of the senses, which can only receive the material in a confused way”.

claro e direto, ligando-o à racionalidade e, segundo a autora, ao masculino. Nessa lógica, a ornamentação está para a música como a retórica para o discurso, e a composição tradicional, sem tantas ornamentações, era como no discurso, o argumento - a essência racional³².

Embora a medicina considerasse, como mencionamos acima, a possibilidade de apenas dois gêneros, havia muita heterogeneidade na Europa do século XVII, sendo variados os graus de liberdade e regulamentação da sexualidade de acordo com a localização geográfica, religião e costumes (Cusick, 2009). Não sabemos o quão intencional foi a construção desses papéis binários associados a dimensões diversas das sonoridades por parte de Monteverdi. Podemos observar, porém, que, em retrospectiva, essas associações tiveram a função do que Lauretis (1987), inspirada no conceito de “tecnologia sexual” de Foucault (1978 [1976]), denominou “tecnologia de gênero”, uma forma pedagógica de construir representações sociais e subjetividades específicas para mulheres e homens de maneira a condicioná-los a assumir determinados papéis.

Foucault (1978) afirma que a tecnologia sexual no século XVI e XVII consistia em vigiar e disciplinar os corpos, determinando a exclusividade da prática sexual ao matrimônio, para o qual era considerado decente, e “a redução ao silêncio e às reticências obrigatórias da linguagem (FOUCAULT, 1978, p. 115). Foucault menciona que tais tecnologias, cujo poder emanava principalmente de instituições religiosas cristãs anteriormente, passaram, a partir do século XVIII, por uma transformação secular através das disciplinas da pedagogia, medicina, esta principalmente concentrada na vigilância de mulheres, e da economia. De acordo com o autor, foi nesse século que foram criadas as quatro estratégias principais para estabelecer mecanismos de “conhecimento e poder centrados no sexo³³” (p. 103): 1) a histeria feminina; 2) a pedagogia sexual das crianças; 3) a socialização do

³² É importante compreender que a autora, Cusick (1993), no mesmo estudo, faz a associação de palavras italianas - que, como muitas línguas latinas, atribuem gênero a substantivos -, como *serva* e *padrona*, para justificar uma associação do conceito ao gênero feminino. Apesar deste cuidado ao internalizar sua análise, quando tratamos da associação do movimento vocal (das pregas vocais) no canto ornamentado no paralelo entre gargantas e órgãos genitais, podemos levar o argumento da ornamentação como associada ao feminino um pouco mais em conta. Também é importante considerar a novidade estética proposta por essas novas ornamentações, já que a habilidade do *concerto delle donne* inspirou compositores a explorar mais a voz em suas composições dada a habilidade do grupo em executá-las, e que toda quebra de tradição costuma ser seguida por alguma crítica, como a de Vario.

³³ Percebe-se aqui que Foucault se refere a sexo como o construto ao qual nos referimos a gênero.

comportamento reprodutivo (incentivos e restrições econômicas voltadas para a procriação); e 4) a patologização do prazer “perverso” (FOUCAULT, 1978).

Para Foucault (1978):

A sexualidade não deve ser pensada como uma espécie de dádiva natural que o poder tenta manter sob controle, ou como um domínio obscuro que o conhecimento tenta gradualmente descobrir. É o nome que se pode dar a um construto histórico: não uma realidade furtiva e difícil de apreender, mas uma grande rede na superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação de saberes especiais, o fortalecimento de controles e resistências, se articulam, de acordo com algumas importantes estratégias de saber e poder. Não há dúvida de que as relações sexuais deram origem, em cada sociedade, a uma implementação da aliança: um sistema de casamento, de fixação e desenvolvimento de laços de parentesco, de transmissão de nomes e posses (Foucault, 1978, p. 105-106). (tradução da autora) ³⁴

É nesse universo que muitos dos saberes musicais e teóricos que nos chegaram até hoje se constroem e se tornam canônicos. Um dos maiores cânones que emergem desse período é Ludwig van Beethoven. DeNora (2002) analisa como a própria performance das músicas para piano de Beethoven estava associada a um gestual masculino, além das características estruturais e idiossincráticas de suas composições. A autora diz que as mulheres concertistas do século XVIII evitavam tocar Beethoven porque sua música exigia um gestual corporal que não condizia com os costumes de comportamento de seu gênero” (DENORA, 2002, p. 29) (tradução da autora). Diferentemente de seus contemporâneos, as composições de Beethoven eram consideradas viris por sua força, visceralidade e rispidez, e exigiam do corpo do performer as mesmas características para ser executada apropriadamente. Após a morte de Beethoven, entre os esforços dos críticos, teóricos e músicos para definir quem seria seu verdadeiro sucessor - e de suas qualidades masculinas -, muitos compositores foram colocados à prova na caracterização masculina de suas obras; Berlioz e Brahms foram dois deles. A partir de suas sinfonias, eram analisadas a capacidade de domínio composicional, características de instrumentação e a

³⁴ “Sexuality must not be thought of as a kind of natural given which power tries to hold in check, or as an obscure domain which knowledge tries gradually to uncover. It is the name that can be given to a historical construct: not a furtive reality that is difficult to grasp, but a great surface network in which the stimulation of bodies, the intensification of pleasures, the incitement to discourse, the formation of special knowledges, the strengthening of controls and resistances, are linked to one another, in accordance with a few major strategies of knowledge and power. It will be granted no doubt that relations of sex gave rise, in every society, to a deployment of alliance: a system of marriage, of fixation and development of kinship ties, of transmission of names and possessions”.

habilidade de traduzir musicalmente as qualidades associadas a um verdadeiro homem (CITRON, 2016; MAUS, 2016).

Sobre Brahms, Hanslick diz que comentários sobre suas obras evocam as qualidades que o justificam como sucessor apropriado: “Seus encantos não são democráticos. Força viril, consistência inflexível, uma seriedade que beira a aspereza - características básicas das obras maiores de Brahms - constituem os fatores decisivos³⁵” (Hanslick sobre a Sinfonia nº 4) (HANSLICK apud CITRON, 2016, p. 143); por outro lado, as críticas que questionam ou comparam quais obras evocam mais ou menos as qualidades masculinas, apelam para o binarismo oposto: “opus 100 é marcadamente feminina em sua qualidade lírica - tão feminina em seu lirismo quanto a Sonata para Cello é exuberante em sua masculinidade³⁶” (HANSLICK apud CITRON, 2016, p. 143 e 144) (tradução da autora). Berlioz, apesar de francês, foi garantido por sua Sinfonia Fantástica um lugar na linha de sucessão. Sobre a sinfonia, recebe um comentário numa biografia póstuma: “Só sua virilidade já é suficiente para confirmar a opinião de Liszt e Paganini de que Berlioz era o verdadeiro sucessor de Beethoven³⁷” (HOLOMAN apud MAUS, 2016, p. 113) (tradução da autora). A justificativa para isso, indica Maus (2016), está na ideia de domínio e controle da estrutura, em que esse domínio é exercido na combinação do contraste entre controle composicional e material musical. Aqui, existe uma evocação de territorialização masculina não só pela justificativa racional ou de controle da música, mas remete às dicotomias corpo vs. mente em que “material musical” figura no mesmo papel do corpo. A combinação perfeita para um compositor é, portanto, a maestria e a virilidade que domesticam tudo que é mais associado a uma liberdade natural, quase rebelde.

No início do capítulo, ao apresentarmos a tabela de Bowers e Tick (1986), mencionamos como algumas compositoras conquistaram espaço na música, recebendo boas críticas, pela maneira como suas composições se descolaram dos estereótipos geralmente associados às mulheres. Uma dessas compositoras, é a também escritora e ativista sufragista Ethel Smyth (1858-1944). Diferentemente de

³⁵ *“Its charms are not democratic. Manly strength, unbending consistency, an earnestness bordering on acerbity - basic characteristics of all Brahms’s larger works - constitutes the decisive factors”.*

³⁶ *“Opus 100, is markedly feminine in its lyrical quality - as feminine in its lyricism as the Cello Sonata is masculine in its exuberance”.*

³⁷ *“Their virility alone is enough to confirm Liszt’s judgment, and Paganini’s, that Berlioz was the true successor to Beethoven”.*

muitas de suas predecessoras, Ethel compunha músicas que não estavam ligadas ao gêneros de baladas ou músicas religiosas, como era designado, preferencialmente, às mulheres; mas, seus estudos em Leipzig e posterior independência criativa, lhe garantiram obras notórias e muito comentadas em sua época (BERNSTEIN, 1986). Alguns exemplos de comentários de suas obras são:

- “Quando a abertura heróica e [cheia de] metais, de E.M. Smyth terminou, e a compositora subiu ao palco, foi notado com estupefação que todo aquele tremendo barulho tivesse sido feito por uma dama³⁸” (SHAW apud BERNSTEIN, 1986, p. 304) (tradução da autora)³⁹;
- ““Viril, magistral em sua construção e execução’ desprovido ‘das qualidades que são comumente associadas com produções femininas⁴⁰” (FULLER-MAITLAND apud BERNSTEIN, 1986, p. 305);
- “A mais notável de seu sexo⁴¹” (BEECHAM apud BERNSTEIN, 1986, p. 305);
- “A única mulher a fazer-se renomada no campo da ópera⁴²” (WHITE apud BERNSTEIN, 1986, p. 305).

Aqui, vemos a união da associação de qualidade aos estereótipos de gênero, onde existe uma intenção clara para que tais qualidades sejam associadas ao sexo masculino, através da associação da instrumentação (quando referindo-se ao naipe de metais) ao barulho não condizente com a suavidade feminina e do lugar de exceção que Ethel passou a ocupar sendo respeitada por sua obra (BERNSTEIN, 1986). Esse tipo de argumentação, em que o binarismo se constrói auditivamente, mas muito mais pela associação do comentário socialmente atribuído ao gênero feminino, possui um outro aspecto interessante a ser analisado. Mesmo que a surpresa já fosse esperada sobre qualidades que não eram atribuídas a uma mulher na sociedade, há em um dos

³⁸ *"When E. M. Smyth's heroically brassy overture to Anthony and Cleopatra was finished, and the composer called to the platform, it was observed with stupefaction that all that tremendous noise had been made by a lady."*

³⁹ Todas as traduções feitas por esta autora.

⁴⁰ *"virile, masterly in construction and workmanship," devoid "of the qualities that are usually associated with feminine productions".*

⁴¹ *"The most remarkable of her sex".*

⁴² *"The only woman to make 'a name for herself in the field of opera'".*

comentários direcionados a Ethel Smyth uma outra possibilidade de leitura de construção da masculinidade na música. Tendo sua obra adjetivada com a palavra *viril*, de raiz latina, *vir* que significa *homem* (OXFORD apud BIDDLE, GIBSON, 2016), a Smyth foram concedidos adjetivos que remontam às qualidades masculinas, como força e vigor (BIDDLE, GIBSON, 2016). Aqui, assim como no caso mencionado anteriormente de Monteverdi, observamos uma noção de orquestração e de representação sonora do masculino associadas a essas qualidades defendidas por Monteverdi como o estilo *concitato* - ou o estilo do homem em guerra (CUSICK, 1994; WISTREICH, 2016).

Similarmente, críticas atribuem a Amy Beach e sua "Sinfonia Gaélica" (1894), composição fiel ao estilo romântico, adjetivos como os direcionados a Smyth. Tanto entre as críticas positivas quanto negativas, encontramos um reforço na descrição de qualidade ligados a construções sobre gênero:

- "Ocasionalmente, ela é turbulenta, mas uma turbulência saudável, não meramente vulgar. O único traço feminino que consigo encontrar nessa sinfonia é essa mesma turbulência"⁴³. (HALE apud BLOCK, 1998, p. 101)
- "[...] não possui o menor traço de feminilidade, mas é distinta e completamente masculina em vigor"⁴⁴. (HERALD apud BLOCK, 1998, p. 101)
- "quatro movimentos graciosos em sua escrita, música que fluía de forma espontânea, cujas principais características eram duas - serenidade e persuasão feminina"⁴⁵. (THE NEW YORK SUN apud BLOCK, 1998, p. 102)

Nessas adjetivações, existe o reforço da virilidade e da masculinidade associada à força e ao domínio técnico e a associação da compositora e de sua música a estereótipos femininos. Ao lermos o terceiro comentário sobre a composição de Beach, podemos ter uma primeira impressão de se tratar de um comentário elogioso. Porém, tanto a graciosidade (que pode ser mais facilmente associada a um

⁴³ "Occasionally she is boisterous, but the boisterousness is healthy, not merely vulgar. The only trace of woman I can find in this symphony is this same boisterousness."

⁴⁴ "has not the slightest trace of effeminacy, but is distinctly and thoroughly masculine in effect".

⁴⁵ "four movements of graceful writing, music that flowed along spontaneously, whose chief characteristics were two—serenity and feminine persuasiveness".

estereótipo de feminilidade), quanto a fluência, estão seguidas imediatamente da expressão “persuasão feminina”, cujo simbolismo remete à possível sedução atribuída como características femininas (GREEN, 1997).

Expondo anteriormente a noção de territorialização masculina através do controle de aspectos intrínsecos musicais, agora podemos notar no trecho acima como isso se materializa no cotidiano musical. Toda crítica voltada ao trabalho das compositoras, em especial as críticas direcionadas à Amy Beach, envolve características estereotipadas relacionadas às mulheres e seus supostos comportamentos sociais, dentro da lógica já discutida, onde ser mulher - e inevitavelmente possuir serenidade e persuasão - são qualidades do gênero. Esse tipo de territorialização e construção de masculinidade e feminilidade na música é amplamente documentado na história da música⁴⁶, e podemos utilizar alguns outros exemplos, dessa vez aplicados a compositores, dessa mesma construção adjetiva, porém agora como características dignas, a serem almejadas.

Marcia Citron (2000) associa a lógica da hierarquização de qualidades na composição às construções de atributos considerados femininos ou masculinos, o que, por sua vez, está associado às esferas públicas ou privadas. As obras “grandes e não funcionais⁴⁷” são associadas à complexidade intelectual característica ao masculino, enquanto as obras “pequenas e funcionais” são qualidades relacionadas à “simplicidades” femininas e apropriadas ao lar. A música da vida doméstica, assim como outras artes associadas a essa esfera⁴⁸, nunca foi considerada alta música, e tudo o que é proveniente das criações femininas segue a mesma lógica da hierarquização masculina que tenta, em diversos níveis, controlar e rotular tudo aquilo que é, para o patriarcado e a ótica européia, considerado o “outro”⁴⁹.

⁴⁶ Para aprofundar, o livro de Biddle e Gibson (2016), traz diversos artigos focados profundamente nas construções de masculinidade, e em cada um deles é possível encontrar inúmeras fontes acadêmicas, registros históricos, críticas, e outras fontes relacionadas ao tema.

⁴⁷ No inglês original “large and non-functional”, remetem à ideia de que o desafio intelectual está em sobressair, em exaurir ao máximo as capacidades físicas e cognitivas como forma de demonstração de poder associado à masculinidade. A grandeza e a exaustão através de escolhas não práticas, não funcionais, na arte, vêm como auxílio na construção do que é a masculinidade em processos culturais. Podemos entender isso na música ao analisarmos composições de alta complexidade e longa duração, com passagens de dificuldades técnicas, que desafiam não só a técnica de quem performa, mas o fitness corporal ao aguentar horas e mais horas de performance.

⁴⁸ Outras artes, quando feitas por mulheres, como o artesanato, ganham conotação depreciativa, não são tratadas como arte. Para aprofundar, v. Barbosa (2016).

⁴⁹ Ideia muito presente e explorada pela antropologia, o “outro” é objeto permanente, próprio dessa área, mas que se desenvolveu e ganhou outras definições ao longo das décadas conforme novas

2.6 Linguagem visual

Em seus livros e artigos, Richard Leppert (1988, 1992, 1993) aborda extensivamente o papel da imagem na construção e no retrato de narrativas e culturas associadas à prática musical, principalmente na Europa do século XVIII e XIX. Seus principais questionamentos se encontram nas tradições, no modelo de sociedade construído pela burguesia, e no que ele considera como narrativas contadas ou excluídas: um quadro diz tanto sobre o que está sendo retratado como sobre aquilo que não foi retratado (LEPPERT, 1988). Entre os principais elementos analisados, se encontra a centralidade do piano/virginal no ambiente doméstico, a figura feminina nestes retratos, os elementos que a acompanham (outros instrumentos, outros personagens, escolhas de vestimentas, a paisagem de propriedade de terras ao fundo ou a elegância do ambiente doméstico), os ângulos em que elas foram retratadas, a presença ou não de elementos relacionados à castidade ou sexualidade, e tantas outras simbologias. No artigo “*Sexual Identity, Death and the Family Piano*” (1992), Leppert além de abordar pontos já mencionados acima (como os pianos e outros teclados eram, na esfera doméstica burguesa, um sinal de *status* social e serviam à educação das crianças e mulheres jovens), também traz a existência de iconografias e pinturas nos tampos desses instrumentos. Nos tampos e laterais de muitos desses instrumentos, ficavam pinturas que carregavam um grande simbolismo. Como os teclados eram, geralmente, presentes dos maridos para as esposas, as pinturas costumavam ser um lembrete da propriedade masculina sobre todos aqueles bens. Em sua maioria, as pinturas retratavam cenas de caça, às vezes do próprio marido caçando em sua propriedade. Isso era um modo de relembrar o poder de escolha sobre a vida que seus maridos exerciam (no ato da caça, onde todos que estão em seu terreno estão subjugados à sua decisão), além de demonstrar para a esposa o quanto seu poder de ação era limitado em comparação com o dele. Caso fosse um homem tocando o instrumento, a iconografia era um lembrete de seus deveres e poderes mais nobres.

teorias sobre identidade, auto-identidade, etnografia, entre outros, foram desenvolvidas. Para aprofundar a noção de “outro” sob esse olhar que se julga de fora por dominar as ferramentas que irão definir o que observa, v. Vietler (1994); para entender o conceito de “*othering*” em música, ver Müller (2022).

Em outro livro, Leppert (1988) discorre sobre os modos de retratar mulheres em seus instrumentos musicais. Ganham força nesses retratos as narrativas já mencionadas neste trabalho: as dicotomias entre a castidade e sexualidade femininas, o reforço da falta de agência sobre si mesmas, o distanciamento do domínio de qualquer tecnologia, o abandono à própria natureza e a fidelidade a seus deveres como mulher e mãe na sociedade burguesa. Nos retratos isso se traduz nas roupas utilizadas pela mulher, na postura decorosa sentada ao teclado, nas crianças em volta do instrumento ou, comumente, numa pose em que, apesar de ela se encontrar sentada como quem está prestes a tocar, seu olhar é distante e indiferente, suas mãos não repousam sobre as teclas, mas sobre o corpo ou nas laterais dos instrumentos. Quando os quadros revelam um tom de sexualidade, os cabelos geralmente estão soltos, os olhares são mais direcionados e, em algumas vezes, existe outro personagem no retrato, alguém para quem ela está tocando.

Escolhi como exemplos dois quadros, diferentes dos utilizados por Leppert, mas que, tanto por seu conteúdo quanto pela descrição provida pela curadoria da *National Gallery of London*, se assemelham muito aos analisados por Leppert. Vi este quadro de Johannes Vermeer (Imagem 1) ao visitar a galeria em 2022, buscando por iconografias musicais com mulheres retratadas; este, em particular, me chamou atenção tanto pelo conteúdo quanto pela descrição, a qual irei reproduzir alguns trechos traduzidos por mim. O primeiro, “*Uma jovem sentada ao virginal*”, reproduz uma narrativa completa sobre a relação entre a mulher, a música e o lar burguês.

Figura 1 - *A young woman seated at a Virginal* - Johannes Vermeer (1632 - 1675)



Fonte: National Gallery of London (2023)

Neste quadro, vemos uma jovem de roupas nobres - o azul, cor considerada rara por vir da pedra lápis lázuli, era comumente utilizada para retratar o manto da Virgem Maria, ou a nobreza (TREMBLAY, FAMULARE, 2018) -, sentada num virginal que possui em seu tampo uma iconografia de uma cena ao ar livre. Se levarmos em consideração as análises de Leppert, é muito provável que a cena retratada seja uma caçada dentro da propriedade da qual o virginal também faz parte. Além disso, vemos outros elementos e que são bem descritos pelo texto provido pela Galeria:

Uma tapeçaria colorida colocada para a lateral revela uma jovem mulher sentada no teclado [virginal]. Parece estar escuro do lado de fora desta elegante sala: uma cortina azul cobre o topo da janela, mas a vidraça abaixo está escura. A luz, que cintila nas curvas da viola da gamba no primeiro plano e reflete nas pupilas fortemente dilatadas da jovem, salta para a frente da tela⁵⁰. (NATIONAL GALLERY OF LONDON, 2023)

⁵⁰ "A colourful hanging tapestry has been swept to one side to reveal a young woman seated at a keyboard. It appears to be dark outside this elegant room: a blue curtain covers the top part of the window, but the glass below it is black. The light which gleams on the curves of the base viol in the

Neste trecho, vemos descrita a noção de esfera privada, doméstica, na qual o quadro se insere. A luz baixa, a tapeçaria que encobre o canto superior esquerdo, são elementos que nos convidam à uma sensação de ambiente íntimo/restrito. A descrição continua, nos introduzindo a outro aspecto importante a ser analisado: os outros elementos que constroem uma narrativa sobre a jovem retratada (a viola da gamba, seu olhar direcionado para o espectador). No próximo trecho, o texto discorre sobre como o clima evocado aqui é:

“[...] também definido pela imagem, tão proeminente, pendurada na parede de trás. Esta, foi identificada como sendo *The Procuress* (Museum of Fine Arts, Boston) de Dirck van Baburen, que retrata uma cena libertina na qual uma mulher trabalhando como uma prostituta toca alaúde e flerta com um cliente, enquanto a cafetina pede o dinheiro a ele”⁵¹(NATIONAL GALLERY OF LONDON, 2023)

Em outro trecho, o texto parece unir os elementos presentes na pintura e ir mais a fundo no reforço de suas possíveis interpretações narrativas ao dizer:

Nós não deveríamos assumir de forma literal que a mulher em frente ao teclado é também uma prostituta trabalhando, mas de fato parece que nós somos encorajados a questionar se ela possui algo em sua mente além da música. A viola da gamba, em primeiro plano, é outra dica a ser considerada. Ela não só sugere que a jovem está à espera de um acompanhador - mas o formato do instrumento era, por vezes, associado ao corpo feminino⁵². (NATIONAL GALLERY OF LONDON, 2023)

Nós vemos tomar forma, através do quadro e da interpretação dele pelo texto, vários dos estereótipos sobre a mulher e a música que foram explorados por este trabalho. Além do retrato da jovem no ambiente mais condizente com uma mulher quando faz música - o doméstico -, temos o reforço da relação entre a música e a sexualidade. Somos lembrados dos dois papéis possíveis para a mulher: embora à

foreground and glints in the heavily dilated pupils of the woman comes from in front of the painting” (National Gallery of London, 2023).

⁵¹ “It is a mood that’s also defined by the picture that hangs so prominently on the back wall. This has been identified as *The Procuress* (Museum of Fine Arts, Boston) by Dirck van Baburen, which depicts a ribald scene in which a woman working as a prostitute plays a lute and flirts with a client, while a brothel-keeper demands money from him”.

⁵² “We probably shouldn’t take it too literally and assume that the woman in front of the keyboard is also working as a prostitute, but it does seem that we are being encouraged to wonder whether or not she has more than music on her mind. The viol in the foreground is another hint to consider. It not only suggests that she is waiting for an accompanist – the instrument’s shape was sometimes associated with women’s bodies”.

primeira vista exista o decoro, a sensação de privacidade, outros elementos reforçam o lugar da sexualidade feminina, que manipula e seduz - os olhos dilatados, a gamba, o quadro ao fundo, mas também provoca ansiedades à personagem presente e ao personagem ausente (o homem, proprietário dos bens). Também remete-se ao fato de que a música - no caráter da reprodução, e não da composição -, era ideal para a educação feminina, pois evitava os pensamentos impróprios e frívolos, quando o texto questiona “se ela possui outra coisa em sua mente além da música”, no mesmo teor libidinoso.

A cena da tapeçaria é pedagógica: a mulher libertina toca um instrumento que, embora em certas alegorias fosse associado à virtude: o alaúde, em pinturas de artistas holandeses como Brueghel e o próprio Vermeer, e a depender do ambiente representado, como é o caso da tapeçaria em questão, significava “uma publicidade sonórico-visual” (LEPPERT, 1993, p. 238) da profissão de prostituta. Em outras palavras, a dicotomia entre prostituta/mulher virtuosa é espelhada nos diversos símbolos retratados, sendo o som e os instrumentos personagens coadjuvantes da trama.

Como complemento interessante a essa narrativa, o segundo quadro escolhido faz possivelmente um par com este primeiro. “*Uma jovem de pé ao virginal*”, quadro do mesmo autor e do mesmo período que o anterior, representa uma jovem semelhante à do primeiro quadro, porém em um cenário diferente.

Figura 2 - *A young woman standing at a Virginal* - Johannes Vermeer (1632 - 1675)



Fonte: National Gallery of London (2023)

Assim como a primeira pintura, esta é cheia de outros elementos que compõem a narrativa do quadro. Uma jovem está de pé, com roupas muito semelhantes à do quadro anterior, o mesmo tom de azul - ultramarino - está presente em suas roupas e na cadeira vazia em primeiro plano. O virginal parece ser o mesmo, baseado na iconografia de seu tempo, e o olhar direcionado ao espectador também é semelhante ao anterior. Ao fundo, outros quadros - desta vez mais visíveis pois nos encontramos num cenário de iluminação mais intensa. O texto que acompanha, começa com uma interpretação da intenção capturada pelo retrato:

Talvez nós tenhamos interrompido sua música, ou talvez ela esteja esperando por nós para que ela possa começar. Porém, talvez a cadeira vazia em primeiro plano seja significativa: talvez ela esteja esperando por alguém. A pintura grande de um Cupido nu, o deus do amor erótico, na parede atrás dela, nos ajuda a entender a situação. Parece ser um sinal de que essa

não seja somente uma cena musical, mas que a mulher está esperando por seu amante⁵³. (NATIONAL GALLERY OF LONDON, 2023)

Em seguida, o próprio texto reforça a intenção narrativa de Vermeer ao dizer que “[...] ele parece nos convidar a questionar a virtude ou diligência da mulher em questão⁵⁴”. Porém, antes que possamos concluir que, como no quadro anterior, o símbolo do amor evocado pelo Cupido remete à sedução e sensualidade femininas, outro nível de narrativa se instala:

Uma jovem de pé ao virginal representaria uma amante virtuosa e fiel, um sentimento refletido na composição e iluminação [da tela]. A imagem está repleta de claridade e a perspectiva é direta e aberta, com linhas verticais e horizontais claras e balanceadas. Por contraste, *Uma jovem sentada ao virginal* pode ser entendida como representando um amor vicioso e mercenário. Ela é exibida à noite, atrás de uma cortina puxada para a lateral, e com a imagem de uma cafetina na parede de trás. Ela também é retratada de um ângulo muito mais oblíquo, escondida num canto escuro⁵⁵. (Idem, 2023)

O fato de podermos ter, de forma visual, uma ilustração das teorias abordadas no trabalho sobre a construção da mulher em sua relação com um instrumento musical nos ajuda a entender como, atualmente, alguns reflexos disso permanecem na performance musical de mulheres até os dias de hoje. Embora sequer se possa considerar que essas mulheres estejam em performance musical à maneira que concebemos hoje, as mulheres retratadas estão posando para o pintor (e para o espectador da pintura). Nesse sentido, estão exercendo uma performance de gênero, uma vez que retratam alegorias de papéis e comportamentos esperados e construídos por essas mesmas alegorias em forma das tecnologias de gênero disponíveis à época. A própria suposição de que os dois quadros sejam o complemento um do outro, tanto

⁵³ “Perhaps we have interrupted her playing, or perhaps she is waiting for us so that she can start. But then maybe the empty chair in the foreground is significant: perhaps she is waiting for someone else. The large painting of a naked Cupid, the god of erotic love, on the wall behind her may help us to understand the situation. It seems to be a signal that this is not just a scene of music making, but that the woman is waiting for her lover”.

⁵⁴ “[...] he seems to invite us to question the virtue or diligence of the women concerned, but then rarely gives us enough clues to help us come to a firm conclusion”.

⁵⁵ “A *Young Woman Standing* would represent a virtuous, faithful lover, a sentiment reflected in the composition and lighting. The picture is flooded with sunshine and the perspective is direct and open, with clear, balanced vertical and horizontal lines. By contrast, *A Young Woman Seated* could be understood to represent venal or mercenary love. She is shown at night behind a drawn-back curtain, a picture of a brothel-keeper on the wall behind. She is also depicted from a much more oblique angle, tucked into a shadowy corner”.

pelos elementos em comum quanto pelo fato de que poderiam ser um par (pendurados lado a lado) na medida em que cada jovem foi retratada de face uma para a outra, fortalece a narrativa da mulher virtuosa *versus* sedutora. Duas faces de uma mesma mulher, ou a dicotomia que reside no gênero feminino e que precisa, dentro da prática musical correta, preservá-la em castidade.

Como maneira de aprofundar a pergunta: a visão interfere no som?, apresentaremos na segunda parte deste trabalho exemplos de estudos que testam por métodos estatísticos a percepção e a avaliação da performance musical como fenômeno psicológico. Outras perguntas surgem a partir dessa primeira, como por exemplo: o controle para filtrar ou inibir as interferências visuais de nossa percepção mediante anos de treinamento musical é diferente se comparado ao de leigos? Isso interfere na vida cotidiana de instrumentistas? Os próprios estudos levantados se encarregam de endereçar a maior parte dessas perguntas.

3. PARTE 2 - PROCESSOS COGNITIVOS NA PERCEPÇÃO DA PERFORMANCE MUSICAL

Retomamos nesta parte algumas das perguntas feitas no início deste trabalho: nós julgamos mulheres musicistas de forma diferente? Se sim, como a interferência do gênero ocorre na escuta? Vieses visuais interferem na avaliação da performance musical de mulheres? Para tentar responder a essas perguntas, examinaremos alguns dos estudos que se propõem a medir a prevalência e/ou interferência de estímulos visuais em outras dimensões, que têm sido realizados com diferentes abordagens, níveis de controle e tipos de ferramentas de análise de desfecho. A hipótese que se levanta aqui é que haja interferência desses vieses na avaliação, e que ocorra ainda a prevalência da dimensão visual sobre a audição nas situações de provas e concursos. O objetivo, portanto, deste capítulo é entender se isso ocorre e, caso ocorra, de que maneiras. O método utilizado nesta parte é o levantamento bibliográfico narrativo⁵⁶ na área de psicologia cognitiva e experimental como fundamentação para a discussão a partir da hipótese. Cada um dos estudos encontrados será comentado para fins de compreensão das escolhas metodológicas e do desfecho, relacionando-os a esta pesquisa. As escolhas das variáveis utilizadas nos estudos a serem elencados, dos métodos, tamanho e variedade das amostras, níveis de formação e processos escolhidos para análise de dados serão considerados para a discussão ao final deste capítulo.

⁵⁶ A revisão narrativa tem um caráter de análise qualitativa e busca examinar um assunto do ponto de vista teórico e conceitual. A revisão sistemática, em contraposição, tem caráter quantitativo e busca responder a uma pergunta específica, sendo suas inferências, com frequência, baseadas em resultados de estudos clínicos.

3. 1 Entendendo a psicometria

A psicometria (ou medidas de testes psicológicos) é uma área de pesquisa que relaciona, em sua concepção, fenômenos da psicologia às grandes áreas da matemática e a estudos cognitivos e qualitativos - não necessariamente associados entre si (PASQUALI, 2017). Muito utilizada por subáreas como a neuropsicologia cognitiva e a estatística, Pasquali (2017) define a psicometria como:

A psicometria ou medida em psicologia se insere dentro da teoria da medida em geral que, por sua vez, desenvolve uma discussão epistemológica em torno da utilização do símbolo matemático (o número) no estudo científico dos fenômenos naturais. Trata-se, portanto, de uma sobreposição, ou melhor, de uma interface, entre sistemas teóricos de saber diferentes, tendo a teoria da medida a função de justificar e explicar o sentido que tal interface possui (PASQUALI, 2017, p. 23).

Outra maneira de definir a psicometria é como o estudo de fenômenos latentes. Germano (2018, p. 96) esclarece que o termo “latente” se refere a “qualquer fenômeno que não se pode mensurar diretamente”, e prossegue: “Alguns exemplos de fenômenos latentes são: percepção musical, depressão, demência e inteligência”. Percepção musical, neste caso citado, se refere às competências relacionadas com a interpretação e identificação de estruturas musicais (como formas composicionais, relações intervalares, ritmos, melodias, temas, etc). Barbosa (2009) propõe uma abordagem de percepção musical que considera múltiplos fatores sensoriais, entre eles a visão, além de entender que a organização da percepção musical está profundamente relacionada com a linguagem musical: “sendo o sistema musical, assim como o linguístico, constituído pelos homens ao longo dos séculos, quer dizer, constituído historicamente, o desenvolvimento da percepção musical só pode dar-se por um processo igualmente histórico” (BARBOSA, 2009, p. 57). Igualmente, iremos considerar a performance musical como fenômeno latente através de parâmetros similares aos da percepção musical, mas com um componente de destaque: o peso da visão como vetor na acepção.

Consideraremos o processo de acepção da performance musical como a percepção da performance, para definir mais claramente de qual fenômeno latente estamos falando. A percepção da performance, para este trabalho, constitui-se na combinação da multiplicidade de eventos e acordos sociais e musicais que tornam a experiência do espectador (leigo ou especialista, no caso de uma comunhão mais

profunda com os códigos musicais) um evento de múltiplas instâncias sociais e psicológicas. Continuando com o paralelo entre percepção musical e percepção da performance, tanto Barbosa (2009) quanto Weber (2011) concordam com o fato de que, para ser compreendida em sua totalidade, a linguagem musical depende de uma percepção que vai além do som. No caso da música de concerto, isso quer dizer que existe uma expectativa sobre o local onde ela será executada, a estrutura arquitetônica do espaço do concerto, quais pessoas estarão envolvidas na execução e na escuta, o nível de instrução dessas pessoas, etc. Mesmo que esse ambiente tenha mudado ao longo dos séculos, como visto anteriormente em Weber (2011), a música estava completamente atrelada a esses significados extrínsecos que os acompanhavam. Platz e Kopiez (2012) acrescentam que a experiência física e presencial em concertos e shows ao vivo continuam sendo cruciais, a despeito dos inúmeros veículos de acesso a performances gravadas ou transmitidas ao vivo, para a plena apreciação da performance musical, que demanda múltiplos canais sensoriais, e não somente o auditivo.

Os outros estudos apresentados a seguir têm como objeto a percepção da performance neste contexto de fenômeno latente. Por ângulos diferentes, os estudos abordam como a psicometria pode nos ajudar a entender a intersecção entre música - visão - desfecho avaliativo. Em outras palavras, os estudos abordam a música de concerto, seus códigos, ambientes e práticas pelas lentes da percepção visual combinadas com a avaliação musical.

3.2 Estudos levantados

Um estudo de 2021, realizado por Olivia Urbaniak e Helen Mitchell, utiliza das vestimentas de mulheres pianistas para questionar sobre o que seria a vestimenta mais apropriada para essas mulheres ao executarem a música de concerto. A testagem incluía três pianistas em três tipos de roupa diferentes, todas na cor preta. Na primeira, ela vestia um vestido longo, até os pés, com os braços à mostra. A segunda, constituía de um vestido bem justo ao corpo e curto, acima dos joelhos, também com os braços à mostra. O último, se tratava de um conjunto do tipo terno feminino, mais solto ao corpo, mas a calça e o blazer cobrindo pernas e braços completamente.

Figura 3 - “Três tipos de vestimenta (1) vestido longo, (2) vestido curto e (3) terninho”⁵⁷



Fonte: URBANIAK, MITCHELL (2021)

Nos resultados obtidos pela pesquisa, as performances realizadas com o vestido longo foram unanimemente melhor ranqueadas, enquanto a de vestido curto foi a que recebeu as piores avaliações. Entre os comentários tecidos pelos participantes, alguns se destacam: “respeitável”, “apropriado”, “fluido” são alguns dos direcionados ao vestido longo; para o terno: “desleixado”, “horrrível” e, o comentário de

⁵⁷ “Three dress conditions (1) long dress, (2) short dress, and (3) suit” (URBANIAK, MITCHELL, 2021).

que, para sobrepor uma roupa tão ruim, é necessário ser “um gênio”, “tocar de forma estonteante”; já para o vestido curto, os comentários variam: “desrespeitoso”, “sexy”, “divertido”, “casual”, “não tem classe”⁵⁸. Entre as opções de performatividade (como em Butler) de uma feminilidade entre a castidade e a libidinosa (GREEN, 1997), ou da negação dessa performatividade que remete às mulheres tidas pelos filósofos gregos como sendo as *virago* (mulheres masculinas) (mencionadas no capítulo 1), e traduzidas nas opções de vestimentas do estudo, a que concedeu melhor avaliação à performance realizada, foi aquela que obedecia à norma da expectativa de feminilidade.

Este estudo, assim como o de Griffiths (2009), são uma ponte entre a primeira e a segunda parte deste trabalho, por trazerem a construção visual associada às vestimentas juntamente da análise de resultados das avaliações da performance nesses cenários. Em Griffiths (2009), as questões centrais são a interferência da escolha de vestimenta na avaliação de performances de mulheres instrumentistas, além de como as próprias instrumentistas percebem a escolha, e a variação de avaliação recebidas em cada uma das roupas propostas. Porém, ao contrário de Urbaniak e Mitchell (2021), que utiliza três versões de roupas formais, Griffiths propõe uma análise com roupas que vão desde vestidos para a noite (curtos), roupa casual (jeans e camiseta), e um vestido preto longo (mais associado à formalidade) - um quarto cenário proposto é o do “ponto de luz”, a intenção se torna a quase ausência da solista, dada a condição de luz muito escura; por não se tratar da interferência das roupas, não utilizaremos os dados obtidos desta quarta condição. Assim como no estudo de Urbaniak e Mitchell (2021), os resultados reforçam a associação da música de concerto com uma imagem feminina específica: o vestido longo, preto, que proporciona o grau mais adequado de evocação de feminilidade, acrescida da modéstia; também como no estudo anterior, o vestido curto foi o que recebeu as piores avaliações, e a calça jeans e camiseta foram classificadas como mais apropriadas para músicas populares, jazz e tradicionais.

⁵⁸ Em matéria recente (Junho de 2023), a Revista Concerto publicou uma crítica sobre a performance da mezzo soprano Isabel Leonard em concerto na Sala São Paulo no dia 27 de Junho. Dentre os argumentos utilizados para validar a performance de Leonard, estava o elogio pela cantora ter eliminado de seu vocabulário artístico a palavra vulgar, defendendo que a mezzo soprano teria encontrado a “devida sensualidade” sem cair em “exageros gestuais”, como outras colegas cantoras (PERPÉTUO, 2023).

Com a combinação do estudo sobre as avaliações de percepção de cada uma das vestimentas por parte do público e também da percepção das próprias solistas sobre elas, outras observações importantes foram suscitadas. Entre os comentários sobre o conforto das peças ao tocar, a possibilidade de movimentar-se livremente, a segurança que a peça de roupa precisa proporcionar para não “ficar no caminho” da atenção que ela precisará para tocar, alguns se destacam. Griffiths aponta: “A vestimenta apropriada também era utilizada pelas instrumentistas como meio de garantir que o foco do evento continuasse a ser a performance musical e não suas aparências visuais⁵⁹” (GRIFFITHS, 2009, p. 160). Além disso, relatos apontam para a importância da vestimenta não só para a audiência, ou para como eles irão julgar a qualidade da performance, mas também para a própria confiança e segurança da instrumentistas: “A escolha do vestido longo por parte das instrumentistas, afetava suas auto-percepções na medida em que elas afirmavam que sua roupa as permitia criar condições mentais que as deixavam melhor preparadas para a performance”⁶⁰ (GRIFFITHS, 2009, p. 160). Outros comentários, sintetizam a mudança do significado da performance e relembram que o *habitus* da música de concerto concentra uma série de acordos e normas que preservam sua reprodução como cultura:

Essa visão de criatividade e significado musical via o *performer* como um veículo para comunicação das intenções do compositor mais do que como criadores ativos de significado musical dentro de suas próprias ideias. [...] A visão do corpo do solista na performance permite à audiência localizar o/a *performer* na cultura e na sociedade. Para o/a *performer*, seu corpo é um campo de expressão e, através das vestimentas, podem demonstrar comprometimento com os valores da performance da música clássica⁶¹ (GRIFFITHS, 2009, p. 156) (tradução da autora).

Essa síntese de acordos, expectativas e normas que ocorre no corpo de quem performa a música de concerto indica como nossa fruição musical se deposita no conjunto completo desta experiência. A própria construção teórica e a análise do som partem de referências encontradas na organização social para serem criadas, e no

⁵⁹ “Appropriate dress was also used by performers to ensure that the focus of the event rested on their musical performance and not on their visual appearance”.

⁶⁰ “Performers’ choice of concert dress affected their self-perception as they reported that their dress allowed them to create a mindset that readied them for performance”.

⁶¹ “This view of creativity and musical meaning saw the performer as a vessel for communicating the intentions of a composer, rather than actively creating musical meaning of his or her own right. [...] The sight of a soloists’ body in performance allows audience members to locate the performer and their music within culture and society. For the performer, their body is a site of expression and through their concert dress they can show engagement with the values of classical music performance”.

ponto onde nos encontramos agora, em que toda essa construção já se encontra cristalizada, nossa compreensão do que é participar da fruição dessa música segue à procura por todos os códigos aprendidos para que possamos considerar que o que ouvimos é música de concerto em todo seu espectro.

Apesar dos estudos de Urbaniak e Mitchell (2021) e Griffiths (2009), que têm por objeto a percepção da performance ou o caráter visual da música terem sido mencionados anteriormente, julgou-se importante trazer uma seleção de outros cinco estudos para serem discutidos em maior profundidade. A escolha se deu pela importância de compreender a metodologia que esses estudos utilizam, e a maneira como a psicomетria foi capaz, nesses casos, de desnudar em números os fenômenos psicológicos e sociais subjacentes. Pela objetividade na formulação dos métodos e instrumentos de medida, delineamentos, desfechos observáveis e métodos de análise estatística escolhidos, acreditamos que esses estudos possam contribuir com nossa compreensão sobre um tema que tem forte caráter social e político quando associados aos debates feministas.

a. *“Sight over sound in the judgment of music performance” - Tsay (2013)*

Chia-Jung Tsay (2013) utiliza o resultado e as gravações de áudio e vídeo da etapa final de um concurso de performance musical altamente prestigiado para orientar seu estudo. Com mais de cem voluntários participando da pesquisa - entre músicos profissionais e não-músicos -, o objetivo era descobrir o que as pessoas julgavam ser mais importante ao tentar adivinhar quem eram os ganhadores do concurso (através de um questionário anterior ao teste psicométrico), e qual seria sua avaliação das performances, cujo resultado seria comparado posteriormente em relação à resposta ao questionário. Os voluntários foram divididos em grupos que teriam acesso a diferentes tipos de gravação para realizar sua avaliação: um grupo iria acessar apenas o áudio dos participantes do concurso, outro grupo apenas o vídeo dos finalistas e um terceiro grupo iria acessar vídeo + áudio. Apesar do resultado do questionário preliminar ter indicado que a maioria dos participantes (>80%) julgava o som como fator mais importante para a decisão, os resultados mostraram que mais de 50% dos participantes que acessaram apenas vídeo acertaram quem tinham sido os vencedores do concurso, e com um adendo: pessoas com treinamento musical não

possuíram desempenho significativamente diferente de não-músicos nos resultados. Os outros grupos, que acessaram somente áudio ou vídeo + áudio, possuíram uma taxa de acerto abaixo à do grupo que havia tido acesso ao vídeo.

b. “*The Repeated Recording Illusion: The Effects of Extrinsic and Individual Difference Factors on Musical Judgments*” - Anglada-Tort e Müllensiefen (2017)

Manuel Anglada-Tort e Daniel Müllensiefen (2017) realizam o teste psicométrico através da utilização de uma mesma gravação de "Jailhouse Rock" com três textos que diferenciam a qualidade dos intérpretes personificadores e uma gravação da Sinfonia nº 4 de Bruckner, atribuindo a interpretação a três regentes com qualidades diferentes; todas as gravações eram a mesma, tocadas três vezes e separadamente. O texto classificava os intérpretes como de alta, média e baixa qualidade. Como resultado, os pesquisadores observaram que 75,3% dos voluntários testados acreditavam que haviam escutado três gravações diferentes em cada um dos casos, e alguns inclusive descreviam as diferenças ouvidas.

c. “*Race and Gender as Factors in Judgments of Musical Performance*” - Elliot (1995)

Charles Elliot (1995) seleciona dois instrumentos musicais e quatro participantes para a análise. Baseado em estudos anteriores sobre a relação entre gênero e instrumento musical, e quais instrumentos seriam considerados mais apropriados para mulheres ou homens, os instrumentos escolhidos por ele foram a flauta transversal e o trompete. Os participantes seriam: duas mulheres, uma branca e uma negra, e dois homens, também um negro e um branco. Para medir o nível de interferência de raça e gênero na avaliação de qualidade da performance dos participantes, Elliot pediu para que dois outros músicos dos mesmos instrumentos – músicos julgados pelo autor como sendo um flautista de alto nível (em formação ainda escolar), e um trompetista em formação acadêmica em performance -, gravassem o

áudio de um estudo⁶² que seria utilizado como base para os vídeos que seriam sobrepostos à gravação com os diferentes participantes. Ou seja, os participantes gravaram um vídeo do mesmo estudo, porém o áudio de tal vídeo seria trocado pelo áudio gravado pelos outros músicos. O objetivo seria semelhante ao do estudo descrito anteriormente, no qual nós somos levados a acreditar que estamos ouvindo gravações diferentes pela alteração de outras informações; no caso acima, a informação textual foi escolhida e, neste caso, a informação visual. Para realizar o experimento, 88 estudantes de música – graduados ou não – de diferentes cidades dos Estados Unidos foram selecionados. As instruções para realização do teste continham um texto que informava que todos os vídeos eram tocados por músicos com níveis de formação equiparados, e uma escala de pontuação de 1 a 9 – sendo 1 o mais baixo e 9 o mais alto –, para avaliação deveria ser atribuída. Para analisar os dados coletados, foi executada uma análise de variabilidade de processos, tendo gênero, raça e instrumento como variáveis de controle. Entre os principais resultados encontrados, está a influência de gênero em relação ao instrumento – mulheres trompetistas eram avaliadas muito abaixo das flautistas, e um fator de raça muito presente, no qual todos os participantes negros obtiveram notas menores que os participantes brancos – homens e mulheres.

d. “*Visual Perception of Expressiveness in Musician’s Body Movements*”
- Dahl e Friberg (2007)

Sofia Dahl e Anders Friberg (2007) realizaram um estudo em dois experimentos para medir a comunicação na performance musical em termos de: 1. comunicação de emoções; 2. como a comunicação sofre influência a partir do quanto do corpo do performer é exposto; 3. possíveis “deixas” serem usadas para descrever essa comunicação; 4. haver possibilidade de diferentes performers afetarem a comunicação e, se houver, em que medida. No experimento 1, foi gravado em vídeo uma percussionista tocando um mesmo estudo na marimba quatro vezes, com

⁶² Estudos são pequenas peças/exercícios musicais utilizados por músicos para trabalhar a técnica do instrumento/voz. Cada exercício possui uma proposta técnica a ser desenvolvida (ex: afinação, velocidade, resistência motora, etc), não sendo o objetivo principal do estudo a qualidade melódica ou criativa musical.

diferentes interpretações que deveriam mostrar emoções de felicidade, tristeza, raiva e medo; diferentes ângulos tiravam ou colocavam em cena partes do corpo da instrumentista. No experimento 2, dois instrumentistas de sopro foram instruídos a tocar quatro excertos diferentes - que, segundo os autores, evocariam as emoções escolhidas para serem retratadas -, de forma a deixarem o mais claro possível sobre qual emoção se tratava no momento da performance. As mesmas diretrizes utilizadas para a gravação do vídeo no experimento 1 foram realizadas. Foram selecionados 20 estudantes (10 homens, 10 mulheres), com diferentes níveis de treinamento musical, para realizar o estudo. Os resultados obtidos para cada uma das perguntas acima mencionadas foram que as emoções - felicidade, tristeza e raiva - foram bem comunicadas. Medo não obteve comprovação de sucesso na comunicação. Além disso, a identificação da emoção retratada somente foi levemente influenciada pelo ângulo de visão escolhido em cada gravação. Algumas vezes o posicionamento da cabeça possuía um papel importante na recepção para esse julgamento. Os movimentos avaliados também demonstraram ser usados para caracterizar diferentes intenções emocionais. A raiva estava principalmente associada a movimentos bruscos, a felicidade a movimentos grandes e um tanto rápidos, tristeza com movimentos lentos e suaves, e medo com movimentos pequenos e um tanto bruscos. No entanto, desde que a comunicação do medo falhou (estatisticamente), sua caracterização foi questionável. Apesar de terem sido avaliados diferentemente, os músicos também pareciam dividir movimentos corporais - “deixas” - em comum, e que poderiam ser importantes para os observadores.

e. “Orchestrating Impartiality: The Impact of ‘Blind’ Auditions on Female Musicians” - Goldin e Rouse (2000)

Em 2000, Claudia Goldin e Cecilia Rouse publicaram um estudo sobre o impacto das avaliações com biombo nas audições orquestrais para o ingresso de mulheres nessas instituições. Utilizando dados de audições de orquestras americanas que adotaram o uso de biombo a partir dos anos 1970 até audições nos anos 1996, as pesquisadoras obtiveram uma amostragem de mais de 7 mil indivíduos e 588 etapas de 309 audições. Comparando os dados obtidos, as audições foram separadas em três condições: aquelas realizadas sem biombo, as que utilizavam biombo em uma

das fases e aquelas que utilizavam biombo em todas as fases das audições. Através da checagem de quais tinham sido os participantes aprovados e que assumiram os cargos pleiteados, as autoras compararam a relação de diferença da aprovação de mulheres ao longo do intervalo temporal escolhido (1970-1996) e também qual a relação entre a aprovação e a presença de biombo em cada uma das condições determinadas. O resultado obtido foi de que: o biombo aumenta em 50% as chances de uma candidata ser aprovada para a próxima fase e, conseqüentemente, aumenta significativamente a chance de conquistar a vaga; a mudança de audições sem biombo para com biombo representou uma taxa de maior aprovação de mulheres em 30% e, possivelmente, um aumento de 25% de mulheres nas orquestras entre 1970 e 1996.

Além dos estudos supracitados terem como objetivo entender a interferência de outros processos cognitivos afora a audição na fruição e julgamento musical, as metodologias e a escolha de viés de análise da variabilidade de processos mostram outros fatores que são importantes para a discussão proposta neste trabalho. A escolha dos mecanismos de controle dos estudos, dos especialistas avaliadores e os resultados que revelam também compõem as variáveis sociais em que esses estudos estão contextualizados. Podemos citar a escolha recorrente de avaliadores com treinamento musical - inclusive profissionais (*experts*) nos estudos mencionados, em comparação com leigos, como uma mostra de que o mesmo processo carregado de vieses cognitivos presenciados nas respostas, tanto por parte de um grupo como de outro, ocorre. Isso questiona a ideia de que a performance musical tenha necessariamente recepções diferentes por especialistas ou amadores e desafia a premissa de que apenas pessoas leigas seriam facilmente confundidas pelo estímulo simultâneo de vários de seus sentidos, seja porque não são especialistas, seja porque sua atenção à escuta aconteça de forma descompromissada, como entretenimento. Os estudos mostram, na verdade, que o aval de excelência musical buscado pela escolha dos especialistas não se confirma. Isso não significa que especialistas não tenham maior capacidade de discernimento na avaliação musical, mas que os vieses visuais afetam ambos os grupos de avaliadores. Para testar verdadeiramente os instrumentos de avaliação, seria necessário filtrar os confundidores.

Tsay (2013) mostra como o resultado de um concurso pode ter sido influenciado significativamente pelo julgamento visual da performance dos

competidores ao fazer o teste contrário, perguntando o resultado para outros profissionais sob condições diferentes de acesso às gravações. Anglada-Tort e Müllensiefen (2017) comprovam em seu estudo como a sugestão textual possui forte influência sobre as expectativas colocadas anteriormente à audição no resultado final, chegando a levar ao engano o ouvinte, fazendo-o crer que tenha ouvido diferentes gravações.

Aqui podemos fazer um paralelo com a construção teórica/textual estudada na Parte 1 deste trabalho, lembrando o quanto o reforço linguístico traduzido em texto pode construir toda a gama de percepções e direcionamento de nossos sentidos que irão influenciar outras de nossas experiências futuramente. Vemos algo semelhante a isto no estudo seguinte, em que Elliot (1995) justifica a escolha dos instrumentos para realização do estudo num levantamento bibliográfico considerável, no qual a sugestão de uma associação do gênero “mais apropriado” para aqueles instrumentos podia ser verificada com clareza. Aqui, novamente, a construção teórica, a sugestão textual - mesmo que baseada em qualquer justificativa biológica ou leitura de construção social codificada pelos próprios autores de tal bibliografia -, demonstra o peso na escolha dos instrumentos para a pesquisa e reforça a si mesma no resultado obtido por Elliot. O fator de raça, algo pouco abordado ainda nas pesquisas utilizadas, foi outro ponto que demonstrou ter mais relevância no resultado do que gênero, o que se conecta com este trabalho na medida em que a percepção de raça possui forte correlação com percepção visual sobre o outro. Dahl e Freiberg (2007) nos trazem outros pontos relevantes para reflexão neste trabalho: o papel do gestual na comunicação musical, o pacto de comunhão dessa comunicação entre os músicos (quando cita baixa interferência da diferença entre os músicos e associa isso com uma semelhança de escolha gestual para expressão das emoções solicitadas), e aqui podemos entender também o papel da “cabeça” no fator de relevância dos ângulos escolhidos para apresentação da filmagem, como remetendo à questão trazida na Parte 1 do trabalho sobre a mente versus o corpo. Da mesma forma que a decapitação é um símbolo de ceifar aquela onde se encontra a inteligência e a razão humana (RODRIGUEZ, 2010), a “relevância da cabeça” neste caso pode estar associada justamente ao que controla e comunica, em verdade, a essência musical, em que se aloja o controle de tudo que está sendo performado. Retomaremos essas discussões ao final deste trabalho.

3.3 Análise de editais de orquestra

Neste trabalho, abordamos a performance musical de mulheres, num primeiro momento, sob o ponto de vista histórico da expressão de seu gênero em ambientes domésticos e religiosos em contraposição ao papel público masculino. Em seguida, abordamos pesquisas psicométricas que mostraram diferentes vieses visuais com os quais a performance musical é avaliada, algumas delas mostrando vieses de gênero. Neste capítulo, focaremos especificamente no papel da performance em provas para ingresso de trabalhadores de orquestras sinfônicas nacionais e numa breve história das mulheres em orquestras no mundo.

A instituição orquestra tem seu início em meados do século XVII e, como dito anteriormente, Monteverdi teve um papel importante na construção dessa história (LAWSON, 2003; ROBERTS, 2018). Nos séculos seguintes, o aumento de composições para esses grupos e a melhora tecnológica dos instrumentos permitiu avanços e um foco maior nesse tipo de formação. Porém, como visto na Parte 1 do trabalho, a presença de mulheres no meio musical e, principalmente o orquestral, era bastante escassa ou apagada até o início do século XX. A primeira orquestra feminina que se tem registro, foi fundada em 1898 em Berlim, por Mary Wurm - ex -aluna de Clara Schumann e maestra do mesmo grupo. Essa inauguração, todavia, representava uma realidade onde as mulheres passaram a poder integrar somente as orquestras femininas, o que se estendeu por outros quinze anos. Em 1913 são contratadas as primeiras mulheres violinistas para a *The Queen's Hall Orchestra* em Londres, regidas por Sir Henry Wood. O regente, apesar da abertura inicial que contratou quatorze mulheres violinistas, manifestava: “Eu não gosto das moças tocando trombone ou contrabaixo, mas elas podem tocar violino, e tocam” (WOOD apud ROBERTS, 2018) (tradução da autora). Nas décadas seguintes, orquestras profissionais passaram a incluir algumas mulheres em seus corpos artísticos, mas sempre com resistência. Somente em 1982 a Orquestra Filarmônica de Berlim abriu suas portas para a primeira mulher: a violinista Madeleine Carruzzo. No mesmo ano, em Setembro, a orquestra ameaçava o maestro Karajan de que entrariam em greve caso a recém aprovada clarinetista Sabine Meyer ocupasse o cargo e, após nove meses, Sabine deixa a orquestra (HENAHAN, 1983). Outra referência importante da música de concerto, a Orquestra Filarmônica de Viena, não admitia mulheres como

integrantes até 1997, quando a harpista Anna Lelkes passou a ser reconhecida como membro do grupo (anteriormente, Anna já tocava com a orquestra, porém nunca havia sido publicamente reconhecida como participante) (ROBERTS, 2018).

Em seu artigo para o *Classic Fm*, Roberts (2018) também traz alguns dados sobre a composição das orquestras americanas atualmente: 63% dos integrantes de orquestras são homens, e 37% mulheres; e aprofunda: “Em 2014, 59% das violinistas e 95% das harpistas eram mulheres, enquanto 97% de trompetistas e trombonistas eram homens” (tradução da autora). Esses dados revelam que, dentro da problemática que envolve a inserção das mulheres na profissão orquestral, a história da associação de instrumentos aos binarismos de gênero também provoca uma segunda barreira para as mulheres que escolheram outros instrumentos, como trombone, contrabaixo, trompetes e similares. Dentro desta realidade, um modelo de avaliação imparcial e anônimo ganha ainda mais apelo. Passando para a realidade brasileira, veremos a seguir como nossa história se constrói, a realidade das mulheres nas orquestras brasileiras e também o que os editais fazem - ou não - para garantir avaliações justas e a diversidade de seus membros.

Do ponto de vista empregatício, as orquestras sinfônicas se apresentam aos músicos no Brasil como uma forma de trabalho regularizada e com relativa estabilidade. Com gestões que vão desde iniciativas completamente públicas à combinação de organizações sociais e/ou verbas públicas e iniciativas privadas, o caráter de orquestra profissional varia entre um regime formal (carteira assinada), e o caráter de profissionalismo baseado na premissa da alta dedicação exigida a seus membros músicos (BOMFIM, 2017). Essa mão de obra altamente qualificada, com musicistas que estudam, muitas vezes, desde tenra idade e assim o farão por toda sua carreira (PICHONERI, 2005), compõe a noção de profissionalismo e o tipo de dedicação exigida no ingresso de tais instituições.

No Brasil, a formalização dessa categoria de trabalho musical passa a ser mais robusta no final do século XIX e início do século XX (FREIRE, 2022) e, atualmente, apresenta um cenário que conta com mais de 100 orquestras em regime profissional (financiadas por instituições públicas ou não)⁶³. Em acordo com a evolução e o crescimento do cenário de trabalho orquestral ao longo do século XX, vemos as

⁶³ Dados referentes até o ano de 2012, em pesquisa realizada por Camila Bomfim (2017).

audições de ingresso para essas orquestras buscarem a mesma fonte de seu repertório musical: o modelo europeu. Um exemplo claro - e, talvez, radical - dessa mudança de alinhamento ideológico, é a reestruturação da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF). Em 1996, a orquestra passa por uma reformulação, ditada por seu novo maestro, que conta com decisões como as de submeter os músicos participantes do grupo à reavaliações com repertórios considerados canônicos no metiê musical europeu. Justificando o processo como meio de obter a mesma qualidade que orquestras estrangeiras, vemos ser somada à equação a importação de músicos estrangeiros para trabalharem na nova orquestra⁶⁴, e a realização de audições fora do país.

Porém, o que não fica claro na época, e que desejamos investigar como se comporta atualmente, são os critérios que determinam essa qualidade em sua forma mais prática e direta: os editais para audições de ingresso em orquestras profissionais. Quando falamos de parâmetros avaliativos, precisamos retomar o conceito de percepção abordado acima e o domínio técnico de micro parâmetros do som trabalhado na Parte 1 do trabalho. Aprender a linguagem musical e treinar os ouvidos para identificação de estruturas, passa por uma sistematização da aprendizagem musical. Para abordar criticamente os dados levantados nos editais, retomamos a pergunta: como julgamos parâmetros musicais?

Uma vez que a educação musical não faz parte de um acordo público nacional, cada instituição de ensino musical adota sua própria metodologia. Consultando a grade curricular e planos pedagógicos de algumas instituições superiores de ensino, no entanto, algumas noções básicas de conhecimento musical são encontradas⁶⁵. Percepção, práticas vocais e teoria são algumas das disciplinas que podem ser consideradas básicas na aprendizagem musical, e que foram encontradas - mesmo que com nomenclaturas diferentes - em todos esses currículos. Porém, o que seria considerada uma formação de excelência nessas competências e como atingi-la, combinado à prática do instrumento/canto, são questões que permanecem em aberto, uma vez que não existem testes padronizados capazes de aferir com validade estatística se os testes e provas são, de fato, válidos em altos níveis de especialização

⁶⁴ Para ver mais sobre audições para a, então, nova OSESF realizadas fora do Brasil, ver Donley (2022) e Segnini (2018).

⁶⁵ Foram consultadas as matrizes curriculares das universidades: UNESP, USP, UFRJ, UFRGS, UFMT, UFRN.

(BORTZ et al, 2021; BULL, 2019). Isso implica numa flutuação de modelos e critérios de avaliação que abrem espaço para interpretações individuais de qualidade.

Além disso, vimos como o papel do corpo na performance para audições se confunde com a percepção de competências ligadas à audição e à teoria (afinação, ritmo, etc.). Apesar de não terem sido encontrados registros formais que contabilizassem o corpo como veículo da prática musical sujeito à avaliação, encontramos alguns estudos, como o de Dahl e Freiberg (2007), que levam em conta a expressividade e linguagem musical corporificada como comunicadores da música⁶⁶. Tais indefinições que circundam a avaliação em audições tornam ainda mais difíceis mensurar o quanto a presença do corpo feminino que performa afeta a percepção dos avaliadores. O estudo realizado por Goldin e Rouse (2000) expõe de maneira objetiva e inequívoca o impacto que tem a consciência do júri sobre o corpo e o gênero da performer no desfecho da audição. A taxa de aumento de aprovação de mulheres em mais de 50% após o advento do uso do biombo nas provas de ingresso para orquestras profissionais nos EUA revela, pela comparação entre audições com e sem biombo que, diante das mesmas condições de avaliação, o único fator que gerou diferença no resultado foi a consciência sobre o gênero. O impacto na empregabilidade dessas mulheres gerado por tal presença de biombo é imediata e substancial.

Devido às características mencionadas anteriormente sobre performance musical erudita: os altos níveis de dedicação e excelência exigidas, o momento da audição ou da performance consiste num fator importante de ansiedade. Além de outras manifestações neuropsicológicas que podem acompanhar tal evento, a ansiedade pode comprometer de forma importante o desempenho. Em estudo recente, Maciente (2016) faz um levantamento sobre a ocorrência de ansiedade em músicos de orquestras profissionais do Estado de São Paulo e, dentre os resultados, o que se constatou foi uma maior incidência de ansiedade, e em grau mais elevado, nas mulheres instrumentistas. Dentre as hipóteses, fatores hormonais e sociais foram levantados. Quanto aos fatores hormonais, o que fica indicado pela bibliografia utilizada no trabalho, é uma necessidade de desenvolvimento de tratamentos para a

⁶⁶ A área de estudos do corpo na performance tem sido amplamente explorada (LAWS et. al, 2019), e dentro do campo da cognição, possui uma área específica desses estudos: *embodied music cognition*; porém, ao considerar formalmente o corpo na avaliação da performance em editais ou audições, não encontramos registros.

ansiedade que os considerem e sejam tratados com particular atenção para essas variáveis em mulheres. Quanto aos fatores sociais, Maciente (2016) traz para a discussão a desvalorização do feminino pela sociedade - utilizando-se de outras áreas de estudo, tais como a psicologia.

Esses dados e estudos apresentados nos relembram que o momento da audição não se limita aos estudos no instrumento ou ao preparo para as provas, mas são uma combinação de fatores internos e externos à participante, sobre os quais ela não terá controle.

Para observar o que tem sido exigido para provas e audições em orquestras profissionais no Brasil, e a fim de buscar observar seu grau de clareza e transparência quanto aos critérios avaliativos, analisaremos alguns editais selecionados. Selecionamos cinco editais do período de 2021 até 2023 - os últimos editais disponíveis -, de cinco orquestras em regime empregatício formal (carteira assinada) em regiões diferentes do Brasil. São as orquestras: Orquestra Filarmônica de Minas Gerais (OFMG), Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo (OSM), Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) e Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz (OSTP), em Belém do Pará. Para nortear a análise dos editais, buscamos como informações principais a presença ou não de critérios avaliativos claramente elencados e possibilidade ou não de recurso dentro do concurso. Esses são os dados encontrados:

Orquestra	Data do edital	Apresenta critérios?	Possibilidade de recurso?
OFMG	Março 2023	Não	Não consta
OSM	Novembro 2022	Não	Não
OSESF	Setembro 2022	Não	Não
OSPA	Setembro 2021	Sim	Sim
OSTP	Maio 2021	Sim	Não

Quadro 2 - Análise da presença de critérios em editais de orquestras profissionais

Dos cinco editais analisados, apenas dois apresentam critérios avaliativos: Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e Orquestra Sinfônica do Theatro da Paz; os

outros não apresentam critérios claros, o que será detalhado adiante, ou não apresentam critério algum. Por se tratarem de concursos de instituições com financiamento público ou público e privado, também consideramos importante trazer como dado a possibilidade de recurso ou não do resultado. Como mencionado anteriormente, a instabilidade ou a falta de clareza em divulgar critérios avaliativos é considerada como possível causadora de desacordos ou questionamentos sobre os resultados, porém, somente uma das instituições abriu a possibilidade de contestação através de recurso.

Entre os critérios apresentados pelas duas orquestras, encontram-se aspectos técnico-musicais como os mencionados anteriormente acerca da percepção e das estruturas curriculares de ensino musical. São eles:

Item 7.1 Os candidatos serão submetidos às provas a seguir relacionadas, onde será avaliada a sua capacidade musical, considerando: 7.1.1 Precisão e fluência rítmica (todos os instrumentos) 7.1.2 Habilidade técnica, observando os seguintes critérios: a) Vibrato (Instrumentos de cordas); b) Articulação (todos os instrumentos); c) Técnica (todos os instrumentos); d) Homogeneidade da coluna de ar (todos os instrumentos de sopro); e) Sustentação respiratória do fraseado (instrumentos de sopro); f) Expressividade da execução (todos os instrumentos); g) Técnica de arco (violino, viola, violoncelo, contrabaixo de arco); h) Uso adequado de dinâmica (todos os instrumentos); i) Afinação (todos os instrumentos); j) Sonoridade (todos os instrumentos); k) Postura corporal adequada ao instrumento (todos os instrumentos). 7.1.3 Interpretação adequada dos símbolos musicais (todos os instrumentos). 7.1.4 Demonstração da compreensão dos significados da partitura, levando em consideração seu contexto histórico e estilístico (todos os instrumentos). (ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE, 2021).

E, também:

a) artísticos – 4 Pontos b) técnicos – 3 Pontos c) estilísticos – 2 Pontos d) avaliação curricular – 1 Ponto d-1) Anos de atuação em uma orquestra profissional – 0,5 (0,1 para cada ano, até 5 anos podem ser computados). (ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO DA PAZ, 2021).

Nos outros editais, encontramos poucas informações, sendo que, no manual de RH da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) consta que a escolha será feita por “critérios técnicos”; e, para a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo (OSM), consta que a 1ª fase será análise de currículo e a 2ª fase será audição (sem critérios elencados). Além desses números, foram notados alguns

pareceres sobre os critérios avaliativos que determinam a autoridade dos componentes da banca e o viés avaliativo do processo. Sobre a composição da banca de avaliação da OSM, consta: “Roberto Minczuk, Maestro Titular da Orquestra Sinfônica Municipal do Theatro Municipal de São Paulo, com direito a Veto e ao Voto de Minerva e sem direito de Imposição” (ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO, 2022), e para a OSESP, consta: “A audição poderá consistir em várias fases a serem determinadas pela banca examinadora.” (ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2022). Ambas as frases revelam um caráter muito importante dos editais: o caráter autocrático e o auto proclamado poder de arbítrio que a banca se arroga nessa avaliação, sem que as regras estejam postas de maneira inequívoca para quem está sendo avaliado. Em geral (como consta também nos editais), a banca é composta por chefes de naipe da orquestra e pela regência titular, que são os cargos principais que decidem quem serão os novos membros e, no caso da OSESP, quais serão as etapas desse processo, que sequer são informadas em seu edital. Sobre o veto e voto de minerva sem imposição, garantido ao maestro da OSM, mostra como o poder do maestro se sobrepõe até ao senso comum de que os chefes de naipe que assistem provas para candidatos a seu próprio instrumento teriam maior conhecimento para julgar o que vêem e ouvem.

Retomando nossa discussão sobre padrões de excelência musical (*standards of musical excellence*), Bull (2019) menciona o peso que têm as instituições que chamou de Beemotes⁶⁷, criadas na Inglaterra vitoriana (séc. XIX), e das *Royal Colleges of Music*, que determinam níveis de excelência por meio de testes “padronizados”⁶⁸, na avaliação da performance musical. A autora mostra que, apesar de a excelência musical aparecer como valor fundamental nas entrevistas de sua pesquisa com músicos participantes de orquestras jovens, seus discursos são repletos de valores que remetem a necessidades de pertencimento, e cujas identidades e expectativas profissionais dependem intimamente de posição social, gênero e instituições às quais tiveram ou não oportunidade de pertencer. Além disso,

⁶⁷ Segundo Jó 40: 15-24, é um monstro terrestre, de força inabalável, capaz de vencer Leviatã, um monstro marinho.

⁶⁸ Esses testes são considerados padronizados pelas instituições, embora jamais tenham apresentado índices de ajustes de validade e confiabilidade. Tais testes (ABRSM – Royal Colleges of Music) são vendidos a outras instituições e países para avaliação de performance musical (Bull, 2019, p. 30).

afirmam que suas performances são superiores quando tocam ao lado de instrumentistas em posições hierárquicas superiores.

Status social tornou-se externalizado e cognoscível em modelos⁶⁹ de padrão musical, em uma ‘adaptação’ entre si e seus amigos. Fazer música torna-se uma forma de viver ideias em termos de hierarquias de calibre sociomusical de valor distinto (Bull, 2018, p. 72).

Para a autora, isso mostra que a habilidade musical não é um valor fixo ou absoluto, mas fruto de interações “sutis, não-linguísticas e reificadas em hierarquias como posição nas filas de estantes da orquestra” (Bull, 2019, p. 68). Quando as intersecções entre classe e gênero ocorrem, tais interações se acentuam, a ponto de mulheres das classes trabalhadoras relatarem “nunca ter certeza de que estão fazendo a coisa certa [socialmente]” (SKEGGS, 1997, p. 10, citada por BULL, 2019, p. 73). Dessa forma, o uso do espaço público não pode ser o mesmo daqueles cuja hegemonia pode colocá-los à vontade, pois “não correm os mesmos riscos sociais ao ocupar tais espaços” (BULL, 2019, p. 73) .

As considerações de Bull (2019) sobre as interferências de posição social e gênero no construto de excelência musical, somadas à ausência de transparência e clareza de critérios de avaliação, o que se nota nos editais mencionados, apontam, portanto, para a suscetibilidade de decisões arbitrárias e eventualmente autoritárias nas avaliações sobre performance musical. Além disso, tais arbitrariedades dificultam o diagnóstico e identificação de parâmetros de preparação adequados para um concurso/prova, e a verificação da real elegibilidade de candidatos aprovados como ideais para o cargo, por parte dos candidatos e candidatas às posições orquestrais.

Como reflexo do cenário apresentado neste capítulo quanto à permeabilidade das mulheres no cenário profissional orquestral brasileiro e a relação entre as desigualdades de gênero nas audições orquestrais, possuímos alguns dados levantados por outros trabalhos que refletem como esses fatores se comportam no cotidiano. Maciente (2016) indica que, dentre as orquestras utilizadas em sua pesquisa, em uma delas a relação de vagas distribuídas entre mulheres e homens era

⁶⁹ No original, são “ideias de padrões musicais”, mas preferi modelos para sintetizar “*ideas os musical standard*”: “*social status became externalized and knowable in ideas of musical standard, in a 'fit' between oneself and one's friends. Making music becomes a way of living ideas in terms of hierarquies of perceived musical-social calibre of value*” (Bull, 2019, p. 72).

de 92% de homens para 8% de mulheres; em outra orquestra, os números eram de 76% de homens para 24% de mulheres. Bomfim (2020), em seu artigo “Escassez e excesso: a mulher e o palco musical”, traz uma análise da variação da quantidade de mulheres presentes na Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo de 1999 a 2018. Na análise mais recente (de 2018), a proporção se encontrava em: dos 104 integrantes do grupo, 24 eram mulheres e 9 eram chefes de naipe. Aqui, percebemos que as posições de maior prestígio e autoridade (as chefias dos naites de orquestras) possuem ainda menor permeabilidade de mulheres. Ao cruzarmos os trechos destacados dos editais, o papel das chefias de naipe e da regência na decisão dos concursos, e estes últimos dados, podemos deduzir que as mulheres difícil ou raramente estão em posições igualitárias para exercerem poder de arbítrio sobre as escolhas de seus ou suas futuras colegas. Dentro dessa íngreme hierarquia, se a maior parte das mulheres presentes nas orquestras - que já estão em número menor - não está em posições de liderança, levantamos a questão: o quanto o fato de os chefes de naipe e maestros - e o fato de serem homens na esmagadora maioria - serem aqueles que tomam as decisões de entrada nas orquestras afeta a decisão? Eis uma pergunta para ser respondida por pesquisas futuras⁷⁰.

Parte da dificuldade em propor e avaliar as mudanças dentro do meio profissional da música de concerto se encontra na subjetividade (quase metafísica) atribuída à música. Idealmente, alcançada em sua maior elevação somente através da entrega total do performer a essa inatingível forma de arte, a essa negação de si em nome do *Werktreue*, a música se estabeleceu durante diversos períodos como comunicação divina, elevação intelectual e/ou símbolo de *status* social. Deste modo, qualquer justificativa sobre escolhas musicais ou de profissionais nesse meio pode apoiar-se na ideia etérea atribuída aos aspectos que a tornam, no final das contas, uma prática de alta performance, e que justificam a ausência clara de métodos avaliativos. Porém, como visto no capítulo anterior sobre medidas psicométricas, fenômenos latentes são possíveis de ser medidos e avaliados. Sendo assim, essa metodologia de criação de parâmetros pode ser aplicada à música, basta entendermos a percepção da performance como fenômeno latente e, se almejamos mudar os números sobre presença de mulheres em orquestras, entender que ele

⁷⁰ A análise das dificuldades enfrentadas por essas mulheres quando conseguem se inserir no meio orquestral, meio massivamente masculino, são outro ponto sensível deste assunto. Para ler mais sobre esses aspectos, v. Segnini (2015, 2018).

(fenômeno latente) está permeado por construções sociais que dificultam ações afirmativas para diversidade.

4. Conclusão

A pergunta disparadora deste trabalho era se avaliamos de maneira diferente mulheres instrumentistas por conta de seu gênero e o que o gênero representa dentro das construções sociais na música. Tal empreitada exigiu que o assunto fosse abordado tanto pelo viés das construções sociais quanto pela objetividade da pesquisa psicométrica em cognição musical através do levantamento de estudos que correlacionam a interferência da visão na escuta e avaliação musical. Na busca de entender como comunicamos gênero na música e como construímos os binarismos mulher vs. homem nessa esfera cultural, abordamos a música como uma linguagem comunicada através do som e, sendo uma linguagem, observamos a tradução dela na cultura da música de concerto através de outras linguagens - no caso: a linguagem escrita e a linguagem visual, além da sonora.

Dentro da lógica mencionada acima, o que pudemos encontrar foi a existência de uma aplicação de binarismos de gênero a essas diversas áreas e linguagens relacionadas à música. Na linguagem sonora, compositores como Beethoven, Brahms e Berlioz se tornaram símbolos de virilidade e suas composições consideradas fortes e imponentes. A busca de Monteverdi por um estilo composicional que evocasse o homem guerreiro se contrapõe à sua personagem feminina em “O lamento de Ariana”, que pede pela morte após o coração partido. As instrumentações e linhas melódicas buscam acompanhar tais intenções narrativas: linhas graves, instrumentos de metais, densidade sonora e complexidade musical são associadas ao poder masculino; melodias suaves, resolutivas - do ponto de vista cadencial e intervalar -, são femininas. Na linguagem escrita, vemos a construção do olhar de críticos musicais sobre a composição, onde reforçam as narrativas sonoras: compositoras são elogiadas por adjetivos masculinos quando excedem sua condição feminina e se mostram competentes, e compositores são feminilizados pela escolha de suavidade - baixa densidade sonora -, ou por determinados estilos composicionais ligados às práticas musicais domésticas (como peças vocais ou para piano). Por meio da linguagem visual, vimos em pinturas as construções sobre ideais do papel da mulher de “boas origens”. Os quadros de Vermeer retratam a relação entre música e amor e o contraste entre a mulher casta de amor benevolente, e a mulher sedutora, de amor lascivo, sempre em iconografias que relacionam a música a esses comportamentos femininos.

Na segunda parte, transferimos as construções sociais para a percepção da performance como fenômeno latente (ou psicométrico) que, apesar de essencial para que a música ocorra, raramente é medida como tal. Buscar a interferência da recepção visual em estudos psicométricos respondeu positivamente que nós de fato julgamos o que vemos ser tocado, muitas vezes sobrepondo nosso julgamento sobre o que ouvimos. Como última abordagem, buscamos em editais quais eram os critérios considerados vitais para a avaliação e ingresso de músicos em orquestras profissionais, e descobrimos uma lacuna no objetivismo dos mecanismos de avaliação que abre espaço para autoritarismo, ausência de clareza metodológica e a hipótese de a baixa presença de mulheres em orquestras profissionais dentro e fora do Brasil estar relacionada à interferência visual combinada com o aumento de aprovações de mulheres após o uso de biombo em audições.

O que se pôde perceber com o trabalho é a necessidade de estudos semelhantes, que interseccionam diferentes modalidades de construção de conhecimento em música para que seja possível observar a questão de gênero em toda sua complexidade. Tratar a questão das mulheres na música só como permeadas pelos mesmos problemas sociais que afetam mulheres em outras esferas (diferenças salariais, direitos relacionados à maternidade) nega que a música tenha um papel fundamental na construção cultural e simbólica do significado social (DeNora, 2002). Da mesma forma, entender separadamente cada aspecto social: inserção tardia no mercado de trabalho, performance construída sobre estereótipos de feminilidade e interferência dos vieses visuais, não é suficiente para que possamos compreender por que e como a visualidade foi construída em conjunto com todos esses fatores a ponto de “enganar” nosso cérebro e a percepção que este tem do que ouvimos, mesmo quando se trata de especialistas. É preciso entender como o gênero afeta nossa escuta na composição de significado e de qualidade musical, e como esse fenômeno está associado a nossas expectativas do gênero de quem ouvimos performar. Dentro do que o trabalho se propôs, a percepção é de que o som, como material puro, não carrega características de nenhum dos gêneros, porém, o som não é um fenômeno solto na sociedade, e sim o resultado da construção de um conjunto de regras e de uma história que possui gênero e, no caso da música de concerto, um binarismo bastante predominante. O que parece ficar como resultado é o fato de que a música de concerto - na função das instituições - se conserva entre a tradição de

performance de repertórios canonizados no século XIX e as medidas paliativas⁷¹ para remediar o cenário desigual e preconceituoso do século XXI. Tais atitudes, no entanto, não emancipam a prática musical, mas somente se ajustam à estrutura econômica e política atuais como um museu em ruínas que preenche suas rachaduras na esperança de mantê-lo de pé. Mesmo com tecnologias avançadas e o aprimoramento de pesquisas científicas nas áreas sociais, ainda vemos - principalmente através dos editais - a música de concerto apegada à tradição, ao “ouvido educado nas referências clássicas europeias” e que, portanto, presumidamente sabe julgar qualidade. O que fica como resultado é a realidade atual com as mesmas desigualdades enfrentadas há séculos: porcentagem baixa de mulheres em orquestras, e menores ainda em posições de chefia, destaque, solistas, maestras ou compositoras.

Buscamos aprofundar a necessidade de que ações afirmativas para mudança devem ser políticas institucionais profundas que compreendam todas as camadas que engendram esse mecanismo de territorialização patriarcal na música, compreensões estas que passam pela manutenção da existência de mulheres em todos os instrumentos, sem distinção de gênero, ambientes acolhedores - sem assédios ou desigualdades de poder (BEAUMONT-THOMAS, 2018; BUSCATTO, 2003; KNOTHE, 2018), incentivos para que as mulheres se entendam capazes de liderar e, principalmente, audições justas para que esse cenário mude mais rapidamente, como comprovado no uso dos biombos (GOLDIN, ROUSE, 2000).

O maior componente de significado musical abordado no trabalho foi o corpo. Apesar da insistência em atribuir à mente o controle de todos os aspectos intrínsecos musicais, quem comunica o significado no momento da performance é o corpo. Isto fica claro na necessidade de controle do performer pelo *Werktreue* e nos estudos da segunda parte, em especial o de Dahl e Friberg (2007) sobre comunicação de intenções e emoções na música. Porém, estamos distantes de qualquer intenção de encerrar as mulheres à condição corporal, muito menos de universalizar a ideia de mulher ou de perpetuar a relação entre sexo biológico e gênero. É por isso que o trabalho, mesmo focando nas questões de gênero particulares às construções de feminilidade, entende que, assim como as *virago* ou os compositores efeminados, na música é necessário existir uma variedade de manifestações de corpos e sutilidades

⁷¹ Um exemplo é a iniciativa de orquestras americanas de tornar diversidade e inclusão uma de suas diretrizes. Para entender melhor, v. American orchestras (2023).

que sejam recebidas abertamente, sem classificá-los dentro de antigos padrões de excelência.

Por fim, foi intenção do trabalho compreender a história das mulheres na música para entender melhor em que posição nos encontramos atualmente, de forma a poder, futuramente, estabelecer metodologias coerentes para mudança, inclusão e devida avaliação de mulheres instrumentistas que se encontram no caminho da profissionalização. Além disso, deseja-se, a partir daqui, contribuir e estimular novos estudos musicológicos e estéticos para que outras vozes e corpos se proliferem de forma que nossas bases de referência possam incluir uma multiplicidade de expressões além da canonização e que contemplem múltiplos ouvintes e estudantes de música.

Referências

- AGUIAR, N. Patriarcado, sociedade e patrimonialismo. **Sociedade e Estado**, v. 15, n. 2, Dezembro, 2000. p. 303-330. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/cRnvYmPTgc59jggw7kV5F4d/?lang=pt#>>. Acesso em: Dez. 2022.
- AIRES, L. **Paradigma qualitativo e práticas de investigação educacional**. 1ed. Portugal: Universidade Aberta, 2011. p. 70.
- ALVES, J. C. **Instrumentistas brasileiras: um estudo interseccional sobre as mulheres na música erudita no Brasil**. Universidade Estadual Paulista (Unesp), 2021. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/236874>>. Acesso em: Fev. 2023.
- AMERICAN ORCHESTRAS. **Making the Case for Equity, Diversity, and Inclusion in Orchestras**: a guide from the League of American Orchestras. American orchestras. Disponível em <<https://americanorchestras.org/making-the-case-for-equity-diversity-and-inclusion-in-orchestras/>>. Acesso em 30 jun. 2023.
- ANGLADA-TORT, M.; MÜLLENSIEFEN, D. The Repeated Recording Illusion: The Effects of Extrinsic and Individual Difference Factors on Musical Judgments. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, vol. 35, no. 1, 2017, p. 94–117. Disponível em <www.jstor.org/stable/26417381>. Acesso em 23 Jul. 2021.
- AUSTERN, L. “For Musicke is the Handmaid of the Lord”: Women, Psalms, and Domestic Music-Making in Early Modern England. *In*: AUSTERN, L.P.; MCBRIDE, K.B.; ORBIS, D.L. **Psalms in the Early Modern World**. Farnham: Ashgate, 2011. p. 77-114.
- BALDAUF-BERDES, J. L. **Women Musicians of Venice: Musical Foundations, 1525-1855**. Oxford: Oxford University Press, 1996. p 315.
- BARBOSA, A. M. Mulheres: arte, artesanato, design. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 7, n. 1, jan-abr, p. 233-248, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/002791020>>. Acesso em: Dez. 2022.
- BARUFFI, E. S; CANTON, L. L.; CONTERTO, L. F.; AWAD, F. M. Pink money: compromisso ou oportunismo? *In*: **Temas contemporâneos do Direito**. 1 ed. Sarandi: Pfi, 2019. p. 33-48.
- BEAUMONT-THOMAS, Ben. High levels of sexual harassment reported by professional UK musicians. **The Guardian**, Reino Unido, Abril, 2018. Música. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2018/apr/26/sexual-harassment-survey-incorporated-society-musicians>>. Acesso em: Fev. 2023.

BERNSTEIN, J. A. "Shout, shout, up with your song!". Dame Ethel Smyth and the changing role of the British woman composer. *In*: BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. (org). London: Palgrave Macmillan, 1986. p. 304-324.

BIAGGI, M. **"Ogni Amante È Guerrier": Monteverdi and the War of Love in Early Modern Italy**. 1 ed. Nova Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 885.

BIDDLE, I.; GIBSON, K. (org.). **Masculinity and Western musical practice**. Nova Iorque: Routledge, 2016. p. 333.

BLOCK, A. F. **Amy Beach, Passionate Victorian: The life and work of an American composer, 1867-1944**. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 409.

BOMFIM, Cássia. C. Escassez e excesso: A mulher e o palco musical. **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, v. 1, n. 2, p. 116–131, 2020. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/22>. Acesso em: 1 fev. 2023.

BOMFIM, C. C. **A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016**. Tese de doutorado em música. Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo, 2017

BORTZ, G.; GERMANO, N. G.; COGO-MOREIRA, H. (Dis)agreement on Sight-Singing Assessment of Undergraduate Musicians. **Frontiers in psychology**, v. 9, no. 837, 2021. Disponível em <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5987045/>>. Acesso em: 1 fev. 2023.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 315.

BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. (org). London: Palgrave Macmillan, 1986. p. 409.

BULL, A. **Class, Control and Classical Music**. Oxford: Oxford University Press, 2019. p. 264.

BUSCATTO, M. Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme: L'accord imparfait entre voix et instrument. **Revue française de sociologie**. v. 44, no. 1, 2003, p. 35-62. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2003-1-page35.htm>>. Acesso em 03 Out. 2021.

BUTLER, J. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, vol. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

CHAFE, E. T. **Monteverdi's Tonal Language**. Nova Iorque: Schirmer Books, 1992. p. 442.

CITRON, M. J. **Gender and the Musical Canon**. Illinois: University of Illinois Press, 2000. p. 307.

_____. Gendered Reception of Brahms: Masculinity, Nationalism and Musical Politics. In: BIDDLE, I.; GIBSON, K. (org.). **Masculinity and Western Musical Practice**. 1 ed. Londres: Routledge, 2016. p. 141-160.

_____. Women and the Lied, 1775-1850. In: BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. (org). London: Palgrave Macmillan, 1986. p. 224-248.

_____. Gender, Professionalism and the Musical Canon. **The Journal of Musicology**, v.8, n. 1, p. 102-117, Winter, 1990. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/763525>>. Acesso em: 20 de Abril de 2023.

CLAYTON, M.; DUECK, B.; LEANTE, L. **Experience and meaning in Music Performance**. 1ED. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 232.

COLDWELL, M. V. Jougleresses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France. In: BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. (org). London: Palgrave Macmillan, 1986. p. 39-61.

CORDEIRO, M. D. Reflexões da história do patriarcado para esses tempos de pós-verdade. **Caderno Brasileiro de Ensino de Física**, v. 37, n. 3. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2020. p. 1374-1403. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fisica/article/view/74828/45154>>. Acesso em Dez. 2022.

COX, A. Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis. **Journal of Society for Music Theory**, v. 17, n. 2, Julho, 2011. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.php>> . Acesso em Fev. 2023.

CUSICK, S. G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. **Perspectives of New Music**, vol. 32, no. 1, 1994, pp. 8-27. JSTOR, <www.jstor.org/stable/833149>. Acesso em: Jul. 2021.

_____. There was not one lady who failed to shed a tear': Arianna's lament and the construction of modern womanhood. **Early Music**, v. XXII, n. 1, Fevereiro, 1994. p. 21-44. Disponível em: <link.gale.com/apps/doc/A14916960/AONE?u=anon~4f27668d&sid=googleScholar&xid=ac09edc7>. Acesso em: Fev. 2023.

_____. Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy. **Journal of the American Musicological Society**, v 46, n. 1, Primavera, 1993. p. 1-25. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/831804> . Acesso em: maio 2021.

DAHL, S.; FREIBERG, A. **Visual Perception of Expressiveness in Musician's Body Movements**. Music perception (online), 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/232722647_Visual_Perception_of_Expressiveness_in_Musicians'_Body_Movements>. Acesso em: Dez. 2022.

DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLANDA, H. B. (org.) **Tendências e Impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DeNORA, T. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810. **Poetics**, v. 30, p. 19-33, 2002.

DELPHY, C. Patriarcado (histórias do)*. In: HIRATA, H.; LABORIÉ, F.; LE DOARÉ, H.; SENOTIER, D. (org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 173.

DIAS, A. Música e Projetos Sociais na favela da Maré: Reflexões para estudo de caso sobre a prática musical das ONGS que atuam na Maré. **Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia**, 21-29 maio, 2011. Belém: UFPA, 2011. p. 29-38. Disponível em: <<http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24636.pdf>>. Acesso em: dez. 2022.

DIBBEN, N. Gender Identity and music. In: MACDONALD, R. A. R.; HARGREAVES, D. J.; MIELL, D. (org.). **Musical Identities**. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 117-133.

DOMENICI, C. L. A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero. **Revista Interfaces (UFRJ)**, v. 18, p. 76-95, 2013a.

DOMENICI, C. L. A Performance Musical e o Gênero Feminino. In: NOGUEIRA, I. P.; CAMPOS FONSECA, S. (org.). **Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas**. 1ed. Porto Alegre: ANPPOM, 2013b, v. 3, p. 89-109.

DONNE UK. Equality & Diversity in Global Repertoire | 111 ORCHESTRAS | 2021/2022 Season. **Donne Uk**, 2022. Disponível em: <<https://donne-uk.org/research-new/>>. Acesso em Fev. 2023.

DONLEY, J. Precariedade e trabalho artístico: Dialéticas da reestruturação de uma orquestra sinfônica brasileira. **XXXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Out 2022, Natal, Brasil. Disponível em <<https://hal.science/hal-03925840v1/preview/1199-5745-1-PB.pdf>> Acesso em 5 jun. 2023.

DUNN, L.. Ophelia's songs in Hamlet: music, madness, and the feminine. In: DUNN, L.C.; JONES, N.A. **Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 50-64.

ELLIOTT, C. A. **Race and Gender as Factors in Judgments of Musical Performance**. Bulletin of the Council for Research in Music Education, no. 127, 1995, p. 50–56. Disponível em <www.jstor.org/stable/40318766>. Acesso em 23 Jul. 2021.

FELD, S. F.; FOX, A. A. **Music and Language**. Annual review of Anthropology. Austin: University of Texas, 1994. p. 25-53.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Tradução: Roberto Machado (org.). 5 ed. São Paulo: Paz e Terra. p. 295.

_____. **The history of sexuality: An Introduction**. Virginia: Pantheon Books, 1978. p. 168.

FREIRE, B. A. A. **Sinfonia (Des)concertante: As condições de trabalho dos músicos de orquestra em São Paulo (1915-1945)**. Tese de doutorado em história. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2023.

GÄRTNER, C. Remuer l'Âme or Plaire à l'Oreille? Music, Emotions and the Mind–Body Problem in French Writings of the Later Eighteenth Century. In: GOUK, P.; HILLS, H. **Representing emotions: New connections in the Histories of Art, Music and Medicine**. (org). New York: Routledge, 2016. p. 173-188.

GERMANO, N. G. **Ouvido absoluto e ouvido relativo: um estudo psicométrico dos traços latentes**. Tese de doutorado em música. Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (unesp), 2018. Disponível em <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/157223>>. Acesso em 3 maio 2023.

GOEHR, L. **The quest for voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 1998. p. 237.

GOEHR, L. **The imaginary museum of musical works**. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 314.

GOLDIN, Claudia; ROUSE, Cecilia. Orchestrating Impartiality: The Impact of "Blind" Auditions on Female Musicians. **American Economic Review**, v. 90, p. 715-741, set. 2000. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/117305>> . Acesso em: Dez. 2022.

GORDON, B. **Monteverdi's Unruly Women: The Power of Song in Early Modern Italy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 234.

GOUK, P. ; HILLS, H. **Representing emotions: New connections in the Histories of Art, Music and Medicine**. (org). New York: Routledge, 2016. p. 254.

GREEN, Lucy. **Music, Gender, Education**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 282.

GRIFFITHS, N. K. **The Role of Concert Dress in the Performances of Solo Female Classical Instrumentalists**. Tese submetida para título de Phd. University of Sheffield. Sheffield, 2009. p. 282.

HALL, C. **Masculinity, Class and Music Education: Boys Performing Middle-Class Masculinities through Music**. Glasgow: Palgrave Macmillan, 2018. p. 219.

HALL, P. J. **Portfolio of Compositions and Exegis: Leitmotifs and their development**. Tese submetida para o título de mestrado. University of Adelaide. Adelaide, 2009. p. 43.

HENAHAN, D. Musical view; Women are breaking the symphonic barriers. **The New York Times**, Janeiro, 1983. Disponível em <<https://www.nytimes.com/1983/01/23/arts/music-view-women-are-breaking-the-symphonic-barriers.html?pagewanted=all>> Acesso em 5 jun. 2023.

HIRATA, H.;LABORIÉ, F.;LE DOARÉ, H.;SENOTIER, D. (org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 342.

IRVING, H. Haydn and the consequences of presumed effeminacy. *In*: GIBSON, K.; BIDDLE, I. (org.). **Masculinity and Western musical practice**. Nova Iorque: Routledge, 2016. p. 95-112.

KEZAR, A.; LESTER, J. Breaking the Barriers of Essentialism in Leadership Research: Positionality as a Promising Approach. **Feminist Formations**, v. 22, n. 1, Primavera, 2010. p. 163-185.

KNOTHE, G. A. **Gênero e performance: uma abordagem sobre as instrumentistas de contrabaixo**. TCC para bacharelado em música. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2018.

KOSKOFF, E. **A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender**. University of Illinois Press, 2014. p. 256.

_____. (Left Out in) Left (the Field): The Effects of Post-Postmodern Scholarship on Feminist and Gender Studies in Musicology and Ethnomusicology, 1990-2000. **Women and Music: A Journal of Gender and Culture**, 9, n. 1, p. 90-98, 2005. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/190641>>. Acesso em: Out. 2022.

KRIEGER, N. A glossary for social epidemiology. **J Epidemiol Community Health**, out. 2001. p. 693-700. Disponível em <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1731785/>>. Acesso em 30 jun. 2023.

LAITANO, G. S. Algumas reflexões sobre território e subjetividade. **Boletim Gaúcho de Geografia**, v. 28, no. 2, 2002. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LANGTON, R. The musical, the magical and the mathematical Soul. In: CRANE, T.; PATTERSON, S. **History of the Mind-Body Problem**. Londres: Routledge, 2000. p. 13-33.

LAQUEUR, T. **Making sex: Body and gender from Greeks to Freud**. Harvard University Press, 1990. p. 313.

LAWS, C.; BROOK, W.; GORTON, D.; THUY, N. T.; ÖSTERJÖ, S.; WELLS, J. J. (org.). **Voices, Bodies, Practices: Performing Musical Subjectivities**. Bélgica: Leuven University Press, 2019. p. 328.

LAWSON, C.(org.). **The Cambridge Companion to the Orchestra**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 371.

LERNER, G. **The creation of patriarchy**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1986. p. 360.

LEPPERT, R. **Music and Image: Domesticity, Ideology and Sociocultural Formation in Eighteenth-Century England**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 264.

_____. **The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body**. 1 ed. California: University of California Press, 1993. p. 345.

LEPPERT, R.; MCCLARY, S. **Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 202.

MAUS, F. E. Virile Music by Hector Berlioz. *In*: GIBSON, K.; BIDDLE, I. (org.). **Masculinity and Western musical practice**. Nova Iorque: Routledge, 2016. p. 11-134.

MACIENTE, M. N. **Estratégias de enfrentamento para Ansiedade de Performance Musical (APM)**: Um olhar sobre músicos profissionais de orquestras paulistas. Tese de doutorado em música. Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08092016-153009/pt-br.php>>. Acesso em 3 maio 2023.

MÜLLER, L.J. **Hearing sexism: Gender in the Sound of Popular Music. A Feminist Approach**. Translation: Manu Reyes. Bielefeld: Transcript Verlag, 2022. p. 205.

MONTEIRO DA SILVA, E. **Compositoras latino-americanas**: Vida - Obra - Análise de peças para piano. 1ed. São Paulo: Editora Ficções, 2019. p. 240.

MONTEIRO DA SILVA, E. **Clara Schumann**: Compositora x Mulher de Compositor. 1ed. São Paulo: Editora Ficções, 2011. p. 112.

NATIONAL GALLERY OF LONDON. **Young lady seated at a virginal (Johannes Vermeer)**. The National Gallery of London, 2023. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/johannes-vermeer-a-young-woman-seated-at-a-virginal>>. Acesso em 30 jun. 2023.

NATIONAL GALLERY OF LONDON. **A young woman standing at a virginal (Johannes Vermeer)**. Disponível em <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/johannes-vermeer-a-young-woman-standing-at-a-virginal>>. Acesso em 30 jun. 2023.

NEWCOMB, A. Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy. *In*: BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. (org). London: Palgrave Macmillan, 1986. p. 90-115.

NOGUEIRA, I P.; ROSA, L. A. C. **O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga**: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. **Revista Vórtex**, v. 3, p. 25-56, 2015.

_____. Vozes, sons e herstories: tecendo a pesquisa feminista em música experimental no Brasil. **Debates - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em música**, v. 1, p. 53-83, 2019.

NOGUEIRA, M. P. Porque estudar música. *In*: JORDÃO, G.; ALLUCI, R. R.; MOLINA, S.; TERAHATA, A. M. (org.). **A música na escola**. São Paulo: Alluci e associados

comunicações, 2012. p. 122-123. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4554383/mod_resource/content/0/2016-03-04_AMUSICANAESCOLA-ficha.pdf#page=122>. Acesso em Fev. 2023.

ORQUESTRA FILARMÔNICA DE MINAS GERAIS (MG). Edital de audição Mar. 2023. Disponível em <<https://www.filarmonica.art.br/wp-content/uploads/2023/01/edital-audicoes-01.23-pt.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2023.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE PORTO ALEGRE (RS). Edital de audição Set. 2022. Disponível em: <https://www.fundatec.org.br/portal/concursos/index_concursos.php?concurso=615> . Acesso em 15 jan. 2023.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO MUNICIPAL (SP). Edital de audição Nov. 2022. Disponível em: <<https://theatromunicipal.org.br/wp-content/uploads/2022/11/EDITAL-AUDICOES-JAN-2023-01.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2023.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO THEATRO DA PAZ (PA). Edital de audição Maio 2021. Disponível em: <https://apm.mus.br/download/pss/Regul_Aud_OSTP2021.pdf>. Acesso em 15 jan. 2023.

ORQUESTRA SINFÔNICA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Edital de audição Setembro de 2022. Disponível em <<http://www.osesp.art.br/osesp/audicoes.aspx>>. Acesso em 15 jan. 2023.

PASQUALI, L. **Psicometria: Teoria dos testes na Psicologia e na Educação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017. p. 400.

PERPÉTUO, I. F. Isabel Leonard confirma fama em concerto na Sala São Paulo. **Revista Concerto (online)**, Junho, 2023. Disponível em <<https://concerto.com.br/textos/critica/isabel-leonard-confirma-fama-em-concerto-na-sala-sao-paulo>>. Acesso em 30 jun. 2023.

PLATZ, F.; KOPIEZ, R. **When the Eye Listens**: A Meta-analysis of How Audio-visual Presentation Enhances the Appreciation of Music Performance. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 30, n. 1, 2012. p. 71-83. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2012.30.1.71>>. Acesso em: julho 2021.

PICHONERI, D. F. M. **Músicos de orquestra**: um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. Dissertação (Mestrado em educação). Campinas: Faculdade de Educação - UNICAMP, 2005.

RAGO, M. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. 1 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2018. p. 341.

ROBERTSON, M. S. When were women first allowed to join the orchestra? **Classic Fm**, Maio, 2018. Disponível em <<https://www.classicfm.com/discover-music/when-did-women-join-orchestras/>>. Acesso em 5 jun. 2023.

ROBINSON, H. Dualism. **Stanford Encyclopedia of Philosophy** (online). 11 de Set. 2020. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/dualism/?fbclid=IwAR0mHFEU2tV4X0LIwOPMqDCcErQxxFa-hB0T_2CyROqmAeODSt1e0pC3Y0I>. Acesso em Fev. 2023.

RODRÍGUEZ, S. G. **El hombre sin cabeza**. Barcelona: Anagrama, 2010. p.192.

ROSA, A. P. Ópera, raça, gênero, sob o ponto de vista de artistas negras(os). **Revista Música** (online), v. 19, p. 149-172, 2019.

_____. Música de concerto e feminismos: Uma perspectiva Interseccional. **Revista Fladem Brasil** (online), p. 118 - 119, 20 jun. 2020.

ROSA, A. P.; SOUZA, A. G. R. Cantoras Afro-Brasileiras de Ópera: Uma reflexão sobre a ausência de cantoras líricas negras nos livros de história da música brasileira do século XIX. **Revista ABPN**, v. 9, p. 20-36, 2017.

SANTOS, T. F. Feminismo e política na música erudita no Brasil. **Revista Música** (online), v. 19, n. 2, p. 220-240, 2019. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/158102>>. Acesso em Fev. 2023.

SEGNINI, L. R. P. Trabalho, imigração e relações de gênero no contexto da mundialização: músicos do Leste europeu no Brasil. **Revista Latinoamericana de estudios del Trabajo**, v. 23, 2018.

_____. Os músicos e seu trabalho: diferenças de gênero e raça. **Tempo Social**, v. 26, p. 75-86, 2015.

_____. Superar limites nas carreiras de mulheres musicistas no Brasil. **Document de travail du Mage - Travail, care et politiques sociales: débat Brésil-France**, p. 149-164, 2014.

SELA, Y. **Anna Magdalena Bach's *Büchlein* (1725) as a Domestic Music Miscellany**. Understanding Bach (online), p. 87-97, 2010. Disponível em <<https://www.bachnetwork.org/ub5/sela.pdf>>. Acesso em Fev. 2023.

SHEPHERD, J. **Music as Social Text**. Cambridge: Polity Press, 1991. p. 245.

_____. Music and male hegemony. In: LEPPERT, R.; MCCLARY, S. **Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 151-172.

SPILLER, H. **Music, Movement, and Masculinities**." *The World of Music*, vol. 3, n. 2, 2014, p. 5–13. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/24318173>>. Acesso em Agosto de 2022.

STRAS, L. **Women and Music in Sixteenth-Century Ferrara**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 391.

THIRY-CHERQUES, H. R. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática**. *Revista de administração pública (FGV)*, v. 40, n. 1, p. 27-55, jan-fev, 2006.

TICK, J. Women as Professional Musicians in the United States, 1870-1900. **Anuario Interamericano de Investigacion Musical**, v. 9, p. 95-133, 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779908>>. Acesso em Fev. 2023.

TREMBLAY, M.; FAMULARE, M. Lápis Lazuli. *Steinmetz Symposium Posters*. 11., 2018. Disponível em <https://digitalworks.union.edu/steinmetz_posters/11>. Acesso em 5 jun. 2023.

TRILLINI, R.H. **The Gaze of the Listener: English Representations of Domestic Music-Making**. Amsterdam: Rodopi, 2008. p. 249.

TSAY, C. J. Sight over sound in the judgment of music performance. **PNAS**, v. 110, n. 36, p. 14580-14585, Set, 2013. Disponível em: <<https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1221454110#:~:text=People%20consistentlly%20report%20that%20sound,making%20judgments%20about%20music%20performance.>>> . Acesso em 3 fev. 2023.

URBANIAK, O.; MITCHELL, H. F. How to dress to impress: The effect of concert dress type on perceptions of female classical pianists. **Psychology of Music**, v. 1, no. 17. Disponível em <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/03057356211001120>>. Acesso em: 1 fev. 2023.

UFMT. Matriz curricular dos cursos de graduação em música. Disponível em: <<https://ufmt.br/curso/musica/pagina/sobre-os-cursos/3148>>. Acesso em 1 fev. 2022.

UFRGS. Matriz curricular dos cursos de graduação em música. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=338>. Acesso em 1 fev. 2022.

UFRJ. Matriz curricular dos cursos de graduação em música. Disponível em: <<https://musica.ufrj.br/images/pdf/licenciatura.pdf>>. Acesso em 1 fev. 2022.

UFRN. Matriz curricular dos cursos de graduação em música. Disponível em: <<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/link/public/curso/curriculo/100844>>. Acesso em 1 fev. 2022.

UNESP. Matriz curricular dos cursos de graduação em música. Disponível em: <<https://www.ia.unesp.br/#!/ensino/graduacao/cursos/musica/matriz-curricular/matrizes-curriculares/>>. Acesso em 1 fev. 2022.

USP. Matriz curricular dos cursos de graduação em música. Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=27&codcur=27421&codhab=101&tipo=N&print=true>>. Acesso em 1 fev. 2022.

VIEIRA, D. C. **Desigualdades de gênero no âmbito laboral: o papel do sexismo neste contexto**. Tese de mestrado em psicologia social. Universidade Federal da Paraíba (UFPB), 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19478>>. Acesso em Fev. 2023.

VIERTLER, R. B. A experiência do "outro" na antropologia . **Psicologia USP**, v. 5, n. 1-2, p. 269-283, 1994. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/34501>>. Acesso em: 7 jan. 2023.

WEBER, W. **La gran transformación en el gusto musical**: La programación de conciertos de Haydn a Brahms. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011.p. 466.

WHITERS, J. The Guerrilla Girls. **Feminist Studies**, v. 14, n. 2, verão, 1988. p.284-300. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3180154>>. Acesso em: dez. 2022.

WISTREICH, R. Of Mars I Sing: Monteverdi voicing Virility. In: GIBSON, K.; BIDDLE, I. (org.). **Masculinity and Western musical practice**. Nova Iorque: Routledge, 2016. p. 67-94.

YARDLEY, A. B. "Ful weel she soong the service dyvyne":The Cloistered Musician in the Middle Ages. BOWERS, J.; TICK, J. **Women making music: The Western Art Tradition, 1150-1950**. (org). London: Palgrave Macmillan, 1986. p. 15-38.

ZERBINATTI, C. D.; NOGUEIRA, I. P.; PEDRO, J. M. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, v. 2, n. 1, Março, 2018. p. 18. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11200/pr.11200.pdf>. Acesso em: dez. 2022.