

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Julio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

O ESTEREÓTIPO DE GÊNERO DOS INSTRUMENTOS
MUSICAIS OCIDENTAIS:

Uma análise bibliográfica e iconográfica das fontes

SOPHIA ALFONSO FREDERICO

São Paulo
2023

SOPHIA ALFONSO FREDERICO

O ESTEREÓTIPO DE GÊNERO DOS INSTRUMENTOS
MUSICAIS OCIDENTAIS:
Uma análise bibliográfica e iconográfica das fontes

Monografia do Trabalho de
Conclusão de Curso apresentada
como requisito para a obtenção do
título de Licenciada em Música pelo
Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho" (UNESP).

Orientador: Maurício Funcia De
Bonis

São Paulo
2023

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

F852e	Frederico, Sophia Alfonso, 1998- O estereótipo de gênero dos instrumentos musicais ocidentais : uma análise bibliográfica e iconográfica das fontes / Sophia Alfonso Frederico. - São Paulo, 2023. 67 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Mulheres musicistas. 2. Relações de gênero. 3. Discriminação de sexo contra as mulheres. I. De Bonis, Maurício Funcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 780.82
-------	---

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

SOPHIA ALFONSO FREDERICO

**O ESTEREÓTIPO DE GÊNERO DOS INSTRUMENTOS
MUSICAIS OCIDENTAIS:
Uma análise bibliográfica e iconográfica das fontes**

Monografia do Trabalho de
Conclusão de Curso apresentada
como requisito para a obtenção do
título de Licenciada em Música pelo
Instituto de Artes da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho" (UNESP).

São Paulo, 28 de fevereiro de 2023

Banca Examinadora

Prof^o Dr^o Maurício Funcia De Bonis

Prof^a Dr^a Camila Carrascoza Bomfim

AGRADECIMENTO

Aos meus pais, Antonio e Juliette por batalharem tanto pela minha educação e criação. Mas especificamente, ao meu pai por sempre me incentivar e torcer por mim. Saiba que a conquista desse diploma não foi só minha, esse diploma é nosso. E à minha mãe por sempre brigar comigo quando eu começava a arrancar a minha sobrancelha e por ser esse exemplo de resiliência, insistência, amor e criatividade.

A minha irmã Irina por estar sempre ao meu lado e acreditando em mim mais do que eu mesma consigo acreditar, por me ajudar a achar os livros para a pesquisa e sendo a melhor irmã do mundo. Te amo *carrinho motivacional*.

Aos meus avós, Julian, Josette e Ivone, que me apoiaram desde o início e se fizeram presentes em minha educação e criação, lutaram por mim, estudando comigo e me dando tanto carinho e afeto.

Ao companheiro, Ygor Alberto, que me apoiou incansavelmente, me fazendo focar em terminar quando eu queria fugir e tornando todo esse processo mais prazeroso e mais leve comigo pesquisando ao som de seu belo violão.

A minha companheira de jornada, Natália Nicolaci, que me inspirou a realizar o trabalho e esteve comigo durante todo o processo, criando, lutando e me apoiando tanto com o trabalho quanto a nunca desistir da faculdade.

Ao meu orientador Maurício Funcia De Bonis que me orientou e me inspirou desde o primeiro dia de aula mostrando a importância da universidade pública, quanto ao longo de toda a tutoria no grupo PET onde ele nos orientou tanto na escrita de artigos quanto na nossa construção de pensamento crítico. A organização deste trabalho foi uma construção de anos no qual Maurício esteve presente em cada passo e em cada palavra.

A Camila Bomfim, por ter me proporcionado inúmeras reflexões durante nossas aulas e conversas, essenciais para a elaboração deste texto, por ter acreditado nas minhas ideias, pelas ótimas sugestões, por toda a orientação rica e atenciosa e pelo incentivo em prosseguir com a pesquisa.

A todos os membros do grupo PET - Música e principalmente ao coletivo Vozes Ina(u)di(á)veis por tudo que construímos juntas, por todas as mudanças que trouxemos para a universidade e por todo o apoio que vocês trouxeram para mim durante a graduação. Nunca senti que eu me encaixava no espaço acadêmico e graças a todo o apoio de vocês e todo o acolhimento a universidade se tornou um lar para mim.

As maravilhosas Obscênicas por fazerem toda a pesquisa valer a pena e por me permitirem vivenciar a importância de quebrar esse estereótipo e termos cada vez mais mulheres tocando todos os instrumentos e ocupando as ruas, os teatros, as salas de concerto e todos os lugares. E minha eterna gratidão a Tais Mello que me trouxe para esse universo maravilhoso e por contribuir com sua existência e com seu trabalho para que cada dia mais mulheres toquem trompete, trombone, tuba...

Aos professores que me acompanharam durante toda trajetória dentro da universidade e me fizeram ver toda a amplitude da música e da pesquisa.

A todos os colegas que partilharam inúmeras horas de conversa e compartilhando suas vivências, suas pesquisas e seus conhecimentos.

A todas as mulheres que tocam e cantam e que ajudam todos os dias em seus trabalhos a melhorar o caminho para todas.

RESUMO

Esta pesquisa tem como enfoque analisar a estereotipagem de gênero, desde a Antiguidade até o século XX. Através de evidências colhidas na iconografia e em uma variedade de documentos escritos, pretende-se demonstrar como a associação de gênero dos instrumentos musicais praticamente eliminou a participação feminina de atividades musicais importantes, garantindo o domínio masculino na arte e como a relação da origem da família, da propriedade privada e do estado interferiram nesta. As mulheres foram limitadas a tocar instrumentos de teclas e instrumentos de acompanhamento menores como alaúde, harpa e violão. Sempre foi imposto que o lugar da mulher era "em casa", e os estereótipos de gênero dos instrumentos musicais ajudaram a mantê-las neste lugar.

Palavra-chave: Estereótipo de gênero; Mulheres na música; Mulheres instrumentistas.

ABSTRACT

This research analyzes gender stereotyping, from antiquity to the twentieth century. Through evidence collected in iconography and in a variety of written documents, it is intended to demonstrate how the gender association of musical instruments practically eliminates female participation in important musical activities, guaranteeing male dominance in art, and how the relationship of family origin, private property and the state interfered in this. Women were limited to playing keyboard instruments and smaller accompanying instruments like the lute, harp and guitar. It has always been imposed that a woman's place is "at home", and gender stereotypes of musical instruments have helped to keep women in that place.

Keywords: Gender stereotype; Women in music; Instrumental women.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Mulher grega tocando aulo	8
Figura 2 - Homem grego tocando lira	9
Figura 3 - A Comtesa de Dia al cançoner I	13
Figura 4 - Mulheres tocando rabeca	16
Figura 5 - Mulher tocando alaúde	17
Figura 6 - Mulher tocando instrumento de percussão	17
Figura 7 - Mulher tocando um symphonia	18
Figura 8 - Mulher tocando instrumento de sopro	18
Figura 9 - Criada tocando Alaúde para duas senhoras jogando xadrez	19
Figura 10 - Meninas tocando alaúdes	25
Figura 11 - Meninas tocando alaúdes, harpas e organettas	25
Figura 12 - Meninos tocando tambores e flautas	26
Figura 13 - Meninos tocando trombeta e dançando	26
Figura 14 - Xilogravura de mulher tocando organetto e salteiro	27
Figura 15 - Xilogravura de mulheres tocando Rabeca e Alaúde	27
Figura 16 - Xilogravura de mulheres tocando chifres e clarin	28
Figura 17 - Xilogravura de mulheres tocando flautas	28
Figura 18 - Xilogravura de mulheres tocando Alaúde e senhora tocando painéis	29
Figura 19 - Santa Cecília e as 8 musas	31
Figura 20 - Jovem recatada tocando virginal	33
Figura 21 - Garota em Spinnet com uma coruja em uma gaiola	40
Figura 22 - Maria e Teresa Milanollo tocando violino	45
Figura 23 - Caricatura de mulher “tocando” contrabaixo	49
Figura 24 - Caricatura de mulher tocando cello	50

SUMÁRIO

Capítulo 1. Criação de Estereótipo	6
1.1. Antiguidade	8
1.2. Medieval	12
1.3. Renascença	23
1.4. O Virginal	33
1.5. Barroco	37
1.6. Classicismo	41
1.7. Romantismo	47
1.8. Sec. 20 e as orquestras femininas	52
1.9. Conclusão	57
Bibliografia	59

Capítulo 1. Criação de Estereótipo de Gênero

A desigualdade de ambos perante o direito, que nos foi
legada por condições sociais anteriores, não é a causa,
mas o efeito da opressão econômica da mulher.

Engels¹

O estereótipo de gênero refere-se a utilização de um construto simbólico de caráter social, cuja base são os valores do grupo, relacionando-se a aspectos psicológicos e comportamentais Segundo Unger:

Chegamos assim à definição do gênero como a soma das características psicossociais consideradas apropriadas a cada grupo sexual, sendo a identidade de gênero o conjunto destas expectativas, internalizado pelo indivíduo em resposta aos estímulos biológicos e sociais (Unger, 1979 p.).

O estereótipo de gênero é o conjunto de crenças acerca de características pessoais adequadas a homens e mulheres, sejam estas crenças individuais ou compartilhadas. Adotando um enfoque cognitivo e social, a assimilação destes estereótipos muitas vezes significa a sua aceitação, ou não, na sociedade em que o indivíduo está inserido.

Em 1972 alguns autores avaliaram os trabalhos anteriores sobre o assunto, chegando à conclusão de que as características atribuídas a homens e mulheres são constantes, através das variações de sexo, idade, nível educacional e estado civil dos avaliadores (Broverman, Vogel, Broverman, Clarkson & Rosenkrantz, 1972). Esses autores fornecem uma lista das características que compõem o ideal de competência masculina (atividade, competitividade, independência, decisão e autoconfiança, entre outras). Para as mulheres, predomina a dimensão expressividade-afeição, que inclui a emocionalidade, a gentileza, a compreensão e a dedicação. (D'AMORIM, 1997, p. 122)

A estereotipagem de gênero de instrumentos musicais é, pois, o conjunto de crenças acerca de quais instrumentos musicais são adequados a homens e mulheres Esse é um aspecto da sociologia da música que teve um enorme impacto sobre o papel das mulheres na história

¹ ENGELS, 2019, p. 93.

da música. Os estereótipos de gênero dos instrumentos musicais foram um fator importante para impedir que as mulheres alcançassem um lugar igual ao dos homens como criadoras musicais e intérpretes e que as mantivesse enclausuradas na área doméstica.

A partir de uma revisão bibliográfica e iconográfica, realizamos um mapeamento de quais instrumentos eram tidos como adequados ou inadequados para as mulheres tocarem e o porquê, e como o vínculos entre economia, família e subordinação das mulheres influenciou nesta criação de estereótipos, dando início na Antiguidade e indo até o Século 20, por meados de 1970, com as orquestras femininas e a gradual quebra do estereótipo de gênero dos instrumentos musicais.

1.1. Antiguidade

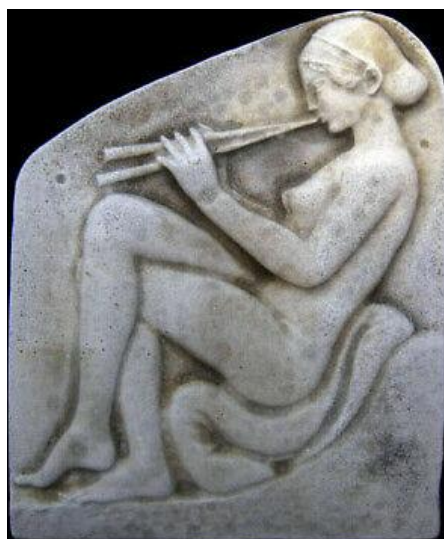
Se voltarmos aos tempos bíblicos, observamos que são inúmeras as citações de que as mulheres tocavam instrumentos de percussão acompanhados de danças, como a profetisa Miriã, irmã de Arão, que tocava tamborim.

Então Miriã, a profetisa, a irmã de Arão, tomou o tamboril na sua mão, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamboris e com danças. E Miriã lhes respondia: Cantai ao Senhor, porque gloriosamente triunfou; e lançou no mar o cavalo com o seu cavaleiro. (Êxodo 15:20,21).²

E que os homens, como o rei Davi, tocavam harpas. “Sempre que o espírito mandado por Deus se apoderava de Saul, Davi apanhava sua harpa e tocava. Então Saul sentia alívio e melhorava, e o espírito maligno o deixava” (BÍBLIA, Samuel 16:23).

Graças aos registros iconográficos, descobrimos que na era clássica antiga as mulheres são mostradas tocando aulos (ancestral do oboé) e os homens tocando harpas e lira. A figura 1 mostra um relevo de mármore grego de cerca de 470 a.C., no qual uma mulher está tocando um aulo, e a figura 2 mostra um relevo de mármore grego de cerca de 465 a.C., no qual um homem está tocando uma lira.

Figura 1 - Mulher grega tocando aulo

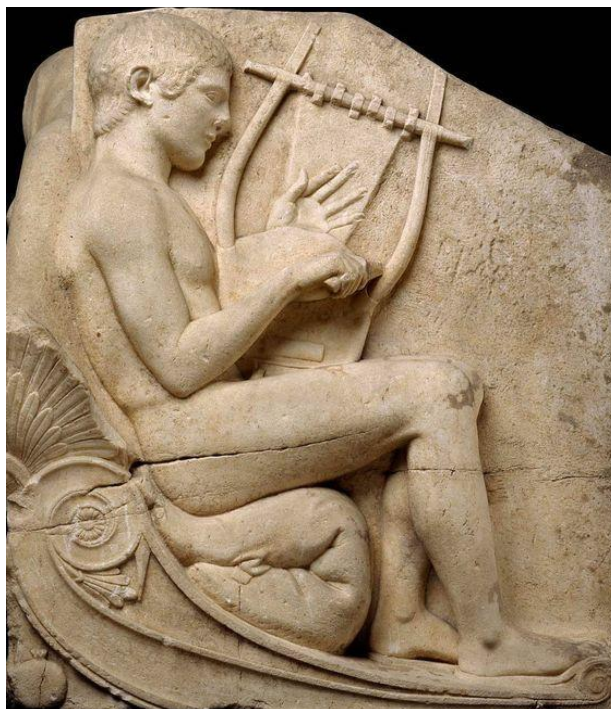


Fonte: Arte da Grécia Antiga: Clássicos. - SPb.: Azbuka-classika, 2007. Volume II, pág. 111.³

² BÍBLIA, Êxodo 15:20,21.

³ Disponível em: http://varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/tron-lyudovizi-2-3.html
Acesso em: 24/01/2023

Figura 2 - Homem grego tocando lira



Fonte: Museu de Belas Artes, Boston ⁴

Segundo Rita Steblin isso se dava por:

Isso sem dúvida foi devido ao fato de que a lira de cordas, junto com suas harmonias dóricas, estava associada ao culto refinado e civilizado de Apolo, e de acordo com Aristóteles, tinha um "caráter especialmente viril", enquanto o aulos e seu modo frígio eram associados aos ritos orgíacos de Dionísio e tinham um caráter "violentamente excitante e emocional". Em particular, os aulos eram associados às ménades frenéticas, as seguidoras de Baco (STEBLIN, 1995, p.130)⁵⁶

⁴ Disponível em:

https://copy.yandex.net/images/search?lr=87&nomisspell=1&redircnt=1674586369.1&text=%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%B5%D1%84%D1%8B%20%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B5%D0%B9%20%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%B8%D0%B8&source=related-11&p=1&pos=7&rpt=simage&img_url=http%3A%2F%2Fi.pinimg.com%2F736x%2Fc6%2Fc8%2F3b%2Fc6c83b0ealc23c7eb83f16a6fe5d47ae.jpg

Acessado em: 24/01/2023

⁵ STEBLIN, 1995. p. 130, tradução nossa.

⁶ In fact, if we go back to the ancient classical era we find quite often that women are shown playing the aulos—the shrill, double-reed ancestor of our oboe—and men are shown playing the harp or lyre.⁹ (This is illustrated by figure 2, which shows two Grecian marble reliefs from ca. 470 B. C.) This was no doubt due to the fact that the stringed lyre, along with its Dorian harmonies, was associated with the refined and civilized cult of Apollo, and according to Aristotle, had a "specially manly character," whereas the aulos and its Phrygian mode were associated with the orgiastic rites of Dionysus and had a "violently exciting and emotional" character.¹⁰ In particular, the aulos was associated with the frenzied maenads, the female followers of Bacchus.

Desde a Grécia antiga instrumentos que têm um suposto "caráter viril" são associados aos homens e instrumentos com "caráter emocional e delicado" são associados às mulheres.

Enquanto nos mitos gregos a posição das deusas ainda goza de mais liberdade e respeito, na era heróica vemos que as mulheres são rebaixadas por uma suposta superioridade dos homens. Na organização da família, sob o poder paterno, eles detêm a mulher e os filhos e filhas como não livres com a finalidade da manutenção do rebanho⁷. A partir das passagens de Homero, vemos a dureza desta estrutura e a venda e rapto de mulheres, quando relatado que as jovens mais bonitas, que eram capturadas, eram escolhidas pelos comandantes, de acordo com uma ordem hierárquica estabelecida. É esperado da esposa grega que aceite tudo, porém, ela deve manter a castidade e a fidelidade rigorosa e o adultério cometido por elas era cruelmente castigado. Ela é vista meramente como mãe dos herdeiros do cônjuge e como gestora da casa. As espartanas e a elite das atenienses são as únicas mulheres gregas das quais os antigos falam com respeito e as quais julgaram dignas de ter suas declarações registradas. Segundo Engels:

De fato, a mulher grega da época heroica é mais respeitada do que a do período civilizado, mas, no fim das contas, ela é para o homem apenas a mãe de seus herdeiros matrimoniais, a suprema gestora da casa e a líder das escravas, que ele pode tomar a seu bel-prazer, e de fato toma, como concubinas. (ENGELS, 2019, p. 81.)

Na Antiguidade, os casamentos são pactuados pelo pai e pela mãe, e os envolvidos se adaptam tranquilamente. Com a propriedade privada dominando os bens comuns e pelo interesse na transferência de propriedade por meio da herança, o casamento tornou-se completamente dependente de considerações econômicas. Ainda segundo Engels:

Soberania do homem na família e geração de filhos que só podiam ser dele próprio e estavam destinados a ser herdeiros de suas riquezas – estes eram os fins exclusivos do casamento monogâmico, declarados abertamente como tais pelos gregos. De resto, o casamento monogâmico era um fardo para eles, um dever para com os deuses, o Estado e seus antepassados, que por isso mesmo tinha de ser cumprido. (ENGELS, 2019, p. 84.)

⁷ MORGAN, 1877, p. 465 - 466.

Sobre essa questão, Engels afirma também que:

No casamento do par, a regra é as mães combinarem o casamento de seus filhos e filhas; também nesse caso, consideraram-se os novos laços de parentesco que proporcionarão ao jovem par uma posição mais influente na gens e na tribo. Com a preponderância da propriedade privada sobre a propriedade comum e o interesse na transmissão da propriedade por meio de herança, o direito paterno e a monogamia passaram a reinar; foi então que o casamento se tornou inteiramente dependente das considerações econômicas. A forma do casamento mediante compra desaparece, o negócio é feito de modo cada vez mais intenso, de modo que não só a mulher, mas também o homem passa a ter um preço – não por suas qualidades pessoais, mas por suas posses. (ENGELS, 2019, p. 99 - 100.)

1.2. Medieval

Segundo as fontes, a Idade Média foi um período de “igualdade” econômica e legal entre homens e mulheres. Segundo Maria Coldwell,

O início do período medieval foi uma época de relativo poder e liberdade para as mulheres. Especialmente no norte da Europa, as mulheres tinham muitos dos mesmos privilégios legais e econômicos que os homens. As mulheres podiam herdar propriedades e administrar bens, podiam pertencer à maioria das guildas e assumir os negócios de seus maridos como viúvas; as camponesas trabalhavam igualmente com seus colegas homens. (COLDWELL, 1986, p. 39.)⁸⁹

No meio do trabalho artístico podemos constatar que as mulheres tinham uma participação significativa devido a termos vernaculares específicos para mulheres como é o caso do termo *trobairitz* (trovadora) mostrado no relato de Edith Borroff:

As evidências são em parte obscuras, consistindo às vezes em evidências tão frágeis quanto os muitos termos vernaculares para mulheres que não teriam sentido se não houvesse mulheres para os termos para mulheres, a linguagem provençal não tinha apenas um termo para *trobador*, um trovador, mas também *trobairitz*, um trovador feminino.^{10, 11} (BORROFF, 1975, p.28)

Ainda segundo Borroff, várias das trovadores da Idade média são conhecidas, como Beatriz de Dia (ativa por volta de 1160), Marie da França (cerca de quarenta anos depois) e Agnes de Navarra-Champagne (século XIV); “essas mulheres estavam entre as grandes poetisas de seu tempo. Mas as obras restantes são escassas; poucas de suas letras sobreviveram e, do que sobreviveu, a música geralmente se perde.”¹² As mulheres trovadores cujos poemas sobreviveram incluem Castelloza de Auvergne, a esposa de um nobre que lutou na quarta

⁸ "The early medieval period was a time of relative power and freedom for women. Especially in northern Europe, women had many of the same legal and economic privileges as men. Women could inherit property and manage estate; they could belong to most guilds and take over their husbands' businesses as widows; peasant women worked equally with their male counterparts."

⁹ COLDWELL, 1986, p. 39, tradução nossa.

¹⁰ "Evidence is obscure in part, consisting at times of such fragile evidence as the many vernacular terms for women that would have had no purpose were there no women for the terms for women that would have ample, Provençal had not only a term for *trobador*, a troubadour, but also *trobairitz*, a female troubadour".

¹¹ BORROFF, 1975, p.28, tradução nossa.

¹² BORROFF, 1975, p.28.

cruzada; Azalais de Porcairagues; Marie de Ventadorn; e Tibors, irmã do trovador Raimbaut d'Orange e esposa de Bertrand de Baux, patrono de Raimbaut. Apenas uma das canções de *trobairitz* sobreviveu com música, '*A cantar m'er de so que no volria*' da Comtesa de Dia.

Figura 3 - A Comtesa de Dia al cançoner I



Fonte: Biblioteca Nacional da França, Paris¹³

Além do termo provençal *trobairitz* para nomear trovadoras se tem o termo *menestrells*, para designar um bardo feminino, e *jongleresses*, que se refere a uma malabarista feminina. A famosa incorporação de menestréis em Paris em 14 de setembro de 1321, por exemplo, afirma desde o início que trata entre funcionários da cidade e "des *Menstreus* et *Menestrells*, *jongleurs* et *jongleresses*, demourant en la ville de Paris".¹⁴

Nos romances medievais, as *jongleresses* francesas itinerantes são personagens relativamente comuns. Cerca de 5 a 10 por cento dos menestréis viajantes mencionados nos

¹³ Disponível em: <http://www.trob-eu.net/en/the-trobairitz.html>

Acessado em: 25/01/2023

¹⁴ VIDAL, 1878, p. 35-39.

romances são mulheres.¹⁵ Coldwell reafirma a participação profissional das mulheres nas associações profissionais da Idade Média (Guildas):

Guildas de músicos profissionais permitiam membros femininos. Os estatutos da guilda dos menestrelis de Paris, datados de 1321, têm oito mulheres entre os trinta e sete signatários: Isabelet la Rousselle; Marie la Chartaine; Liegart, esposa de Bienviegnant; Marguerite, a esposa do "monge" (?); Jehane la Ferpiere; Alipson, esposa de Guillot Guerin; Adeline, esposa de G. Langlois; e Isabiau la Lorraine. (COLDWELL, 1986, p. 45 - 46.)^{16, 17}

Para além destes termos encontramos no inglês antigo os *gligmann* e *gliewmeden*, para músicos masculinos e femininos, bem como *hearpestre*, para designar uma harpista feminina e *timpestere*, para uma tocadora de tambor.¹⁸

Mas embora Isabelet la Rousselle e Marcella Chartaine (duas que são dadas na incorporação de menestrelis) permaneçam pouco conhecidas para nós, algumas das mulheres monásticas deixaram monumentos permanentes para suas vidas criativas. É possível observar algumas evidências de igualdade de autonomia de homens e mulheres na vida monástica na idade média, porém dentro da clausura dos conventos. Os abades escreviam textos sobre muitos assuntos e muitas vezes forneciam hinos e outras letras, com música, para seus monges, e as abadessas escreviam para suas freiras. Segundo Jane Bowers e Judith Tick:

Nos primeiros séculos da igreja cristã, há pouca dúvida de que as mulheres participavam do canto na adoração divina. Mas à medida que a igreja crescia, crescia também a oposição à participação das mulheres nos ritos litúrgicos. À medida que as escolas de canto sagrado foram estabelecidas, a execução da música sacra tornou-se cada vez mais a área de cantores masculinos treinados e do sacerdócio. Nos conventos, entretanto, desde sua fundação no século IV, as mulheres continuaram a

¹⁵ COLDWELL, 1986, p. 44 - 46.

¹⁶ "Professional musicians' guilds allowed women members. The statutes of the guild of minstrels in Paris, dating from 1321, have eight women among the thirty-seven signers: Isabelet la Rousselle; Marie la Chartaine; Liegart, the wife of Bienviegnant; Marguerite, the wife of the "monk" (?); Jehane la Ferpiere; Alipson, the wife of Guillot Guerin; Adeline, the wife of G. Langlois; and Isabiau la Lorraine."

¹⁷ COLDWELL, 1986, p. 46, tradução nossa.

¹⁸ PADEL FORD, 1899.

cantar e, durante o final da Idade Média, as atividades das freiras como compositoras e intérpretes estão bem documentadas. (BOWERS & TICK, 1986, p.4).^{19, 20}

Além de algumas mulheres terem tido acesso a educação musical através do monastério, a educação musical das mulheres aristocráticas também não era muito diferente da dos homens. Como músicos amadores, as mulheres aristocráticas parecem ter sido iguais aos homens na França medieval. No contexto dos romances medievais franceses, as mulheres certamente atuam com tanta frequência quanto os homens, e há alguns gêneros em que elas claramente predominam. “La Clef d'Amors, uma imitação francesa do início do século XIV da Ars amatoria de Ovídio, afirma que cantar é uma coisa bela e nobre para uma jovem e que tocar saltério, timbre, gitterne e citole são habilidades altamente desejáveis.”²¹

Como vimos anteriormente, as mulheres de classes sociais mais baixas também eram musicalmente ativas. Aquelas que ganhavam a vida com a música se enquadram em duas categorias gerais: Poetisas e musicistas itinerantes e criadas e cortesãs de entretenimento. Esta segunda categoria parece ter sido muito mais um elemento fixo na Espanha mourisca do que na França. A tradição de escravas e membros do harém cantarem e dançarem remonta à história islâmica do Oriente.²² Ainda no século XIV, Juan Ruiz refere-se às cantaders espanholas (cantoras) cantando, dançando e tocando pandeiro.²³ Evidências documentais e iconográficas sugerem que as mulheres na Espanha tocavam uma grande variedade de instrumentos musicais. As mulheres sarracenas aprendiam rotineiramente a tocar alaúde, rabel (rebeca), manucordio (monocórdio) e órgão para ser um ‘consolo para seus maridos’.²⁴

As ilustrações medievais mostram mulheres tocando instrumentos de cordas, sopros e percussão.²⁵ Nas iluminuras das Cantigas de Santa Maria de D. Afonso, o Sábio²⁶ (finais do século XIII) diversas musicistas são retratadas tocando instrumentos diversos. A figura 4 mostra duas mulheres tocando rabeca, na figura 5 figura vemos uma mulher tocando um

¹⁹ "In the early centuries of the Christian church there is little doubt that women took part in singing at divine worship. But as the church grew, so did the opposition to women's participation in liturgical rites. As sacred singing schools were established, the performance of church music increasingly became the province of trained male singers and of the priesthood. In convents, however, from their foundation in the fourth century on, women continued to sing, and during the late Middle Ages the activities of nuns as composers and performers are well documented."

²⁰ BOWERS e TICK, 1986, p.4, tradução nossa.

²¹ _____, 1975, p. 60.

²² FARMER, 1929, p. 132- 136 e 162-163.

²³ RIBEIRA, 1929, p. 113-114.

²⁴ RUIZ, 1972, p. 470.

²⁵ BORROFF, 1975, p. 42-46.

²⁶ RIBERA, 1922, p. 330.

grande alaúde em pé e um homem tocando uma viola de arco sentado. A figura 6 mostra a mulher tocando um tambor árabe (que é segurado sobre o ombro) enquanto um homem toca uma longa flauta (talvez um tipo de Charamela). Na figura 7 temos um homem e uma mulher tocando symphonia e na figura 8 temos duas mulheres tocando flauta.

Figura 4 - Mulheres tocando rabeca



Fonte: Cantigas de Santa Maria de D. Afonso²⁷

²⁷ Disponível em: <https://michaelgrr.wordpress.com/2019/12/13/cantigas-de-santa-maria/>
Acessado em: 25/01/2023

Figura 5 - Mulher tocando alaúde



Fonte: Cantigas de Santa Maria de D. Afonso²⁸

Figura 6 - Mulher tocando instrumento de percussão



Fonte: Cantigas de Santa Maria de D. Afonso²⁹

²⁸ Disponível em: https://pyroessa-artemusica.blogspot.com/2014/11/blog-post_23.html
Acessado em: 25/01/2023

²⁹ Disponível em: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/barat/mujerenlascantigas.htm>
Acessado em: 25/01/2023

Figura 7 - Mulher tocando um symphonia



Fonte: Cantigas de Santa Maria de D. Afonso³⁰

Figura 8 - Mulher tocando instrumento de sopro



Fonte: Cantigas de Santa Maria de D. Afonso³¹

A figura 9, uma ilustração do *Livro de xadrez, dados e tabuleiros* de Alfonso, mostra uma mulher tocando alaúde enquanto outras duas mulheres jogam xadrez. As duas

³⁰ Disponível em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/lingua-portuguesa/caracteristicas-do-trovadorismo>
Acessado em: 25/01/2023

³¹ Disponível em: <https://labirintosdoser.blogspot.com/2011/01/longa-florata-annua-gaudia-musica-do.html>
Acessado em: 25/01/2023

enxadristas usam joias e toucas bastante elegantes, mas a mulher tocando alaúde não; ela parece ser uma criada ou artista profissional para as senhoras.”³²

Figura 9 - Criada tocando Alaúde para duas senhoras jogando xadrez



Fonte: *Livro de xadrez, dados e tabuleiros*

Outras evidências que comprovam a participação de mulheres na vida musical no período medieval são registros bancários de pagamentos, como Coldwell destaca:

Certas contas domésticas também registram pagamentos a artistas mulheres. Em 1239, Luís IX deu cem soldos a "Melanz, cantatrix". Em 1276, dezesseis sous foram pagos a Alison, a "vieleresse", pelo conde de Flandres, Guy de Dampiene. Em 1320, as contas do hotel d'Artois listam um pagamento a Jehanne, que tocava órgão. Nas contas da corte da Borgonha no final do século XIV, há vários registros de pagamentos a cantoras: quatro livres de Tours para Jeanne de la Page e três outras "chanteresses" que receberam o duque da Borgonha em 1372; e várias somas para Berthelomette lila menestriere/" Aiglautine de Tournay "la chanteresse/" e Robinette e Jehanette, duas "chanteuresses de Paris" na década de 1370. (COLDWELL, 1986, p. 46.)^{33, 34}

Além destes temos o registro dos romances medievais, como a heroína imaginária de Chretien de Troyes, Philomena, que sabia ler e escrever, compor poesia e tocar saltério, a lira, a giga, a taxa e a vielle.³⁵ Nos romances, mulheres nobres são descritas cantando e tocando

³² RIBERA, 1988, p. 70.

com a mesma frequência que os homens. De acordo com os manuais educacionais da época, era altamente desejável que mulheres tocassem instrumentos musicais. Segundo Coldwell:

Os instrumentos que as mulheres tocam nos romances e os sugeridos como apropriados nos tratados didáticos são a harpa, a vielle, o saltério, a rote, a lira, a giga, o guiterne, o citole e o timbre, todos exceto a última corda. Em uma pesquisa recente de iluminuras de manuscritos franceses do século XIII³⁶ representando música, essa lista de instrumentos é confirmada. Das fotos, incluindo instrumentistas femininas, três tocadoras de show vielle, quatro harpistas de show, duas retratam tocadoras de rebec e uma tocadora de gittern. (COLDWELL, 1986, p. 46.)³⁷³⁸

A presença das mulheres na música e os direitos econômicos e políticos sempre estiveram entrelaçados. A partir do século XIII, o poder e a autonomia das mulheres começaram a declinar na Europa. Após a morte de Filipe, o Belo, em 1314, em um movimento desesperado para impedir que o trono francês passasse para o filho da irmã do falecido rei, Eduardo III da Inglaterra, os barões franceses declararam que a antiga lei sálica franca proibia qualquer herança do reino através das mulheres, uma proclamação que rapidamente se tornou convenção. Este declínio afetou diretamente na autonomia das mulheres na música como relata Coldwell:

O status das mulheres como musicistas na França medieval parece ser paralelo ao seu status político: quando Leonor da Aquitânia governava o sul da França, as mulheres compunham e tocavam em bases relativamente iguais às dos homens; mas quando a lei sálica proibiu a passagem da coroa francesa para as mulheres, as mulheres não puderam mais competir como compositoras com os homens. Esse paralelo é provavelmente coincidência, já que o advento da polifonia secular dificilmente pode ser visto como uma tentativa consciente de discriminar as compositoras. No entanto, o século XIV assistiu a uma maior especialização e profissionalização na música e as mulheres foram excluídas do novo grupo de compositores profissionais que surgiram nessa época. Durante o mesmo período em

³³ "Certain household accounts also record payments to women performers. In 1239 Louis IX gave one hundred sous to "Melanz, cantatrix." In 1276 sixteen sous were paid to Alison, the "vieleresse/" by the count of Flanders, Guy de Dampiene. In 1320 the accounts of the hotel d'Artois list a payment to Jehanne, who played the organ. In the accounts of the Burgundian court in the late fourteenth century are several records of payments to women singers: four livres de Tours to Jeanne de la Page and three other "chanteresses" who entertained the duke of Burgundy in 1372; and various sums to Berthelomette lila menestriere/" Aiglautine de Tournay "la chanteresse/" and Robinette and Jehanette, two "chanteuresses de Paris" in the 1370s."

³⁴ COLDWELL, 1986, p. 46, tradução nossa.

³⁵ _____, 1909, p. 196 - 204.

³⁶ FOSTER, 1977, p. 30.

³⁷ "The instruments women play in the romances and those suggested as appropriate in the didactic treatises are the harp, the vielle, the psaltery, the rote, the lire, the gigue, the guiterne, the citole, and the timbre, all but the last stringed instruments. In a recent survey of thirteenth-century French manuscript illuminations depicting music, this list of instruments is confirmed. Of the pictures including female instrumentalists, three show vielle players, four show harpists, two depict rebec players, and one a gittern player."

³⁸ COLDWELL, 1986, p. 42, tradução nossa.

que a liberdade legal e o poder econômico das mulheres declinavam, seu status musical também era limitado. (COLDWELL, 1986, p. 55 - 56.)³⁹⁴⁰

Mais especificamente sobre as práticas musicais Jane Bowers e Judith Tick declaram:

Durante esta época, trovadores e trouveres femininos também musicaram poemas cortesões. As mulheres aristocráticas frequentemente cantavam e tocavam para seu próprio prazer, e mulheres de outras classes ocasionalmente ganhavam a vida como artistas itinerantes e músicos domésticos. [...] Para o final da Idade Média como um todo, no entanto, é justo afirmar que as mulheres foram excluídas de posições musicais de alto status e não tiveram acesso direto à maioria das oportunidades profissionais, recompensas e autoridade. (BOWERS & TICK, 1986, p.4).⁴¹⁴²

No final do século XIV, início da Renascença, o poder econômico e político das mulheres havia se deteriorado significativamente e continuou em baixa durante todo esse período.

³⁹ "Women's status as musicians in medieval France seems to have paralleled their political status: when Eleanor of Aquitaine ruled southern France, women composed and performed on a relatively equal basis with men; but when Salic law prohibited the passage of the French crown through women, women were no longer able to compete as composers with men. This parallel is probably coincidental, since the advent of secular polyphony can hardly be seen as a conscious attempt to discriminate against women composers. The fourteenth century did see increased specialization and professionalization in music, however, and women were excluded from the new group of professional composers that emerged at this time. During the same period when women's legal freedom and economic power were declining, their musical status was also being limited."

⁴⁰ COLDWELL, 1986, p. 55 - 56, tradução nossa.

⁴¹ "During this era, female troubadours and trouvères also set courtly poems to music. Aristocratic women frequently sang and played for their own pleasure, and women of other classes occasionally made their living as itinerant performers and household musicians.[...] For the late Middle Ages as a whole, nevertheless, it is fair to state that women were excluded from musical positions of high status and lacked direct access to most professional opportunities, rewards, and authority."

⁴² BOWERS e TICK, 1986, p.4, tradução nossa.

1.3. Renascença

De acordo com Edith Borroff, em um artigo sobre compositoras, “Na música, o renascimento foi um retrocesso para as mulheres, que parecem ter permanecido sempre como *jongleresses* (e nos tempos modernos como equilibristas, acrobatas e estrelas do circo), mas que abriram mão de sua igualdade educacional quando deixaram o mosteiro e o castelo.”^{43, 44} O crescimento do humanismo e o desenvolvimento de uma nova estrutura social na Itália “privou as mulheres do poder, criou uma cultura patriarcal e, em geral, atrasou as mulheres em sua busca pela liberdade e autonomia humanas”. Ainda segundo Borroff, “O novo *modus vivendi* e a nova filosofia do humanismo deram uma liberdade autoconsciente aos homens, mas, ao desenvolver a ideia de um lar, desenvolveram simultaneamente o dogma de que o lugar da mulher era permanecer nele.” (BORROFF, 1975, p. 29).

Segundo Engels, “Uma das concepções mais absurdas advindas do Iluminismo do século XVIII é a de que, no início da sociedade, a mulher teria sido escrava do homem.”⁴⁵ À medida que as condições econômicas de vida se desenvolviam e que a densidade populacional aumentava, as relações tradicionais se tornavam mais humilhantes e opressivas para as mulheres. Portanto, à medida que se multiplicavam, as riquezas, proporcionando ao homem uma posição mais importante do que a da mulher na família, com a derrubada da linhagem feminina e o direito hereditário materno, e a instituição da linhagem masculina e o direito hereditário masculino.

A derrubada do direito materno representou a derrota do sexo feminino no plano da história mundial. O homem assumiu o comando também em casa, a mulher foi degradada, escravizada, tornou-se escrava do desejo do homem e mero instrumento de procriação. Essa posição humilhante da mulher, que aflora principalmente entre os gregos do período heroico e, mais ainda, do período clássico, foi gradativamente floreada e dissimulada e, em parte, revestida de formas atenuadas; mas de modo algum foi eliminada. (ENGELS, 2019, p. 75.)

⁴³ "In music the Renaissance was a step backwards for women, who seem always to have remained as *jongleresses* (and in modern times as tight-rope walkers, acrobats, and circus stars) but who yielded their educational equality when they left the monastery and the castle."

⁴⁴ BORROFF, 1975, p. 29, tradução nossa.

⁴⁵ ENGELS, 2019, p. 66.

Igualmente aos canais econômicos, os canais criativos para mulheres eram restritos ou fechados^{46, 47}. O famoso *Livro do Cortesão*, um manual didático de etiqueta e ética cortesã, escrito por Baldassare Castiglione em 1528 coloca como adequado e inadequado para uma mulher cortês:

Não é apropriado para uma mulher manusear armas, cavalgar, jogar tênis, lutar e fazer muitas outras coisas que são adequadas aos homens Não apenas eu não a faria se envolver em tais exercícios masculinos robustos e extenuantes, mas até mesmo as que convêm a uma mulher, quero que pratique com moderação e com aquela delicadeza gentil que dissemos que lhe convém; ... os instrumentos musicais que ela toca deveriam, em minha opinião, ser adequados para esse fim. Considere que coisa deselegante seria ver uma mulher tocando tambores, pífanos, trombeta ou outros instrumentos semelhantes; e isso porque sua aspereza esconde e remove aquela gentileza suave que tanto adorna uma mulher em cada ato. (CASTIGLIONE, 1959, p. 210)^{48, 49}

Portanto vemos que tambores e, em geral, todos os instrumentos de percussão, eram considerados inadequados para as mulheres porque exigiam "movimentos enérgicos e violentos". Instrumentos de sopro como pífanos, trombetas, aulos, eram proibidos porque distorciam o rosto - perturbando assim o ideal feminino de "suave gentileza". Castiglione refere-se ao mito clássico de Minerva. Diz-se que Minerva (o nome romano de Athena) jogou fora seus aulos quando viu numa fonte o terrível efeito que ela fazia em sua face, deixando ela deformada e inflada ao soprar.⁵⁰

A *Cantoria* de Luca della Robbia, importante escultor e ceramista da Renascença italiana, que consiste em uma tribuna elevada onde ficavam os cantores na igreja na Catedral de Florença, contém uma série de 10 painéis em mármore com relevos de meninos e meninas cantando, tocando e dançando.

⁴⁶ "The new *modus vivendi* and the new philosophy of humanism gave a self-conscious freedom to men, but, in developing the idea of a home, simultaneously developed the dogma that a woman's place was to stay in it. In general, creative channels for women were restricted or closed"

⁴⁷ BORROFF, 1975, p. 29, tradução nossa.

⁴⁸ CASTIGLIONE, 1959, p. 210, tradução nossa.

⁴⁹ "a woman I would have her practise in a measured way and with that gentle delicacy that we have said befits her; ... the musical instruments that she plays ought in my opinion to be appropriate to this intent. Consider what an ungainly thing it would be to see a woman playing drums, fifes, trumpets, or other like instruments; and this because their harshness hides and removes that suave gentleness which so adorns a woman in her every act".

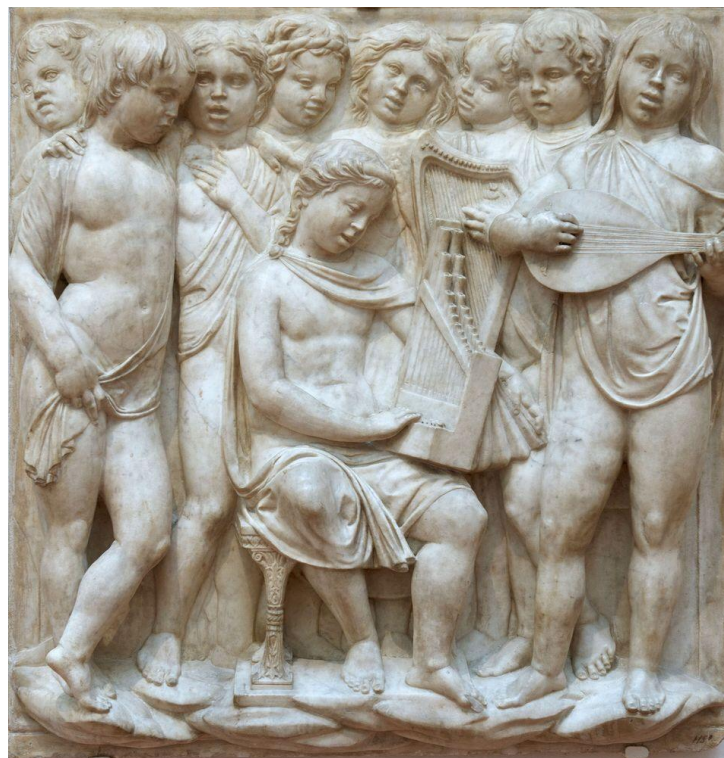
⁵⁰ CASTIGLIONE, 1959, p. 19.

Figura 10 - Meninas tocando alaúdes



Fonte: Museo dell'Opera del Duomo, Florença

Figura 11 - Meninas tocando alaúdes, harpas e organettas



Fonte: Museo dell'Opera del Duomo, Florença

Figura 12 - Meninos tocando tambores e flautas



Fonte: Museo dell'Opera del Duomo, Florença

Figura 13 - Meninos tocando trombeta e dançando



Fonte: Museo dell'Opera del Duomo, Florença

As figuras 10 e 11 mostram meninas tocando saltérios, cítaras, alaúdes e organettos e as figuras 12 e 13 mostram meninos tocando timbres, flautas e trombeta. Os instrumentos dos meninos são estridentes e barulhentos e são acompanhados por dançarinos vigorosos. Claramente, as trombetas e os tambores têm um efeito ativo e estimulante. Já os instrumentos das meninas, saltérios, cítaras, alaúdes e organettos, são silenciosos de cordas dedilhadas, que eram mais usados como instrumentos de acompanhamento. E não coincidentemente são os instrumentos recomendados por Castiglione que “a uma mulher, quero que pratique com moderação e com aquela delicadeza gentil que dissemos que lhe convém”⁵¹.

Tobias Stimmer, pintor e ilustrador suíço, fez as xilogravuras de dez mulheres musicistas.

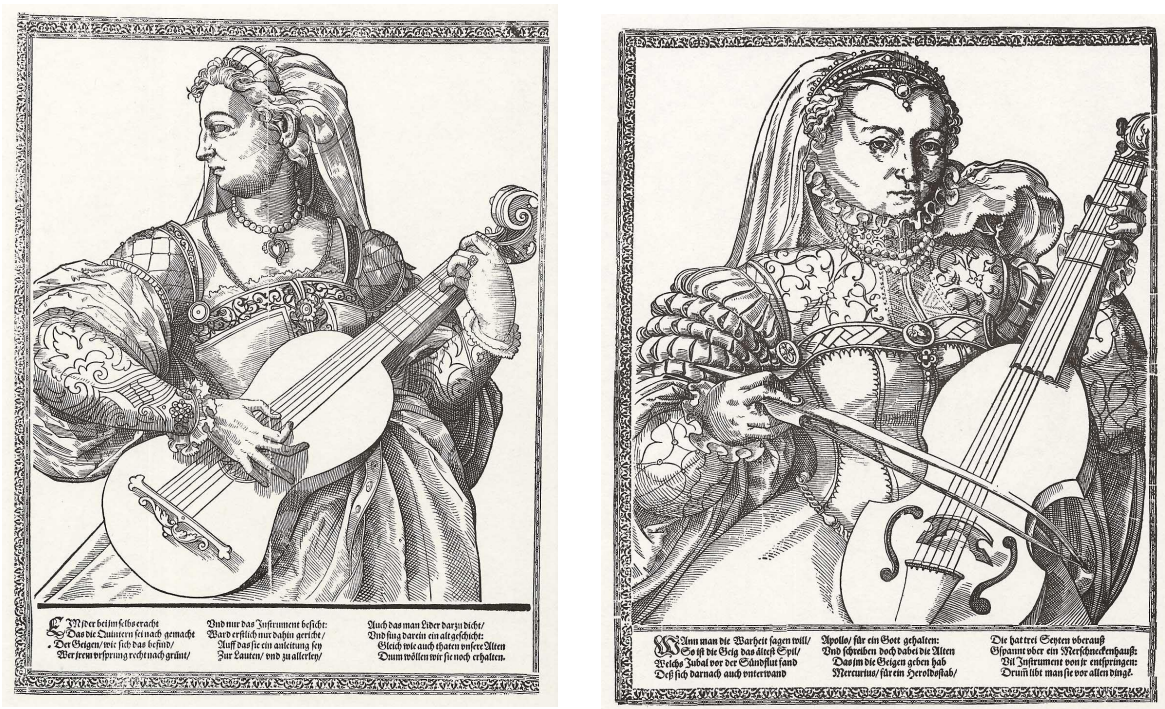
Figura 14 - Xilogravura de mulher tocando organetto e salteiro



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York

⁵¹ CASTIGLIONE, 1959, p. 210.

Figura 15 - Xilogravura de mulheres tocando Rabeca e Alaúde



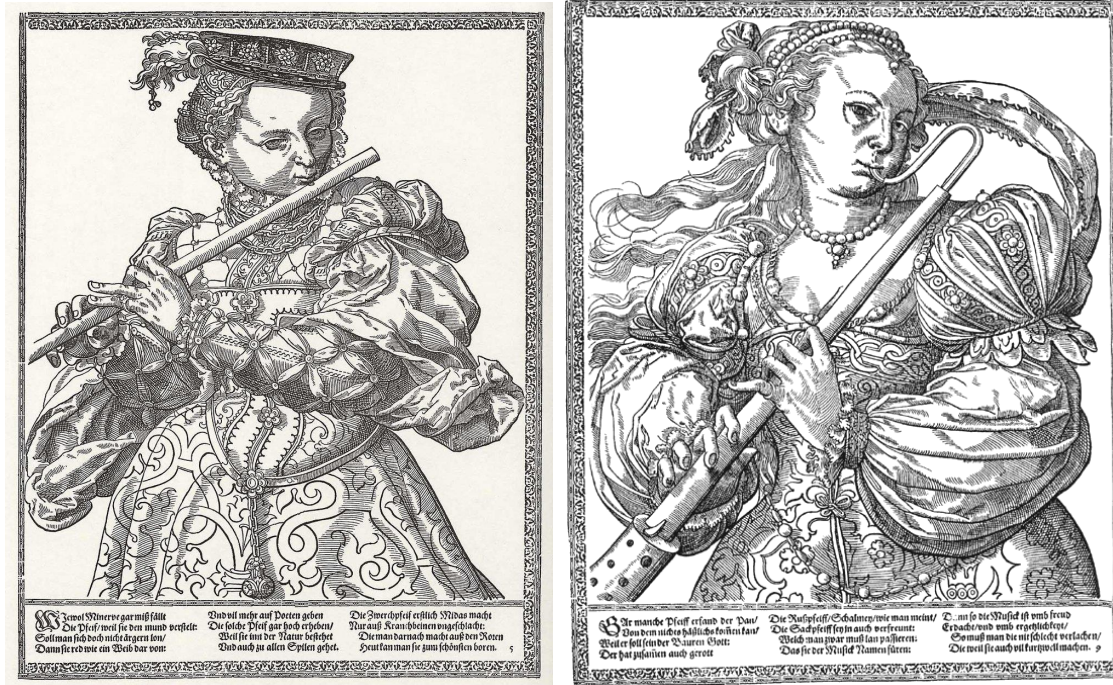
Fonte: Biblioteca Pública de Nova York

Figura 16 - Xilogravura de mulheres tocando chifres e clarin



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York

Figura 17 - Xilogravura de mulheres tocando flautas



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York

Figura 18 - Xilogravura de mulheres tocando Alaúde e senhora tocando painelas



Fonte: Biblioteca Pública de Nova York

As dez mulheres vestidas elegantemente de Stimmer, mostradas nas figuras 14 - 18, não pretendem representar as mulheres convencionais da época, mas sim as nove musas da mitologia grega. Isso fica explícito na legenda da décima musa "enigmática" - uma velha horrível tocando tampa de panela com uma colher - em seu comentário sarcástico, Stimmer diz que a música "comercial" não tinha nada a ver com as nove musas da música. As legendas estão salpicadas de referências clássicas e pretendem mostrar as origens dos vários instrumentos. Contudo, uma mulher da Renascença nunca teria sido vista tocando trombetas, esse instrumento há muito era associado aos militares e era usado para despertar as tropas e dar sinais em batalha. A carreira de soldado era prerrogativa apenas masculina, e não haveria oportunidade para uma mulher aprender ou tocar esse instrumento em um ambiente militar. Também não havia oportunidade para as mulheres aprenderem a técnica especial do clarin e participar dos altos privilégios e salários dos músicos reais, já que tudo isso era controlado por um sistema exclusivo de guilda masculina. A respeito dos chifres, Rita Steblin afirma que “Uma situação semelhante existia para o chifre, um instrumento associado principalmente ao esporte exclusivamente masculino de caça. Qualquer mulher tocando chifre em uma pintura provavelmente estava associada a Diana, a mítica padroeira da caça.”^{52, 53}

⁵² "A similar situation existed for the horn, an instrument associated primarily with the exclusively male sport of hunting. Any woman playing the horn in a painting was most likely associated with Diana, the mythical patroness of the hunt."

⁵³ STEBLIN, 1995. p. 132, tradução nossa.

Figura 19 - Santa Cecília e as 8 musas



Fonte: Biblioteca Britânica, Londres

Assim como as xilogravuras de Stimmer, a lenda de Santa Cecília também gera dualidades quanto ao acesso das mulheres aos instrumentos musicais. Esta Santa padroeira cristão da música geralmente era representada tocando órgão, porém, as mulheres geralmente eram excluídas da carreira de organista da igreja, uma vez que as posições ativas na igreja eram reservadas apenas para homens. A advertência do apóstolo Paulo de que “as mulheres devem ficar caladas na igreja”⁵⁴ foi usada pelas autoridades eclesiásticas como justificativa para banir as mulheres da vida musical da igreja. Logo era apenas nos conventos que as freiras, isoladas e sem poderes reais, podiam fazer música como parte do culto religioso. Assim, na arte alegórica, Santa Cecília poderia ser representada tocando o “rei” dos instrumentos, mas, na realidade, as mulheres foram efetivamente proibidas de tocar no órgão. A Figura 19 mostra um detalhe da página de título da *Neue Teutsche Geistliche Lieder* de Adam Gumpelzhaimer, de 1591,⁵⁵ com a figura de uma musicista semelhante a Santa Cecília no órgão cercada por oito musicistas. Como essas são as nove musas, elas podem tocar instrumentos “masculinos” restritos. Portanto, tais ilustrações não refletem a prática social da época.

⁵⁴ BÍBLIA, Coríntios 14:34-35.

⁵⁵ NAYLOR, 1979, figura 221.

Fica visível que as principais profissões musicais foram fechadas para as mulheres, no entanto, segundo Jane Bowers e Judith Tick, “algumas mulheres musicistas, principalmente cantoras, ganhavam a vida em empregos de baixo status - como membros de companhias itinerantes de menestrelis, músicos domésticos e afins.”^{56, 57} De modo geral, a musicalidade criativa para mulheres, na europa, dependeria de três fatores: vida monástica, ter nascido em uma família de músicos profissionais ativos no sistema de aprendizado e nobreza de nascimento (o que significava boas aulas particulares). Ainda segundo Jane Bowers e Judith Tick:

As filhas nascidas em famílias nobres ou ricas de comerciantes e banqueiros frequentemente recebiam professores particulares de música e, quando adultas, continuavam a se apresentar em seus círculos sociais privados. Algumas nobres, além disso, tornaram-se importantes patronas da música. Este ponto destaca a relevância da classe na determinação do acesso das mulheres à instrução musical e oportunidades de atuação. (BOWERS & TICK, 1986, p.5)⁵⁸⁵⁹

Um dos instrumentos altamente recomendado e permitido para as mulheres aristocratas tocarem na renascença é o virginal. No livro *English Girlhood at School: A Study of Women's Education through Twelve Centuries* Dorothy Gardiner cataloga o relato de que “duas irmãs inglesas aristocráticas, enviadas em meados da década de 1530 para serem educadas na França, mostra que uma aprendeu a brincar com um par de virginais enviados da Inglaterra” e a outra “estudou alaúde, virginal e espineta.”^{60 61}

⁵⁶ "A few women musicians, primarily singers, made their living in low-status jobs-as members of traveling companies of minstrels, household musicians, and the like."

⁵⁷ BOWERS e TICK, 1986, p.5, tradução nossa.

⁵⁸ "Daughters born into noble or rich merchant and banking families were frequently provided with private music teachers, and as adults they continued to perform within their private social circles. Some noblewomen, moreover, became important patrons of music. This point underlines the relevance of class in determining women's access to musical instruction and performing opportunities."

⁵⁹ BOWERS e TICK, 1986, p.5, tradução nossa.

⁶⁰ "Two aristocratic English sisters, sent in the mid-1530s to be educated in France, show that one learned to play upon a pair of virginals sent from England" and the other "studied lute, virginal, and spinet."

⁶¹ GARDINER, 1929, p. 123, tradução nossa.

1.4. O Virginal

O virginal foi popular na Europa durante o final do período renascentista e início do barroco. Um virginal é um instrumento de teclado, menor e mais simples que um cravo, com o formato retangular ou poligonal, com apenas uma corda por nota correndo mais ou menos paralela ao teclado no lado longo do estojo. Paulus Paulirinus no *Tractatus de musica* em 1460 escreve: "eles são chamados de virginalis por causa da qualidade doce e suave de seu tom, como a voz de uma jovem."⁶²,⁶³ O *Parthenia* de 1611, a primeira música impressa para o virginal, tem uma página de rosto com uma jovem recatada tocando o instrumento, sob o título *Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginnalls* - portanto, um trocadilho envolvendo a natureza das virgens.⁶⁴

Figura 20 - Jovem recatada tocando virginal



Fonte: Nova York: WW Norton

⁶² "They are called virginals because of the soft, sweet, and mild quality of their tone, like the voice of a young lady."

⁶³ KIRBY, 1966. p. 15, tradução nossa.

⁶⁴ GROUT, PALISCA, LATINO, 1980, p. 285.

Os dois primeiros dicionários de inglês também definem o instrumento em termos que se relacionam com virgens. No *Ductor in Linguas* de John Minsheu (1617) diz: “Virginalls, Instrumentant Musicum propriè Virginum ... so called because virgins and maidens play on them; Latin, Clavicymbalum, Cymbaleum Virginaeum.”⁶⁵ A *Glossographia* de Thomas Blount de 1656 tem o seguinte verbete: “Virginal (Virginalis) Maidenly, Virgin-like; hence the name of that Musical Instrument, called Virginals, because Maids and Virgins do most commonly play on them.”⁶⁶ Embora “virginal” fosse principalmente um termo usado no inglês, há algumas evidências de que, quando a palavra foi traduzida para outras línguas, manteve a associação com mulheres jovens. Francis Galpin escreve sobre os virginais: “Em 1581, também, Vincentio Galilei o chama de matronale Clavichordium, usando a palavra 'clavicórdio' no sentido italiano para qualquer forma de teclado.”⁶⁷ Heinrich Schütz, em seu trabalho para quatro coros *Veni, Sancte Spiritus*, SWV 475 (1620), designa o instrumento contínuo para o terceiro coro como “FrawenZimmer” [senhora]. Werner Breig, editor da obra no Schütz Neue Ausgabe, afirma que esta deve ser uma tradução alemã da palavra “virginal”.⁶⁸ O importante *Musikalisches Lexikon* de Johann Gottfried Walther de 1732 contém a entrada: “Virginal [lat.] Ein Clavier vors Frauenzimmer” [um instrumento de teclado para mulheres]. Sobre o uso francês do instrumento, Sibyl Marcuse escreve que “a demoiselle [jovem], de outra forma não identificada, foi incluída em uma lista de instrumentos musicais tocados na época de sua compilação pela Académie des Sciences em 1702.”⁶⁹

Apesar da longa tradição do virginal como instrumento para mulheres, a origem do nome foi contestada. De acordo com Curt Sachs: “O nome virginal foi erroneamente associado à virgindade. ... A palavra provavelmente está relacionada ao latim medieval *virga*, 'rod, jack'”.⁷⁰ Essa interpretação aparece no livro *Instrumentos musicais* de Karl Geiringer de 1945 e em *A Pictorial History of Music* de 1960 de Paul Henry Lang e foi adotada por muitos dos escritores recentes sobre cravo.⁷¹ É quase como se os estudiosos contemporâneos tivessem

⁶⁵ HIPKINS, 1877, p. 69.

⁶⁶ BLOUNT, 1969, p. 60.

⁶⁷ GALPIN, 1937, p. 106.

⁶⁸ SCHÜTZ, 1971, p. 177-178.

⁶⁹ MARCUSE, 1975, p. 297.

⁷⁰ SACHS, 1940, p. 335.

⁷¹ LANG, BATTMANN, 1960, p. 61.

problemas para aceitar este instrumento em termos de seu estereótipo de gênero do passado e ficassem aliviados ao encontrar outra fonte menos amenas para a palavra "virginal". Edwin Ripin, no entanto, no artigo de *New Grove* "Virginal" chama a derivação Sachs do termo "não comprovada"⁷², e F. E. Kirby escreve que há dificuldades etimológicas com esta explicação "desde virgo-virgalis (relacionado a vara, espinho ou jaca) não poderia ser o mesmo que virgo-virginalis (relacionado a virgem)."⁷³

Uma nova explicação para a etimologia do termo "virginal" foi proposta em 1964 por Sibyl Marcuse. De acordo com Marcuse, como as mulheres tradicionalmente tocavam o "cembalo", o virginal recebeu esse nome por causa da associação contínua do "cembalo" [agora como um "clavicembalo", um instrumento de cordas com chave] com as mulheres.⁷⁴

Gustav Leonhardt, em um artigo sobre virginais flamengos do século XVII, cita vinte e cinco diferentes pintores holandeses daquele século que retrataram moças tocando o virginal.⁷⁵ O propósito sociológico de manter uma jovem em casa, praticando a virgindade, era assegurar sua possibilidade de casamento e com isso, eventualmente, aliviar a família do fardo financeiro de uma filha solteira. O nível de realização musical era baixo, apenas o suficiente para manter a filha ocupada antes do casamento, pois era esperado que ela perdesse o interesse após o casamento.

Do começo ao fim, os casamentos continuaram a ser atos de conveniência, formalizados por circunstâncias econômicas. Marx acrescenta: "A família moderna contém em seu cerne não só a escravidão (servitus) mas também a servidão feudal".⁷⁶ As denominações pai, mãe, filho, filha, irmão e irmã não são simples qualificações de honra, mas acarretam obrigações recíprocas bem determinadas, muito sérias, que, em seu conjunto, perfazem uma parte essencial da constituição da sociedade daqueles povos. Como a mulher tem como papel dentro desta estrutura de gerar herdeiros legítimos, para assumirem a herança, era importante mantê-las ocupadas, logo vemos relatos sobre a educação de mulheres casadas.

A respeito da educação dada a jovens damas já casadas, *Guls Hornebooke* (1609), de Thomas Dekker, nos diz que, embora ela possa não ter tempo para tais coisas quando casada,

⁷² RIPIN, 1989, p. 111.

⁷³ KIRBY, 1966, p. 15.

⁷⁴ MARCUSE, 1975, p. 297.

⁷⁵ RIPIN, 1989, p. 43 - 46.

⁷⁶ MARX, 1972, p. 120

a jovem dama deve ser capaz de "ler e escrever, tocar virginais, alaúde e cidadão [uma forma de violão]: e ler a cantiga à primeira vista." ⁷⁷, ⁷⁸

⁷⁷ "To read and write, to play upon the virginals, lute and cittern [a form of guitar]: and to read pricksong at first sight."

⁷⁸ CHAPPELL, 1859, p. 49, tradução nossa.

1.5. Barroco

No período Barroco surgiram novas formas e configurações de música como a ópera, o oratório, a fuga, a suíte, a sonata e o concerto. Mas, especificamente a ópera, trouxe a perspectiva das mulheres trabalharem profissionalmente como cantoras, nestas montagens, como relatam Jane Bowers e Judith Tick:

Na França, as cantoras profissionais se tornaram proeminentes em meados do século XVII, em produções de ópera e balés da corte. Um pouco mais tarde, os círculos aristocráticos começaram a oferecer oportunidades para as mulheres atuarem como cantoras e instrumentistas, principalmente no cravo. (BOWERS & TICK, 1986, p.6).^{79 80}

Contudo, como compositoras, professoras e instrumentistas, a maioria das mulheres continuou a viver à margem da profissão. Apenas cantando as mulheres estavam no mercado musical de destaque.

Fora do mercado profissional é possível encontrar alguns relatos de shows públicos onde mulheres tocavam diversos instrumentos, como no Concert Spirituel, uma das primeiras séries de concertos públicos, no qual mulheres cantavam e tocavam cravo, órgão, pianoforte, flauta, violino, harpa e trompa, como relata Jane Bowers e Judith Tick:

No Concert Spirituel, estabelecido em 1728, as mulheres cantavam e tocavam cravo, órgão, pianoforte, flauta, violino, harpa e trompa, às vezes tocando suas próprias composições. Mas os shows públicos não forneciam às mulheres nenhuma das oportunidades de emprego mais rotineiras das quais os homens se beneficiavam; nenhuma das listas de pessoal existentes indica que mulheres foram contratadas para tocar nas orquestras que acompanharam quase todos os concertos. (BOWERS & TICK, 1986, p.6)^{81 82}

⁷⁹ "In France, professional female singers first became prominent around the middle of the seventeenth century, in opera productions and court ballets. Somewhat later, aristocratic circles began to provide opportunities for women to perform as singers and instrumentalists, particularly on the harpsichord."

⁸⁰ BOWERS, TICK, 1986, p.6, tradução nossa.

⁸¹ "At the Concert Spirituel, established in 1728, women sang and performed on the harpsichord, organ, fortepiano, flute, violin, harp, and horn, sometimes playing their own compositions. But public concerts did not provide women with any of the more routine employment opportunities from which men benefited; none of the extant lists of personnel indicates that women were hired to play in the orchestras that accompanied at nearly all the concerts."

⁸² BOWERS, TICK, 1986, p.6, tradução nossa.

Apesar da forte pressão psicológica para se adequar à norma dos instrumentos sexualmente apropriados, sempre houve exceções à regra. Sob certas circunstâncias, como nos conventos italianos do final da era renascentista ou nos conservatórios venezianos de meninas órfãs durante a era barroca, mulheres podiam ser encontradas tocando instrumentos "masculinos". Os Conservatórios Venezianos eram instituições para órfãos e meninas abandonadas que tinham por objetivo dar uma ocupação a meninas, para depois se integrarem à vida de casadas ou ao convento. Muitas das meninas foram abandonadas por terem alguma deficiência ou deformidade física e em seus concertos tocavam atrás de um gradil para não serem vistas. Sobre os conservatórios venezianos Charles de Brosses escreveu: "[As meninas] são criadas com recursos públicos e treinadas apenas para se destacar na música. E assim eles cantam como anjos, e tocam violino, flauta, órgão, violoncelo, fagote."⁸³,⁸⁴ Um relato de meados do século XVI sobre a educação de duas irmãs que foram "abandonadas" diz que elas "são educados na escrita, na leitura, na costura, tanto no trabalho branco quanto no negro, e aprendem a tocar com alaúde e virginalls, como jovens fidalgas de suas idades estão acostumados."⁸⁵,⁸⁶ Um relatório do século XVIII criticando a educação recebida em internatos rurais observa que as meninas aprenderam "a tremer em vez de cantar, pular em vez de dançar e fazer barulho de virginais, arranhar o alaúde e varrer o guitarras".⁸⁷

Outro grupo de mulheres que tiveram oportunidade de aprender e tocar instrumentos não tradicionais para mulheres foram as filhas de músicos profissionais. Por exemplo, na França, as filhas de famosos violeiros como Sainte-Colombe, Marais e Caix tornaram-se bastante artistas, embora nunca pudessem marcar um encontro na capela real.⁸⁸ A dinastia musical Couperin produziu muitas organistas femininas ao longo de quase duzentos anos. Sem dúvida a proeminência do nome da família ajudou a garantir posições profissionais para várias das filhas de Couperin.⁸⁹ Essas exceções apenas provaram a regra de que para a maioria

⁸³ "Are reared at public expense and trained solely to excel in music. And so they sing like angels, and play the violin, the flute, the organ, the violoncello, the bassoon."

⁸⁴ BURKHOLDER, GROUT, PALISCA, 2014, p. 404, tradução nossa.

⁸⁵ "Are brought uppe in writinge, readinge, sewinge, both white worke and blacke worke, and playenge of the lute and virginalls, as yonge gentlewomen and maydes of their ages are accustomed."

⁸⁶ GARDINER, 1929, p. 120, tradução nossa.

⁸⁷ GARDINER, 1929, p. 341.

⁸⁸ SADIE, 1986, p. 205.

⁸⁹ HETRICK, 1979, p. 43.

das mulheres, a escolha do instrumento e ainda mais como musicista profissional, foi muito limitada.

Em uma série de desenhos animados de Abraham, nomeado *Musicirende-Nârzin*, do início do século XVIII à Sancta Clara, que retrata uma mulher tocando viola da gamba na companhia de um homem. A legenda rimada que acompanha esta ilustração termina com as linhas: "*Der Fidel-Bogen steht nit woll, / Wo man Koeh-Loffel finden soll*" [O arco de violino não deve soar, / Onde a concha do cozinheiro deve ser encontrada].⁹⁰

Richard D. Leppert sobre a vida musical doméstica na Inglaterra do século XVIII reúne muitas evidências para mostrar “como as práticas musicais ajudaram a assegurar e preservar a dominação masculina sobre as mulheres, limitando a atividade feminina ao lar”.⁹¹

Nos retratos de grupos familiares, as mulheres geralmente são mostradas sentadas no virginal, vestidas com elegância interna e com um pássaro engaiolado por perto, enquanto os membros masculinos estão vestidos com roupas de exterior e carregam instrumentos militares como espadas ou tambores. Os homens eram livres para seguir suas carreiras no mundo em geral, mas as mulheres eram confinadas ao lar (como o pássaro em uma gaiola).

⁹⁰ STORCK, 1910, p. 119.

⁹¹ LEPPERT, 1985, p. 53.

Figura 21 - Garota em Spinet com uma coruja em uma gaiola



Fonte: Richard D. Leppert, *Homens, Mulheres e Música em Casa*

A Figura 21 mostra um desenho do início do século XVIII feito por Lady Dorothy Savile, de uma jovem tocando espineta em uma sala sem janelas. O simbolismo aqui é aparente, pois a menina está confinada como a coruja engaiolada, atormentada por pássaros que voam livremente e esperando a liberdade.⁹²

⁹² LEPPERT, 1985, p. 53.

1.6. Classicismo

No Classicismo temos como formas musicais a sonata, a sinfonia, o concerto, a ópera e o lied. Desde o seu início, o lied constituiu um tipo de música de câmara e, como tal, enquadrava-se confortavelmente num ambiente doméstico, um cenário em que as mulheres eram aceitas como intérpretes, em claro contraste com a área pública, cujas óperas de grande escala, música sacra e música orquestral eram proibidas para as mulheres. Segundo Marcia J. Citron em seu texto *Women and the Lied*:

As condições que impediam as mulheres de se tornarem cantoras e pianistas no mundo público desempenharam um papel importante no foco das habilidades artísticas e criativas das mulheres na música destinada a uma reunião privada em casa ou no salão. Foi em tal cenário que seus Lieder floresceram. (CITRON, 1986, P.228)^{93, 94}

Porém, durante a maior parte do século XVIII, muitos escritores proeminentes acreditaram que as mulheres não possuíam capacidade intelectual e emocional para aprender e que, além disso, era desnecessário e até perigoso para as mulheres adquirir conhecimento, pois tal conhecimento só poderia prejudicar o verdadeiro chamado das mulheres de esposa e mãe. Johann B. Basedow diz que “A dançarina mais talentosa, a cantora principal e a artista feminina mais linda e talentosa é uma esposa pobre, uma dona de casa pobre e uma mãe pobre.”^{95, 96}

A mulher é restrita aos serviço privado da família e completamente excluída da produção pública, quando consegue participar da produção pública e adquirir sua autonomia, não tem condições de cumprir os deveres para com a família e nem incentivo para continuar.

Outro relato que mostra a falta de incentivo para que mulheres sigam uma carreira no meio artístico são as palavras de Jean-Jacques Rousseau a respeito das mulheres comporem:

As mulheres, em geral, não possuem sensibilidade artística... nem genialidade. Elas podem adquirir conhecimento... de qualquer coisa por meio de trabalho árduo. Mas

⁹³ "The conditions preventing women from becoming singers and pianists in the public world played a major role in focusing women's performing and creative abilities on music intended for a private gathering in the home or salon. It was in such a setting that their lieder flourished."

⁹⁴ CITRON, 1986, p. 228, tradução nossa.

⁹⁵ BASEDOW, 1779, p. 10-84, tradução nossa.

⁹⁶ "The most talented female dancer, the leading female singer, and the most well read, most accomplished female artist makes a poor wife, a poor housewife, and a poor mother."

o fogo celeste que resplandece e inflama a alma, a inspiração que consome e devora..., esses êxtases sublimes que residem no fundo do coração sempre faltam nos escritos das mulheres. Essas criações são tão frias e bonitas quanto as mulheres; eles têm abundância de espírito, mas carecem de alma; eles são cem vezes mais racionais do que apaixonados. (ROUSSEAU, 1758, P. 193)^{97, 98}

As restrições em relação aos estereótipos de gênero de instrumentos musicais é mais claramente apresentada em um artigo intitulado *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*, que apareceu anonimamente em 1784, mas que agora foi atribuído ao pastor, compositor e escritor de música Carl Ludwig Junker. Junker sustenta que "certos instrumentos não são para senhoras... Deseja-se, por exemplo, que a trompa, o violoncelo, o contrabaixo, o fagote, o trompete sejam tocados apenas por homens".^{99, 100}

Surge do sentimento de inadequação que vem da associação de ideias entre os movimentos corporais e a moda no vestuário. ... Achamos ridículo quando avistamos uma senhora vestindo uma saia grande ou ainda pior, uma crinolina, no contrabaixo; ridículo quando a vemos tocando violino com mangas grandes se movendo para frente e para trás - ridículo quando a vemos tocando a buzina em um penteado extravagante. (JUNKER, 1784, p. 86)^{101, 102}

Para Junker, surge uma sensação desconfortável quando a natureza do instrumento não se encaixa com a reconhecida característica do sexo feminino de fraqueza. Por "natureza", Junker está se referindo ao significado afetivo tradicionalmente atribuído a certos instrumentos, um significado afetivo criado em parte pela qualidade do tom do instrumento e em parte pelas ideias associativas que ocorrem ao ouvinte. Por exemplo, trombetas e tambores evocam associações militares, enquanto trompas sugerem a caça. Essas atividades entram em

⁹⁷ "Women, in general, possess no artistic sensibility ... nor genius. They can acquire a knowledge ... of anything through hard work. But the celestial fire that emblazens and ignites the soul, the inspiration that consumes and devours ... , these sublime ecstasies that reside in the depths of the heart are always lacking in women's writings. These creations are as cold and pretty as women; they have an abundance of spirit but lack soul; they are a hundred times more reasoned than impassioned."

⁹⁸ ROUSSEAU, 1896, p. 193, tradução nossa.

⁹⁹ "Certain instruments are not meant for ladies.... It is to be wished, for example, that the horn, the violoncello, the contrabass, the bassoon, the trumpet be played by men only."

¹⁰⁰ JUNKER, 1784, p. 85, tradução nossa.

¹⁰¹ "Arises from the feeling of unsuitability which comes from the association of ideas between bodily movements and fashion in clothing. ... We find it ridiculous when we catch sight of a lady wearing a large skirt or even worse, a crinoline, at the double bass; ridiculous when we see her playing the violin with large sleeves moving back and forth—ridiculous when we see her blowing the horn in a fancy hair-do."

¹⁰² JUNKER, 1784, p. 86, tradução nossa.

conflito com a "fraqueza" do sexo feminino; portanto, esses instrumentos não são adequados para as mulheres tocarem.

Outro ponto levantado por Junker diz respeito à incompatibilidade entre a posição do corpo em tocar um instrumento e o decoro feminino adequado. Assim, tocar o violoncelo envolve pressionar o peito, ao tocar perto da ponte, e abrir as pernas, "o que para milhares despertaria imagens que não deveriam ser despertadas". Tocar em tal instrumento, causando pensamentos imorais, seria muito impróprio. No livro *Der Privaterzieher* de 1800, o pedagogo Karl Heinrich Heydenreich:

Torna-se uma jovem muito bem quando ela aprende a tocar piano: ela possui, portanto, um talento agradável, um ornamento além disso; mas tocar no violino ou órgão não é compatível com a graça do sexo feminino. ... Os movimentos do braço que os violinistas devem fazer e as caretas que eles fazem fariam infalível dano à feminilidade. (KRILLE, 1938, p. 129-30)^{103, 104}

Segundo Krille, os instrumentos que os pedagogos alemães consideravam inadequados para as mulheres eram a flauta, o violino, o violoncelo e o órgão.¹⁰⁵ E segundo Junker, os instrumentos recomendados como adequados para as mulheres tocarem são o "teclado", alaúde, cítara e harpa, pois todos estes têm sons suaves e delicados de cordas dedilhadas e servem principalmente como instrumentos de acompanhamento.

Na geração de Maria Antonieta Josefa Joana de Habsburgo-Lorena, a harpa entrou em voga, e são muitos os retratos desta época de senhoras graciosas sobre uma harpa. Desde os tempos bíblicos, quando Davi curou o rei a loucura de Saul ao dedilhar a harpa, este instrumento tem sido associado com emoções calmantes e, portanto, era ideal para se tornar um instrumento estereotipado como feminino, embora que naquela época fosse visto como um instrumento masculino. O fato de a harpa orquestral do século XIX ser um instrumento grande e pesado, tocado entre as pernas, não parece ter prejudicado seu afeto feminino, revelando novamente algumas das arbitrariedades na tipificação de gênero dos instrumentos.

¹⁰³ "It becomes a young lady very well when she learns to play the piano: she possesses thereby a pleasant talent, an ornament moreover; but to play on the violin or organ is not compatible with the grace of the female sex. ... The arm movements which violin players must make and the faces which they pull would do unfailing harm to femininity."

¹⁰⁴ KRILLE, 1938, p. 129-30.

¹⁰⁵ KRILLE, 1938, p. 128.

Um manual de conduta inglês de 1781 relata que “é comum ensinar às meninas o cravo, que mostra uma mão bonita e um dedo ágil, sem nunca pensar se elas têm um gênio para a música, ou mesmo um ouvido. Serve, de fato, para preencher uma lacuna no tempo, que alguns pais não sabem como empregar de outra forma.”¹⁰⁶,¹⁰⁷ Um estudo de Annemarie Krille sobre a educação musical da mulher alemã, de 1750 a 1820, confirma que em primeiro lugar, o piano [Klavier] era recomendado como instrumento feminino, e em segundo lugar o alaúde, a cítara e a harpa.¹⁰⁸ No livro *Das Wohlgezogene Frauenzimmer*¹⁰⁹ Johann Daniel Hensel (Rostock, 1767) aconselha que “como a maioria das jovens é ensinada a tocar instrumentos de teclado, a cítara e o alaúde, espero que você também aprenda a tocar todos esses instrumentos, mas principalmente no primeiro deles.”¹¹⁰

Um caso interessante de um novo instrumento, que se tornou quase exclusivamente associado a intérpretes femininas, foia dos copos musicais. Introduzido de forma melhorada na Inglaterra em 1761 por Benjamin Franklin, este instrumento envolvia tocar as pontas dos dedos para girar copos umedecidos de tamanhos diferentes para produzir um nota com o toque. Foi muito popular no circuito de turnês do final dos anos 1700, e até mesmo Mozart e Beethoven escreveram peças para ele. A maioria dos artistas eram mulheres, incluindo a jovem inglesa Marianne Davies, que usou a harmônica de vidro, presente de Franklin, como instrumento de acompanhamento para sua irmã, cantora e também Marianne Kirchgessner, para quem Mozart escreveu seu *Quinteto*, K.617. Como era um instrumento relativamente novo, a harmônica de vidro não teve que lutar contra uma tradição secular de estereótipos de gênero e, portanto, poderia ser facilmente adotado por artistas do sexo feminino. Isto também ajudou a introduzir a noção de mulheres instrumentistas itinerantes no público europeu.

O caso famoso Mozart foi um ponto importante que serviu de inspiração para que muitos pais treinem seus filhos e os colocassem em evidência tocando em salas de concerto, e muitas vezes com grande sucesso. Como a novidade era uma parte importante desses assuntos circenses, a platéia era muitas vezes presenteada com o espetáculo de uma jovem tocando violino ou flauta. No início, as jovens foram forçadas a abandonar suas carreiras ao

¹⁰⁶ "It is common to teach girls the harpsichord, which shows a pretty hand and a nimble finger, without ever thinking whether they have a genius for music, or even an ear. It serves indeed to fill a gap in time, which some parents are at a loss how otherwise to employ."

¹⁰⁷ HOME, KAMES, 1781 p. 83, tradução nossa.

¹⁰⁸ KRILLE, 1938, p. 122-123.

¹⁰⁹ Mulher bem educada

¹¹⁰ ALLEN, 1767, p.1-489.

chegarem na puberdade (como no caso de Nannerl Mozart ou da violinista Gertrud Schmeling, que, no entanto, conseguiu trocar seu "instrumento" e se tornar famosa como a cantoras). Mas à medida que o público se acostumou a ver cada vez mais meninas tocando os instrumentos anteriormente "masculinos", os velhos estereótipos começaram a desaparecer, pelo menos para o violino, violoncelo e instrumentos de sopro mais leves.

Figura 22 - Maria e Teresa Milanollo tocando violino



Fonte: Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971

A Figura 22 mostra as duas irmãs italianas, Maria e Teresa Milanollo, tocando violino diante de uma plateia lotada em 1843, sem as mangas de babados que tanto perturbavam Junker e outros escritores.

Na pedagogia tradicional alemã o canto tornou-se parte integrante do currículo feminino, decorrente do reconhecimento dos seus benefícios para a socialização de uma

criança bem educada alimentada pelo canto da mãe, visto como a melhor maneira de fortalecer os laços familiares e inculcar valores morais básicos¹¹¹. Porém, apesar da inclusão do canto nas escolas e do número crescente de cantoras e pianistas na virada do século, relativamente poucas cantoras receberam treinamento profissional. Johann Adam Hiller, compositor de ópera e pedagogo de Leipzig, comentou em 1774 sobre a falta de cantoras profissionais adequadamente treinadas, situação que ele mesmo tentou remediar com a abertura de sua escola mista de canto.¹¹²

¹¹¹ BASEDOW, 1779, p. 202.

¹¹² HILLER, 1774, prefácio.

1.7. Romantismo

No final do século XIX, as mulheres foram finalmente autorizadas a estudar em conservatórios, no entanto, elas ainda estavam, com a exceção de harpistas, proibidas de ingressar em orquestras tradicionais e de câmara, uma vez que representavam uma ameaça para a subsistência econômica dos homens músicos, e assim elas optaram por formar orquestras profissionais só de mulheres.¹¹³ Neste mesmo século as barreiras contra as mulheres tocarem instrumentos orquestrais como flauta, violino e violoncelo foram gradualmente quebradas. Este foi também o período de mudança na estrutura da sociedade, o declínio da autoridade aristocrática e religiosa e a ascensão de uma nova classe média endinheirada. Um dos caminhos para a dissolução do antigo estereótipo de instrumentos musicais foi o advento da criança prodígio em turnê.

No século XIX, tornou-se um sinal de prestígio da classe média ter as filhas tocando piano. Alfred Loesser descreve a situação apropriadamente em seu capítulo "Os cravos são femininos": "Lá ela poderia sentar-se, gentil e gentil, e ser um símbolo externo da capacidade de sua família de pagar por sua educação e seu caráter decorativo, de seu esforço por cultura e as graças da vida, de seu orgulho de não ter que trabalhar e de não 'correr atrás' de homens."¹¹⁴,¹¹⁵ Charles Burney conta uma anedota sobre o famoso construtor de cravos londrino Kirkman que, preocupado sobre a desvalorização de seus instrumentos quando as senhoras começaram a negociá-los para comprar a última moda - guitarras - reverteu com sucesso a tendência ao doar numerosas guitarras para mulheres de classe baixa, o que teve o efeito desejado de dar o instrumento tem má reputação.¹¹⁶

Apesar das oportunidades de emprego terem aumentado no século XIX, elas não acompanharam os novos tipos de treinamento que as mulheres recebiam como musicistas. As mulheres eram necessárias para apoiar os novos conservatórios como estudantes, mas elas permaneceram menos empregáveis do que os homens. O sentimento de frustração que as

¹¹³ NEULS-BATES, 1996, p. 192.

¹¹⁴ "There she could sit, gentle and genteel, and be an outward symbol of her family's ability to pay for her education and her decorativeness, of its striving for culture and the graces of life, of its pride in the fact that she did not have to work and that she did not 'run after' men."

¹¹⁵ LOESSER, 1954, p. 65, tradução nossa.

¹¹⁶ GRUNFELD, 1969, p. 130.

mulheres sentiam nessas circunstâncias as levou a se organizar. Uma resposta foi formar orquestras femininas e grupos de música de câmara. O que a maioria das integrantes das "damas orquestras" queria, entretanto, era juntar-se a grupos já estabelecidos de músicos masculinos.

Embora o canto, tanto na ópera quanto no palco do concerto, continuasse sendo sua principal saída, mais mulheres se tornaram virtuosos instrumentais proeminentes, primeiro como pianistas e depois como intérpretes de outros instrumentos, como o violino. Contudo, Uma crítica do *London Times* de 1817 a respeito de um concerto em que uma jovem havia tocado um concerto para violino, alegando que o violino era "impróprio para os hábitos prescritivos e as habilidades de uma mulher."¹¹⁷ Tocar violoncelo era especialmente desaprovado porque a mulher teria que abrir as pernas. E em 1894, o psicólogo Havelock Ellis escreveu que "certamente não há arte em que [as mulheres] tenham se mostrado mais indefesas". Sua falta de realização, afirmou ele, era prova de sua inferioridade biológica.

¹¹⁷ TEMPERLEY, 1958, p. 35.

Figura 23 - Caricatura de mulher “tocando” contrabaixo



Fonte: Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1982

Figura 24 - Caricatura de mulher tocando cello



Fonte: Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1982

Nas figuras 23 e 24, caricaturas da Alemanha 1889 e Inglaterra 1891, zombam da noção de mulheres tocando violoncelo e contrabaixo respectivamente, por ridicularizar a moda feminina. Exigiria muita coragem para tocar nestes instrumentos "masculinos" diante de tão forte pressão social.

Mesmo com críticas, algumas atingiram o auge da profissão – entre elas, Clara Schumann, indiscutivelmente uma das maiores pianistas do século. As mulheres também se destacaram no órgão, algumas alcançando carreira solo. A crescente aceitação das mulheres como organistas da igreja coincidiu, no entanto, com a diminuição do status dos músicos da igreja em geral.

A respeito do casamento no período romântico, houve uma devida flexibilização nas formas socialmente aceitas de contratos matrimoniais. O casamento continuou sendo classista, mas dentro da classe foi concedido um certo grau de liberdade de escolhas. A classe dominante ainda é dominada pelas influências econômicas com as quais estamos familiarizados e, portanto, mostra apenas excepcionalmente casamentos verdadeiramente livres, enquanto a classe dominante, como vimos, tem essa maior liberdade de escolha.

1.8. Séc. 20 e as orquestras femininas

Durante o século XX, grandes mudanças sociais, particularmente a entrada das mulheres na força de trabalho assalariada em níveis profissionais cada vez mais elevados, superaram algumas das ideologias sobre o lugar artístico das mulheres. E desde que a grande indústria tirou as mulheres de casa para o mercado de trabalho e para a fábrica, muitas vezes tornando-as chefes de família, o último vestígio do domínio masculino na economia proletária perdeu definitivamente seu poder. Os sistemas jurídicos da civilização moderna reconhecem cada vez mais que, primeiro, para que um casamento seja legalmente válido, deve ser um acordo voluntário entre ambas as partes e, segundo, que ambas as partes devem ter os mesmos direitos e obrigações durante o casamento.

As atividades das mulheres na música finalmente mudaram da esfera principalmente doméstica ou privada para a esfera principalmente pública. Como performers, as mulheres adotaram uma variedade muito maior de instrumentos do que no século passado. Na maioria das vezes, sem entrada em orquestras "mistas" no início dos anos 1900, as mulheres estabeleceram suas próprias.¹¹⁸

As novas orquestras sinfônicas incluíam um número composto por mulheres. Estas foram fundadas como instituições alternativas, porque as orquestras padrão normalmente excluía as mulheres. Segundo Carol Neuls-Bates, em seu artigo *Women's Orchestras in the United States*:

Para lidar com essa situação restritiva e, finalmente, abrir as principais sinfonias para mais e mais americanos, duas orquestras de treinamento de nível superior foram estabelecidas em 1920: a American Orchestral Society em Nova York e a Civic Orchestra em Chicago. As mulheres chegaram a ambas as orquestras, principalmente como violinistas e harpistas, embora sua presença tenha aumentado durante a década, a porcentagem geral de mulheres era pequena. (NEULS-BATES, 1986, p.350)^{119 120}

¹¹⁸ BOWERS, TICK, 1986, p.9.

¹¹⁹ NEULS-BATES, 1996, p. 350, tradução nossa.

¹²⁰ "To deal with this restrictive situation and ultimately to open the major symphonies to more and more Americans, two graduate-level training orchestras were established in 1920: the American Orchestral Society in New York and the Civic Orchestra in Chicago. Women made their way into both orchestras-chiefly as violinists and harpists-and, while their presence increased during the decade, the overall percentage of women was small."

O estabelecimento de orquestras sinfônicas femininas por volta de 1925 desencadeou um período de maior atividade que continuou durante a década de 1930, quando as mulheres americanas avançaram corajosamente em busca de reconhecimento como musicistas orquestrais e criaram a chamada orquestra "mista" composta por homens e mulheres, escolhido com base na habilidade. Entre 1920 e 1930, cinquenta e cinco orquestras, quase todas de nível secundário, foram estabelecidas nos Estados Unidos; e um pequeno número de mulheres encontrou posições em locais de Springfield, Illinois, a Portland, Maine, na maior parte em seções de cordas.¹²¹ As orquestras sinfônicas de nível secundário, em contraste com as grandes orquestras, eram menos prestigiadas e tinham orçamentos menores e temporadas mais curtas. A categoria secundária abrangeu uma ampla variedade de orquestras, desde grupos totalmente profissionais até grupos mistos de profissionais e amadores. As treze principais orquestras, no entanto, continuaram a excluir mulheres que não fossem harpistas, com a notável exceção da Orquestra Sinfônica de São Francisco, que contratou quatro instrumentistas femininas em meados da década: Modesta Mortonsen, Mary Passmore, Frances Simonsen, violinistas; Dorothy Passmore, violoncelista.¹²² Jeannette Scheerer, uma clarinetista que tocou com orquestra de 1920 a 1924, relatou que “no começo éramos sete, eu acho; e no meu quarto ano o concertino era uma concertista.”¹²³ Segundo Rita Steblin a respeito das Orquestras de mulheres:

Essas Orquestras de senhoras ou "Damen Orehester" eram especialmente populares na América do Norte e continuou pelo menos até a década de 1940. Elas deram às mulheres experiências profissionais necessárias para preencher as fileiras de orquestras e incentivou as jovens intérpretes de instrumentos de sopros, metais e percussão. Não foi até a Segunda Guerra Mundial, no entanto, quando o projeto esgotou as orquestras padrão, que as mulheres foram finalmente permitidas de entrada, geralmente como violinistas. Embora a orquestra mista seja agora a norma,

¹²¹ GRANT, HETTINGER, 1940, p. 23.

¹²² As treze principais orquestras da década de 1920 foram as seguintes: New York Philharmonic, New York Symphony Orchestra (fundida com a Philharmonic em 1928), St. Louis Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Cincinnati Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Orquestra Sinfônica de Minneapolis, Orquestra Sinfônica de São Francisco, Orquestra de Cleveland, Orquestra Sinfônica de Detroit, Filarmônica de Los Angeles e Orquestra Sinfônica de Pittsburgh. Programas para a San Francisco Symphony Orchestra, 1925-26, listam as mulheres designadas.

¹²³ NEULS-BATES, 1996, p. 265-72.

ainda existem várias orquestras europeias conhecidas que são reservadas apenas para homens. (STEBLIN, p. 144)^{124, 125}

Além das questões de emprego e remuneração mais pleno e melhores, elas queriam eliminar a ajuda inicial de alguns músicos de oboé, trompa e trombone nas orquestras femininas. Devido à quantidade pequena de mulheres que tocavam estes instrumentos era necessário contratar homens para preencher a orquestra. A solução encontrada foi conceder bolsas de estudos para mulheres pianistas e violinistas com o objetivo de retreiná-las nesses instrumentos, que na época ainda eram considerados incomuns para mulheres, bem como para estudantes do ensino médio que estudavam sopros e metais. O resultado foi que a assistência masculina foi totalmente eliminada cinco anos após a fundação da orquestra.

No decorrer do tempo vemos os resultados desta iniciativa como o exemplo de Mabel Swint Ewer, que era trompetista e mãe de oito filhos e fundou a Orquestra Sinfônica Feminina da Filadélfia em 1921. Formada pelo Conservatório da Nova Inglaterra, ela tocou na orquestra sob a direção de George W. Chadwick. Ela também tocou em conjuntos de metais em sua terra natal, Nova Inglaterra e Filadélfia.¹²⁶ As organizadoras da Orquestra Sinfônica Feminina de Chicago incluíam duas recém-formadas do Conservatório local de Bush: Lillian Poenisch, clarinetista, e Adeline Schmidt, flautista.¹²⁷ Segundo Antonia Brico em uma entrevista para Carol Neuls-Bates:

Sim, as mulheres que compunham a orquestra eram bem treinadas. Algumas eram jovens; e algumas haviam tocado muito, como Betty Barry (primeiro trombone) e Muriel Watson (tímpanos), ambas com um trabalho considerável em Boston. Lois Wann (primeira oboé) era uma instrumentista fenomenal, que desde então tem ensinado em quase todos os lugares; e minha concertista, Elfrieda Bos Mesteschkin, era uma excelente violinista. Muitas mulheres na orquestra tocavam muito bem, mas

¹²⁴ "These Lady Orchestras or "Damen Orehester" were especially popular in North America and continued at least into the 1940s. They gave women needed professional experience and, in order to fill in the ranks, encouraged young players to take up wind, brass, and percussion instruments. It was not until World War II, however, when the draft depleted the standard orchestras, that women were finally allowed entry, usually as violinists. Although the mixed orchestra is now the norm, there are still several well-known European orchestras that are reserved for males only."

¹²⁵ STEBLIN, 1995. p. 144, tradução nossa.

¹²⁶ Philadelphia Women's Orchestra, Musical Courier 76 (maio de 1923): 12.

¹²⁷ "Bush Conservatory Orchestra", ibid. 77 (13 de dezembro de 1923): 29.

tinham limitações de oportunidades para bons compromissos. (BRICO, 1976, p254)^{128, 129}

Durante a década de 1930, os homens americanos haviam finalmente se consolidado nas principais orquestras, enquanto as mulheres ainda eram pouco visíveis lá. Apenas um punhado de mulheres no período de dez anos de 1930-40 se juntou às fileiras das principais instituições. Elsa Hilger começou a tocar na última fila da seção de violoncelo da Orquestra da Filadélfia em 1935, em meio a muitos comentários na imprensa contemporânea. Lois Putlitz, violinista, foi contratada pela Orquestra da Filadélfia na temporada seguinte. Ellen Stone, trompista, juntou-se à Orquestra Sinfônica de Pittsburgh em 1937. E duas musicistas de cordas, Nina Wolfe como violinista e Elizabeth Greenschpoon como violoncelista, tornaram-se membros da Filarmônica de Los Angeles na temporada de 1937-38.¹³⁰ Frederique Petrides diz em uma entrevista para Carol Neuls-Bates:

Comecei o boletim Mulheres na Música porque queria mostrar que as mulheres em tempos anteriores foram musicistas de orquestra e que sua atividade na década de 1930 - embora mais extensa - foi apenas mais uma fase da história. Por isso coloquei, por exemplo, um item sobre as orquestras femininas em orfanatos na Veneza do século XVIII, juntamente com um relatório sobre o trabalho atual da Orquestra Sinfônica Feminina de Portland (fundada em 1934) encorajar as mulheres a continuar trabalhando e dizer-lhes que seguirão em frente. (PETRIDES, 1935, p. 247)^{131 132}

Dedicados a “combater uma discriminação injusta para a qual não há absolutamente nenhuma razão exceto o hábito”, o comitê de Nova York pediu que as mulheres recebessem

¹²⁸ "Yes, the women who made up the orchestra were well-trained. Some were young; and some had played a lot, like Betty Barry (first trombone) and Muriel Watson (tympani), both of whom had done a considerable amount of work in Boston. Lois Wann (first oboe) was a phenomenal player, who has since taught just about everywhere; and my concertmistress, Elfrieda Bos Mesteschkin, was an excellent violinist. So many women in the orchestra were very fine players, but they had limited opportunities for good engagements."

¹²⁹ NEULS-BATES, 1996, p. 254, tradução nossa.

¹³⁰ Programas: Orquestra da Filadélfia, 1935-37; Orquestra Sinfônica de Pittsburgh, 1937. Para os músicos de Los Angeles, consulte "Three Young, Native American Girls in Orchestra Personnel", Orquestra Filarmônica de Los Angeles: Symphony Magazine 1937-38 (11-12 de novembro), p. 15

¹³¹ "I began the newsletter Women in Music because I wanted to show that women in previous times had been orchestral musicians and that their activity in the 1930s - if indeed more extensive - was just another phase in the history. Therefore I placed, for example, an item about the female orchestras in orphanages in eighteenth-century Venice alongside of a report on the current work of the Portland Women's Symphony Orchestra [founded in 1934]. By reporting on their nationwide activity as orchestral musicians [in the 1930s] I wanted to encourage women to keep on working and to tell them that they would move ahead."

¹³² NEULS-BATES, 1996, p. 247 - 50, tradução nossa.

audições para todos os empregos e propôs audições atrás das telas, uma ideia que foi aceita apenas na década de 1960.¹³³,¹³⁴ Um relatório realizado em 1967 nomeado *Women in American Symphony Orchestras* traz os seguintes dados:

Enquanto em 1964-65 o número médio de mulheres nas grandes orquestras era de 18,3%, a média subiu para 21,8% em 1974-75 e mais para 24,9% em 1975. O número de mulheres instrumentistas em orquestras de nível secundário no período 1964-74 passou de 36,5% para 39,7%. Em 1975 as mulheres constituíam 40,6% dos escalões das orquestras secundárias.¹³⁵

Apesar das mulheres começarem a compor as orquestras, ainda é latente a problemática de que no departamento de música tradicional mulheres só são contratadas nas áreas de educação vocal e musical. Estudos mostram, que cargos e salários mais altos, juntamente com cargos administrativos, mostram uma queda drástica de mulheres ocupantes dessas cadeiras. O cenário orquestral, por exemplo, tem sido bastante sombrio e, a menos que uma orquestra tivesse um orçamento muito baixo ou desfrutasse de uma direção singularmente esclarecida, a chance de mulheres em altos cargos em orquestra até 1970 era pequena. Quando Fritz Reiner veio para a Orquestra Sinfônica de Chicago em 1953, ele demitiu todas as mulheres da orquestra, incluindo as duas primeiras instrumentistas. Este padrão persiste em outros cargos como por exemplo, apenas mulheres foram listadas como candidatas a secretária e apenas homens a presidente.”¹³⁶ Em 1975, Janet Knapp é a primeira mulher a assumir a presidência da American Musicological Society.

¹³³ "combat an unjust discrimination for which there is absolutely no reason except habit,"

¹³⁴ _____, 1938, p. 24.

¹³⁵ American Symphony Orchestra League, "Women in American Symphony Orchestras", *Symphony News* 27 (abril de 1976): 13-14.”

¹³⁶ BORROFF, 1975, p. 26 - 27, tradução nossa.

1.9. Conclusão

A associação de gênero dos instrumentos musicais praticamente eliminou a participação feminina em atividades musicais importantes, garantindo o domínio masculino da arte e evitando que as mulheres tomassem posições de destaque. É bastante revelador as contradições presentes nos diversos períodos a respeito do estereótipo dos instrumentos musicais, pois na antiguidade os instrumentos de corda fossem atribuídos aos homens e os instrumentos de sopro às mulheres, porém no decorrer do renascimento os papéis foram completamente invertidos, e essa “inversão de papéis” aponta para a natureza arbitrária desses estereótipos. A partir do Renascimento, os fortes instrumentos solistas, como violino, oboé ou trompete, eram reservados apenas para homens. Essa rígida divisão de gênero entre os instrumentos refletia os papéis dos sexos na sociedade: os homens (solistas ou líderes) detinham posições de poder enquanto as mulheres (acompanhantes ou seguidoras). As únicas oportunidades para as mulheres fazerem música eram em casa, como parte do entretenimento doméstico: cargos profissionais em música na igreja, na corte ou em orquestras de teatro - eram apenas para homens. A estereotipagem de gênero dos instrumentos musicais foi um importante fator importante para impedir as mulheres de alcançarem um lugar de igualdade com os homens como criadores e intérpretes musicais. As mulheres limitavam-se a tocar o "teclado" e instrumentos de acompanhamento menores como o alaúde, a harpa e o violão - e estes apenas no nível mais diletante. Os principais instrumentos orquestrais - violinos, sopros, metais - estavam todos fora dos limites, assim como os principais conjuntos de apresentações.

Um ponto revelador e diferencial que realmente conseguiu quebrar esta barreira foram as bolsas de estudos, concedidas pelas orquestras de mulheres, para mulheres pianistas e violinistas, com o objetivo de torná-las instrumentos de madeiras e metais. Apenas com ações como estas e não reforçando os estereótipos este cenário poderá ser revertido.

Em relação às restrições sociais e econômicas, a liberação das mulheres, sua igualdade com os homens, é e continuará sendo impossível enquanto as mulheres forem excluídas do trabalho social produtivo e limitadas ao trabalho doméstico privado. A emancipação das mulheres só se torna possível quando elas podem participar da produção em larga escala, ou seja, socialmente e puder escolher qualquer instrumento para tocar. Assim, fica evidente que a primeira condição da emancipação da mulher é a reintrodução de todo o sexo feminino na produção pública, e isso, por sua vez, pressupõe a abolição da família

individual como unidade econômica da sociedade.

Bibliografia

ALLEN, Charles, Wohlgezogene Frauenzimmer, National Library of the Netherlands: Bey Johann Christian Koppe, p.1-489, 1767.

BASEDOW, Johann B. Pädagogische Unterhandlungen, v. 2, Dessau: Erziehungs-Institut, p. 1 - 306, 1779.

BÍBLIA, A. T. Provérbios. In BÍBLIA. Português. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. p. 202-203

BLOUNT, Thomas, Glossographia, reimpressão, Menston, Yorkshire: Scolar Press, p. 1 - 712, 1969.

BORROFF, Edith. Women Composers: Reminiscence and History. Source: College Music Symposium, Spring, College Music Society, v. 15 p. 26-33, feb. 1975.

BORROFF, Edith, Music in Europe and the United States, Universidade de Michigan: Prentice-Hall, p. 1-752, 1971.

BOWERS, Jane. TICK, Judith, Introduction, Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana: University of Illinois Press, 1 ed. , p. 3 - 15, 1986.

BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald Jay, PALISCA, Claude V. A History of Western Music, Nova York: W. W. Norton, p. 1 - 1200, 2014.

CASTIGLIONE, Baldesar, The Book of the Courtier. trad. Charles S. Singleton (Garden City, N.Y. : Doubleday, p. 1 - 380, 1959.

COLDWELL, Maria V. Jougleresses and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France, Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana: University of Illinois Press, 1 ed, p. 39-61, 1986.

CHAPPELL, William, Popular Music of the Olden Time, A Collection of Ancient Songs, Ballads, and Dance Tunes, Illustrative of the National Music of England, v.1, London: National Library of the Netherlands, p. 1 - 384, 1859.

CITRON, Marcia J. Women and the Lied, Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana: University of Illinois Press, 1 ed. p. 224 - 248, 1986.

D'AMORIM, Maria Alice. Estereótipos de gênero e atitudes acerca da sexualidade em estudos sobre jovens brasileiros. *Temas psicol.*, Ribeirão Preto , v. 5, n. 3, p. 121-134, dez. 1997 .

DIJCK, Lucas van, KOOPMAN, Ton, *The Harpsichord in Dutch Art antes de 1800* (Zutphen: De Walburg Pers, p. 1-166, 1987.

ENGELS, Friedrich, *A origem da família, do Estado e da propriedade privada*, Brasil: Boitempo Editorial, p. 1 - 196, 2019,

FARMER, Henry George, *A History of Arabian Music*, London: Luzac & Co., p. 132-163, 1929.

FOSTER, Genette, *The Symbolism of Music and Musical Instruments in Thirteenth - Century French Manuscript Illuminations*, Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1977.

GARDINER, Dorothy, *English Girlhood at School: A Study of Women's Education through Twelve Centuries*, Londres: Oxford University Press, p. 1 - 501, 1929.

GALPIN, Francis W. *A Textbook of European Musical Instruments* (Londres: Williams & Norgate, p. 1 - 256, 1937.

GEIRINGER, Karl, *Musical Instruments: Their History in Western Culture from the Stone Age to the Present Day*, ed. 2. trad. Bernard Miall, Londres: George Allen & Unwin, p. 1-340, 1945.

GRANT, Margaret; HETTINGER, Herman S. *America's Symphony Orchestras and How They Are Supported*, Nova York: W. W. Norton, p. 1-326, 1940.

GROUT, Donald Jay, PALISCA, Claude V., LATINO, Adriana, *A History of Western Music*, ed. 3 Nova York: WW Norton, p. 1 - 759, 1980.

GRUNFELD, Frederic V. *The Art and Times of the Guitar: An Illustrated History of Guitars and Guitarists*, London: Macmillan, p. 1-340, 1969.

HETTRICK, Jane Schatkin, *She Drew an Angel Down : The Role of Women in the History of the Organ , 300 B.C. to 1900 A.D.* *American Organist* 13 , p. 39-45, nov. 1979.

HILLER, Johann Adam, *Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange, mit hinlänglichen Exempeln erläutert*, Leipzig: J. F. Junius, p. 1-220, 1774.

HIPKINS, A. J. *A Description and History of the Pianoforte and of the Older Keyboard Stringed Instruments* London: Novello, p. 1 - 130, 1877.

HOME, Henry; KAMES, Lord, *Loose Hints upon Education* London: John Bell; and John Murray, p. 1-381, 1781

JUNKER, Carl Ludwig, *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens*, *Musikalischer Almanach auf das Jahr*, Freiburg, p. 85 - 99, 1784.

KIRBY, F. E., *A Short History of Keyboard Music*, Nova York: The Free Press, p. 1 - 540, 1966.

KRILLE, Annemarie, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau*, Berlin: Triltsch & Huther, p. 1 - 218, 1938.

LANG, Paulo Henrique; BETTMANN, Otto, *A Pictorial History of Music*, Nova York: W. W. Norton, p. 1 - 242, 1960.

LEPPERT, Richard D. "Men, Women, and Music at Home: The Influence of Cultural Values on Musical Life in Eighteenth-Century England, v.2, *Imago Musicae* p. 51-133, 1985.

LOESSER, Alfred, *Men, Women and Pianos: A Social History*, New York: Simon and Schuster, p. 1-654, 1954.

MARCUSE, Sibyl, *A Survey of Musical Instruments*, Nova York: Harper & Row, p. 1 - 863, 1975.

MARX, Karl. *The Ethnological Notebooks of Karl Marx* (Org. Lawrence Krader). Assen: Van Gorcum & Comp. N.V., 1972, 454p.

MIRIMONDE, Albert P. *Sainte-Cécile: métamorphoses d'un thème musical*, reimpressão, v. 3 Universidade de Michigan: Minkoff, p. 1 - 203, 1974.

MORGAN, Lewis H. *Ancient Society, Or, Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, Through Barbarism to Civilization*, Londres: Macmillan and Co, 1877, p. 1 - 560.

NAYLOR, Tom L. *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts, 1500-1800*, Nashville: The Brass Press, p. 1 - 200, 1979.

NEULS-BATES, Carol, *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Universidade da Califórnia: Northeastern University Press, p. 278-400, 1996.

NEULS-BATES, Carol, *Women's Orchestras in the United States, Women Making Music: The Western Art Tradition*, Urbana: University of Illinois Press, 1 ed. p.349-369, 1986.

NYKL, Alois R. *Hispano-Arabic Poetry, and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Universidade de Michigan, Baltimore: J.H. Furst Company,. p. 1 - 416, 1946.

PADELFORD, Frederick M. *Old English Musical Terms*, Bonner Beitrage zur Anglistik 4. ed. Universidade Cornell: P. Hanstein, p. 1 - 112, 1899.

RIBERA, Julian, *Music in Ancient Arabia and Spain*, ed. e trans. Eleanor Hague e Marion Leffingwell , Oxford University Press: H. Milford, p. 1-283, 1929.

RIBERA, Julian, *La Música de las Cantigas, Estudio sobre su Origen y Naturaleza con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*, Reales Académia Española Madrid: Tipografia de la Revista de archivos, p. 1 - 476, 1922.

RIPIN, Edwin M. *Early Keyboard Instruments: The New Grove Instruments Series* (WW Norton & Company, p. 1 - 313, 1989.

ROUSSEAU, Jean-Jacques; BRUNEL, Lucien, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, Paris; Hachette, p. 1 - 220, 1896.

RUIZ, Juan, *El Libro de Buen Amor*, trad. Raymond S. Willis, Princeton: Princeton University Press, p. 1 - 616, 1972.

SACHS, Curt, *The History of Musical Instruments*, Nova York: W. W. Norton, p. 1 - 560, 1940.

SCHÜTZ, Heinrich, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, v. 32, Kassel: Barenreiter, p. 1 - 178, 1971.

SADIE, Julie Anne, *Musiciennes of the Ancien Régime, Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana: University of Illinois Press, 1 ed. p. 191 - 223, 1986.

STEBLIN, Rita. *The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition*. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, Canadian, V. 16 n.1, p.128-144, 1995.

STORCK, Karl, *Musik und Musiker in Karikatur und Satire*, Oldenburg: Druck und Verlag von Gerhard Stalling, p. 1 - 448, 1910.

TEMPERLEY, Nicholas, *Domestic Music in England entre 1800 e 1860*, *Proceedings of the Royal Music Association* v. 85, p. 31-47, 1958.

Unger, R. K. (1979). *Toward a redefinition of sex and gender*. *American Psychologist*, 34, 1085–1094

VIDAL, Antoine, La Chapelle St.-Julien-des-Ménestriers et les Ménestrels à Paris, Paris, p. 35-39, 1878.

_____ La Clef d'Amors, 1890; Reimpressões de Slatkine, 1975, Genebra: Auguste Doutrelepon, 1975. p. 1 - 199.

_____ Philomena Chrétien de Troyes, ed. Paris: P. Geuthner, p. 1 -204, 1909.

_____ Women Musicians Urge Equal Rights, New York Times, 19 de maio de 1938, p. 24.