**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA DE SÃO PAULO**

RITA DE CÁSSIA MOITEIRO

**COMpositoras Brasileiras e o Processo de Criação Musical: Uma
Análise Aplicada à Musicologia de Gênero.**

**SÃO PAULO
2015**

RITA DE CÁSSIA MOITEIRO

**COMpositoras Brasileiras e o Processo de Criação Musical: Uma
Análise Aplicada à Musicologia de Gênero.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Comunicações em Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestra em Musicologia, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro.

RIBEIRÃO PRETO

2015

RITA DE CÁSSIA MOITEIRO

COMPOSITORAS BRASILEIRAS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO MUSICAL: UMA
ANÁLISE APLICADA À MUSICOLOGIA DE GÊNERO.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Musicologia e Etnomusicologia da Escola de Comunicações em Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestra em Musicologia, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro.

Área de Concentração:

Data de Aprovação: ____ de _____ de 2015.

Resultado:_____.

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

*A todas as compositoras
brasileiras, o meu grande respeito e
admiração.*

*Ao meu orientador Dr. Marcos Câmara de
Castro, pelo incentivo, apoio e respeito.*

*Ao meu grande companheiro e amado
esposo Tiago Simões, a quem dedico
esse trabalho, fonte de inspiração, cujo
apoio e carinho ao longo desse curso fez
toda a diferença.*

*Aos meus pais, pela educação que
me proporcionaram. Pelo incentivo e
apoio que me deram ao longo dessa
caminhada acadêmica.*

A Deus, sempre.

Embora todos comecem a vida inserindo-se no mundo humano através do discurso e da ação, ninguém é autor ou criador da história de sua própria vida. Em outras palavras, as histórias, resultado da ação e do discurso, revelam um agente, mas esse agente não é autor nem produtor. Alguém a iniciou e dela é o sujeito, na dupla acepção da palavra, mas ninguém é seu autor.

Hannah Arendt

Quando mocinhas, elas podiam escrever seus pensamentos e estados d'alma (em prosa e em verso) nos diários de capa acetinada com vagas pinturas representando flores ou pombinhos brancos levando um coração no bico. Nos diários mais simples, cromos coloridos de cestinhos floridos ou crianças abraçadas a um cachorro. Depois de casadas, não tinha mais sentido pensar sequer em guardar segredos, que segredo de uma mulher casada só podia ser bandalheira. Restava o recurso do cadernão do dia a dia, onde, de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola.

Lygia Fagundes Telles

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é demonstrar como se estabeleceram as relações de gênero nos processos de criação musical ao longo da história, e a oposição das mulheres compositoras em relação à dominação masculina, termo cunhado por Pierre Bourdieu, trazendo à tona questões como a visão androcêntrica, legitimadora das práticas de submissão feminina, bem como a dominação simbólica, pela qual as mulheres incorporam as relações de poder e reconhecem a sua submissão a um agente dominante. Ao analisar os papéis sociais desempenhados pelas mulheres, identifica-se que suas práticas cotidianas estão calcadas na visão androcêntrica, e que a estrutura patriarcal está presente tanto na esfera social como na esfera política e econômica. Ao longo da dissertação, foram também abordadas questões relacionadas à temática de gênero, através da análise de literaturas em outros campos do conhecimento humano. Em face ao alijamento da mulher na criação musical, detectar as composições ditas do universo feminino traz uma grande contribuição para a história da música e análise musical. Partindo do referencial da nova história, cuja contribuição consiste em questionar as categorias de dominação a partir das quais a história foi constituída, surge a questão: como analisar o contexto histórico musical partindo da experiência composicional feminina? Sobre a questão, é oportuno mencionar o que Joan Scott ressalta: que, ao se incluir à história a versão feminina, tem-se um novo entendimento daquela que os historiadores apontavam como a verdade total. Nesse sentido, Pilar López e Lucy Green também defendem que a mulher teve uma trajetória de muita luta para compor gêneros musicais que não aqueles preestabelecidos pela sociedade dominadora, ou seja, para criar obras ditas complexas, atividade que era considerada própria do universo masculino. Apesar dos obstáculos que a mulher teve de enfrentar no âmbito da criação musical, e de muitas compositoras terem criado peças ligadas mais à educação musical ou canções para poucos instrumentos, como piano e canto, algumas delas conseguiram compor obras mais complexas.

Palavras-chave: Feminismo; Dominação simbólica; Transgressão; Mulheres compositoras; Compositoras Brasileiras.

ABSTRACT

The purpose of this work is to demonstrate how gender relations were established in the musical creation processes throughout history, as well as the opposition of women composers against male domination, a term dealt by Pierre Bourdieu, bringing up issues like androcentric view, legitimizing practices of female submission, as symbolic domination, in which women incorporate power relations and recognize their submission to a dominant agent. Investigating roles played by women, some identifies that their quotidian practices are grounded in this androcentric sight, and that the patriarchal structure is present as in social as in political and economical spheres. All over the text, issues related to the theme of gender were also approached, through the analysis of literature in other fields of human knowledge. In light of women's casting off in musical creation, detecting compositions said to be part of feminine universe brings up a great contribution to the History of Music and Musical Analysis. As from the referential of New History, whose contribution consists in objecting the domination categories from which history was built, the question arises: How to analyze historical and musical context from the female compositional experience? About the question, it's appropriate to mention what Joan Scott emphasize, that, by including the female version of the history, one has a new understanding in spite of that the historians pointed as the whole truth. In this way, Pilar López and Lucy Green also defend that women have had a trajectory of hard struggle to compose musical genres other than those predetermined by the domineering society, that is, to create works said complexes, an activity that was considered proper to male universe. Despite the obstacles that women faced under the musical creation, and many composers have created more connected parts to music education or songs for a few instruments such as piano and singing, some of them managed to compose more complex works.

Keywords: Feminism; Symbolic domination; Transgression; Women composers; Brazilian women composers.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. HISTÓRIA, MULHERES E SOCIEDADE.....	16
1.1. A ESCRAVIDÃO CULTURAL DA MULHER.....	16
1.2. AS MULHERES NA HISTÓRIA.....	26
1.3. A QUESTÃO DA DOMINAÇÃO	41
1.4. A BIOGRAFIA DA TRADIÇÃO.....	51
2. AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA MÚSICA	64
2.1. A “NATUREZA MUSICAL” FEMININA	64
2.2 O MOVIMENTO FEMINISTA E AS QUESTÕES DE GÊNERO NA MÚSICA.....	72
2.3 AS MULHERES INTÉRPRETES, EDUCADORAS, CANTORAS E SEUS ESTEREÓTIPOS.....	78
2.4 AS MULHERES NO PAPEL DE CRIADORAS.....	88
3. A COMPOSIÇÃO MUSICAL DAS MULHERES NO CONTEXTO BRASILEIRO.....	95
3.1. A MANCHA DO MAL FEMININO E A PERSPECTIVA FEMINISTA NA AMÉRICA LATINA.....	95
3.2. IMPASSES SOCIAIS, ECONÔMICOS E POLÍTICOS DAS MULHERES NO BRASIL.....	104
3.3. FEMINISMO NO BRASIL: PALCO DE REIVINDICAÇÕES	117
3.4. COMpositoras Brasileiras.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	144

INTRODUÇÃO

Ao traçar uma análise a respeito da história, Henry Raynor (1981) observa que, independente de como ela seja dividida, a sua investigação se dá de forma única e, devido ao seu enorme alcance, seus limites são um tanto imprecisos. Essa imprecisão é ocorrente já que a história marca todas as ações da humanidade, o que as tornam dependentes entre si e, devido a sua intersecção, são reconhecidamente falsas as subdivisões fundamentais. A história da música é uma "fatia" da história e, por isso, ela também ganha uma divisão que lhe é inerente, como a harmonia, a forma e a tessitura, e a história dos instrumentos está extremamente entrelaçada com essa divisão, já que, ao analisar a história das formas, pode-se constatar como os diversos instrumentos contribuíram em várias épocas, independente de estarem juntas ou não. "A história das várias organizações musicais – orquestras, coros, óperas – é a história dos seus patrocinadores, desde imperadores, arquidukes e eleitores até o público em geral de hoje, que compra ou não ingressos" (RAYNOR, 1981, p. 9), e essa história concorre para auxiliar na investigação da história da música. A existência da música só é plausível na sociedade, mas também não tem sentido que uma peça fique apenas registrada em um pedaço de papel, visto que ela não cumpriria a missão de entreter os indivíduos, criando um elo entre os executantes e o público. Assim, pressupõe-se que a sociedade pode exercer algum tipo de poder sobre a música e, com isso, todas as crenças e costumes culturais podem influir também.

Há uma prática corrente de se pensar a história da música como uma mera exposição dos estilos musicais e de seu processo de desenvolvimento, delimitando-a em análises escassas. Basicamente, serão através das biografias dos compositores, ou seja, de uma história que se forma pela suposição, que se providenciará todo o histórico musical. Isso fica no âmbito das ideias, sendo que transforma a complexidade da história da música em uma sequência crescente que evolui e se expande, tendo como base as experiências pessoais. Assim, toda a organização musical do Ocidente fica completamente presa às vivências individuais de uma sucessão de compositores que não pertencem ao "segundo escalão", e que influenciaram grandemente o passado com suas obras. Para os historiadores, pensar em outros compositores como sendo tão qualificados quanto Johann Sebastian Bach, pode ser considerado como algo inimaginável, já que a ideia de se

ter outros Bachs constitui numa tarefa difícil. Raynor (1981) cita os exemplos de Carl Philipp Emanuel Bach, que lutou pela instauração da forma sonata, e de Johann Christian Bach, que influenciou a formação de Wolfgang Amadeus Mozart e, apesar de terem dado importantes contribuições para a música através destes feitos, não são reconhecidos pelos historiadores. Contudo, o método utilizado para apontar as transformações da arte não pode servir de modelo para a construção de um relato factível dos estilos musicais.

Ao se pensar a interligação entre história estilística e música do passado, e como esse relacionamento pode denotar os anseios da atualidade, tem-se que a história estilística se tornou uma história crítica, e há inúmeros relatos de histórias como esta. As mudanças quanto ao seu enfoque e normas intelectuais propostas por ela ocorreram de acordo com as alterações do gosto. No final do século XX, "[...] o seu propósito era primeiramente situar a música de Wagner e depois solucionar a batalha entre os seguidores de Brahms e os de Wagner" (RAYNOR, 1981, p. 11). Os historiadores da música passaram a indagar a posição de Bruckner e Mahler no cânone musical. Contudo, em se tratando da música do passado, tem-se uma ponte direta com Schoenberg e Webern, conforme apontam os historiadores. A questão é saber onde as compositoras se situaram ao longo da história. Raynor acrescenta que, mesmo que existam mudanças na história estilística, isso não torna irrelevante o que ela pretende divulgar e, ainda que, ao propor uma história das histórias da música, tem-se revelada a importância dos historiadores na sociedade, sendo que sua pesquisa pode ser de grande valia.

Ao analisar o contexto geral da história das mulheres, constata-se que, embora tenham sido muitos os desencontros no que se refere à posição delas quanto aos recursos e representações no contexto político, econômico e social, tal história tem avançado cada vez mais em diversas localidades do mundo, e a ideologia feminista traz o vínculo entre a história das mulheres e a política, mas que se separaram entre a metade e o final da década de 70. Esse rompimento foi apoiado com o surgimento de uma nova abordagem na década de 80, o gênero, que ganhou alcance próprio (SCOTT, 1992). Questiona-se, assim, que a evolução do feminismo pode ser interessante como resgatadora da história, ou, sob outra ótica, a de despolitização, "[...] a 'retirada' para a academia [...]" (SCOTT, 1992, p. 65), visto que houve uma quebra do paradigma patriarcal vigente. Há diversos debates acerca das relações de gênero no que diz respeito à historicidade, que revelam muitos

questionamentos quanto à participação da mulher na vida social de forma tão tímida.

Um ponto de suma importância ressaltado por Joan Scott (1992) é que, ao se relatar a historicidade das mulheres e suas ligações com a política e com a disciplina da história, deve-se levar em conta a posição da mulher ao longo do tempo e o movimento feminista, questões essas que devem ser analisadas profundamente, já que o feminismo se faz presente ainda na vida acadêmica e na sociedade em geral, embora tenha sofrido mudanças ao longo do tempo quanto à sua organização. Ao utilizar o termo gênero, os historiadores feministas revelam uma submissão política e "[...] uma perspectiva teórica que os levam a encarar o sexo como um modo melhor de conceituar a política" (SCOTT, 1992, p. 66). A história das mulheres, escrita na atualidade, ainda que sob uma perspectiva de gênero, reflete sobre questões da contemporaneidade, como a educação dos filhos, aborto etc., relacionadas à política do feminismo. Vê-se, assim, que a história das mulheres se desenvolve ligada à duas vertentes, reconhecendo o movimento feminista como sendo de cunho político, mas também como indicativo da ruptura entre o trabalho acadêmico e o político. É de suma importância encontrar um meio termo, ou seja, que a história da mulheres aponte para uma política feminista que não rompa com o ambiente acadêmico, visando produzir conhecimento.

O feminismo, embora tenha sido um movimento internacional nos últimos tempos, apresenta características próprias de acordo com a localidade. O movimento feminista nos Estados Unidos, por exemplo, renasceu nos anos 60, apoiado pelas políticas governamentais de expansão econômica, e também pelo movimento dos Direitos Civis. As instituições de ensino superior e as fundações participaram desse grupo incentivador da educação das mulheres, já que visavam ampliar o número de pesquisadores e professores e, por isso, auxiliavam-nas, fornecendo bolsas de estudo e apoio financeiro. Apesar de as mulheres sofrerem preconceitos, a busca por uma especialização através de uma formação escolar superior lhes garantiriam a inserção no mercado de trabalho (SCOTT, 1992).

Com o feminismo, as mulheres revelaram o preconceito que sofriam na sociedade, nas academias, desigualdades essas também demonstradas nos contratos, promoções e ganhos salariais. Uma questão levantada no decorrer desse processo pelas feministas é que as historiadoras diferiam dos historiadores, e que, por serem mulheres, as suas oportunidades profissionais também eram diferentes;

assim, questionaram que "[...] haviam "politizado" previamente organizações não-políticas" (SCOTT, 1992, p. 70). As mulheres salientaram que o trabalho "[...] era em si uma forma de política" (*Ibidem*), já que excluía o sujeito que era profissionalmente qualificado, baseando-se em questões de raça e de gênero. Deve-se levar em consideração que, quanto às profissões e suas organizações, as estruturas vigentes estão calcadas na hierarquia dominante, ou seja, em que o que domina tem o poder de incluir ou não o sujeito dominado (SCOTT, 1992).

É recorrente o ideal de se incluir a mulher como sujeito ativo e participante da história, principalmente através dos movimentos feministas, já que esse ideal encontra morada nas evidências históricas das ações das mulheres no passado. Contudo, a dificuldade se dá pelo fato da historiografia ocidental ter como sujeito relatante o homem branco europeu e aristocrático, sendo que, por conta disso, os fatos históricos passam a ser contados com uma visão turva, incompleta e arbitrária. Por conseguinte, tentar resgatar as ações das mulheres como agentes participantes das narrativas históricas significa contrariar os padrões preestabelecidos como verdadeiros e fundamentais. Pode-se, entretanto, avaliar que as mulheres não apenas podem escrever sua própria história, mas que elas iluminam a parcialidade dos moldes historiográficos ocidentais, tidos como grandes verdades, abrindo veredas para novas ideias. Outrossim, a tentativa de se incluir a versão feminina na história atenta não somente para o fato de que essa está incompleta, mas que o entendimento da verdade dos historiadores é totalmente parcial (SCOTT, 1992).

Com o novo campo da história social, o estudo a respeito das mulheres foi reconhecido e ganhou mais espaço. Os historiadores das mulheres tiveram maior abertura para referenciar a importância da mulher na sociedade, bem como suas experiências, sua posição em organizações políticas e em outras áreas profissionais, além de investigarem o papel da mulher junto à instituição familiar, a semelhança e as diferenças de desempenho entre homens e mulheres em exercer alguma atividade (SCOTT, 1992). Então, os historiadores sociais:

[...] documentaram os efeitos da industrialização sobre as mulheres, um grupo cuja identidade comum nós pressupomos [...]. Outros, voltaram-se para a cultura das mulheres como o produto tangível da experiência social e histórica das mulheres e, eles também, tenderam a supor que as "mulheres" eram uma categoria homogênea (SCOTT, 1992, p. 82-83).

A mulher passou, assim, a ter mais consciência da sua verdadeira identidade e maior autonomia, e a documentação da realidade histórica das mulheres trouxe à tona esse discurso que resultou no movimento das mulheres nos anos 70. A sociedade presenciou, então, a emancipação da mulher. Portanto, é oportuno citar que a história das mulheres "[...] confirmou assim a realidade da categoria 'mulheres', sua existência anterior ao movimento contemporâneo, suas necessidades inerentes, seus interesses e suas características, dando-lhe uma história" (SCOTT, 1992, p. 83-84). A história das mulheres se tornou visível quando surgiu a categoria das mulheres, que culminou numa identidade política. Contudo, os homens defendem suas posições de dominadores, com o intuito de protegerem seus privilégios.

O enfoque em questões como diversidade, raça, cultura e classe estabeleceu a dicotomia homem/mulher, que foi o ponto basilar nas discussões políticas e históricas. O foco era mais voltado para a questão da dominação masculina em relação às mulheres, e para a forma de como elas reagiram a essa dominação, do que para as bases estabelecidas do patriarcado. Esse antagonismo homem/mulher "[...] tornou possível uma mobilização política importante e disseminada, ao mesmo tempo que implicitamente afirmava a natureza essencial da oposição binária macho versus fêmea" (SCOTT, 1992, p. 84). A sociedade era homogênea e não cabia nenhum tipo de mudança, como aconteceu com as mulheres; essa mudança somente ocorreu porque a sociedade começou a se transformar num determinado momento. Pode-se, assim, comparar o surgimento da luta pela condição feminina como um empreendimento histórico, que veio abalar as estruturas do patriarcado (SCOTT, 1992).

Quando outros movimentos de libertação passaram a denunciar a existência de injustiças e opressão das classes menos privilegiadas, como os negros, os diversos grupos étnicos, os homossexuais etc., em âmbitos variados como o econômico, lutando contra a imposição do silêncio que lhes fora aplicado, e com o intuito de superar as desigualdades sociais, é que renasceu o feminismo. Para Branca Alves e Jacqueline Pitanguy (1985), a estruturação desses grupos de forma a se completarem na busca da igualdade de direitos não proporcionou a perda da autonomia de cada um quanto as suas maneiras de organização, mesmo porque não houve uma junção dos movimentos, apesar de não serem desligados um do

outro. Visto que a discriminação parte do mesmo ponto, há uma ligação importante entre esses movimentos, que têm um ideal em comum: a luta por uma sociedade que não oprima.

A ideia de que o sexo se constitui numa questão política é apontada por Alves e Pitanguy (1985), já que as relações de poder se fazem presentes, e através do feminismo é que os padrões políticos da tradição serão quebrados. Esses padrões definem o ambiente público como política direta, e conferem uma imparcialidade no espaço privado. Com isso, os ideais feministas mostram os elos presentes nas relações entre as pessoas e a estrutura política pública, quando revelam o aspecto de interpretação individual em relação à opressão e às questões emocionais de cada um. O movimento feminista, assim, teve como objetivo sobrepujar os tipos de estruturas tradicionais, transpassadas pelo poder ditatorial, com a ideia de que as relações entre os sujeitos possuem "doses" de poder e hierarquia; por isso, o movimento feminista não tem como objetivo uma estruturação centrada, e nem uma verdade única a qual todas as envolvidas seriam submetidas. O feminismo é reconhecido pela capacidade que as militantes têm de se auto-organizarem, e de estruturarem as suas diversas linhas, ambiente esse que corrobora para mostrar o cotidiano das mulheres, bem como fortificar a ajuda mútua. A organização do movimento feminista se revela e mostra sua força ao promover diversos cursos, pesquisas, manifestações culturais, ações em prol da saúde e bem-estar da mulher etc. e, além de ser um movimento visivelmente estruturado, é percebido no âmbito doméstico e do trabalho, assim como em todos os meios em que as mulheres anseiam construir laços interpessoais que não coloca o feminino em uma posição inferior em relação ao homem. Assim, o feminismo tem como proposta repensar uma nova identidade e o sexo sob um prisma que não tenha como base as regras hierárquicas, independente do gênero masculino ou feminino, e onde esses "rótulos" sejam inerentes ao ser humano de forma geral. À mulher coube o papel de "parte silenciosa da memória social" (ALVES; PITANGUY, p.10), que não está presente nos registros escolares e históricos.

E o que pensar da mulher na história da música, sobretudo na criação musical? Qual foi a história contada por elas? É importante destacar que, no que concerne à investigação de mulheres que atuaram na escrita composicional, a musicóloga Carmen Cecília Piñero Gil (1998) menciona diversas compositoras e relata que a construção de suas histórias constitui um processo difícil, levando à

invisibilidade das mulheres no processo de criação musical. Segundo a autora, encontrar trabalhos de mulheres compositoras não é uma tarefa fácil, sobretudo quanto à compilação das obras de compositoras ibero-americanas. Esse alijamento das mulheres nas atividades de criação musical pode ser estendida no contexto brasileiro, visto que as dificuldades apresentadas por Lucy Green (2001), ao revelar que a mulher não podia compor gêneros que não aqueles preestabelecidos pela sociedade dominadora, também estão presentes no cenário brasileiro. As dificuldades que a mulher vivenciava ao tentar convencer a opinião pública de que tinha capacidade de compor obras mais complexas, algo antes restrito à composição masculina, era muito recorrente no Brasil, já que não é fácil encontrar composições de mulheres nesse país.

Visando um aprofundamento nas discussões e na análise do processo de produção do conhecimento histórico e musical, de como se legitimou a invisibilidade das mulheres no processo de criação, e de como a mulher se desvencilhou das regras preestabelecidas através de suas criações musicais, tomando como base mulheres compositoras do século XX no contexto brasileiro, o presente trabalho procura avaliar a importância da história das mulheres na música, através de uma investigação nos diversos campos do conhecimento humano.

Ao indagar de que forma as mulheres se subverteram em relação aos padrões preestabelecidos pela sociedade dominadora ao longo dos anos, e o que isso contribuiu para a inserção da mulher no âmbito musical, sobretudo na criação composicional, já que à mulher era permitido apenas realizar obras que não fossem pertencentes ao universo masculino, procurar-se-á levantar nomes de algumas compositoras brasileiras e das suas contribuições musicais que darão respaldo para sustentar essa pesquisa. No primeiro capítulo, *História, Mulheres e Sociedade*, abordou-se o papel da mulher na sociedade, bem como de alguns fatos históricos relevantes ligados às mulheres, com o intuito de relatar a submissão feminina, questões relacionadas às estruturas de dominação, bem como as conquistas que elas foram adquirindo ao longo da história. No segundo capítulo, *As relações de gênero na música*, apresentou-se a participação das mulheres na produção musical como intérpretes, educadoras, cantoras e criadoras, além de discorrer sobre a importância das atividades do movimento feminista no cenário musical e demais questões ligadas ao gênero. Já o terceiro capítulo, *A composição musical das mulheres no contexto brasileiro*, tratou de determinados acontecimentos importantes

relacionados à luta pelos direitos das mulheres e ao movimento sufragista no Brasil, bem como a presença das mulheres no cenário político, social e econômico brasileiro, além de trazer uma apreciação geral do movimento feminista na América Latina e suas reivindicações perante a sociedade vigente. Para fechar o terceiro capítulo, ressaltou-se a biografia de algumas compositoras brasileiras do século XX, bem como algumas de suas obras que corroboraram para que os padrões preestabelecidos pela sociedade dominadora no que concerne à composição musical sejam considerados como uma forma de transgressão por parte das mulheres que criaram obras mais complexas, ditas do universo masculino. Ao final, delinearam-se considerações que procuram abrir caminho para pesquisas futuras.

1. HISTÓRIA, MULHERES E SOCIEDADE

1.1. A ESCRAVIDÃO CULTURAL DA MULHER

Antes de abordar o papel da mulher na música, é oportuno discorrer sobre alguns fatos históricos relacionados ao denominado "sexo frágil", cabendo aqui relatar a investigação de Simone de Beauvoir (1970), que traça um estudo sobre a mulher e o seu papel na sociedade e, baseando-se em experiências vividas, retrata como as mulheres, de uma forma ou de outra, mantiveram-se escravizadas pelo homem. Com efeito, o homem tenta fazer esquecer à mulher a sua dependência, atribuindo um encanto específico ao seu sexo. Nada de natural e nem de biológico instala a mulher ao seu papel e à sua condição, que é um fenômeno meramente cultural. Beauvoir observa que, se a mulher quer se definir, então deverá declarar que é uma mulher, e ressalta que "[...] o homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos 'os homens' para designar os seres humanos. [...] A mulher aparece como o negativo de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade" (BEAUVOIR, 1970, p. 09), concluindo que os homens estão em seu direito, já que "[...] o fato de ser um homem não é uma singularidade" (*Ibidem*).

Madonna Kolbenschlag (1990) expõe que às mulheres coube o trato dos filhos e os cuidados da casa, a procriação, ser esposa companheira, vivendo em função do marido, e personificando, assim, os valores religiosos e culturais, questões que os homens, devido aos seus papéis sociais tidos como importantes, não podiam (e não queriam) resolver. Nesse ponto, Gebara (2000) ressalta uma questão de suma importância que é o mal como algo normal, ou seja, quando as ações se misturam à nossa cultura e ao nosso cotidiano, fica difícil discernir e denunciar que certos acontecimentos são malignos, e que os "[...] acontecimentos ou situações ligados ao âmbito doméstico, *habitat* privilegiado das mulheres, fazem parte desses lugares onde muitas vezes é difícil detectar este mal" (GEBARA, 2000, p. 29). A perspectiva feminista procura visualizar outras possibilidades de abertura das mulheres vitimizadas pelas relações preestabelecidas hierarquicamente, que as excluem de forma velada.

Kolbenschlag (1990) considera que, para o homem, sempre foi permitido o envolvimento fora da esfera doméstica, penetrando no ambiente de interesse

coletivo, e tornando mais importante a sua presença no meio social, “[...] dando margem ao surgimento de novas possibilidades para si mesmo através da cooperação na conformação de um futuro coletivo” (Kolbenschlag, 1990, p. 46), e às mulheres cabe a imanência, pois “[...] sempre teve a desculpa para abdicar da responsabilidade por sua própria vida, sempre pôde dar-se ao luxo de permanecer moral e existencialmente adormecida” (*Ibidem*). É interessante observar que muitas obras literárias, incluindo as brasileiras, como a de Jorge Amado, retratará essa característica em algumas mulheres como, por exemplo, em *Dona Flor e seus dois maridos*, no trecho em que a personagem Dona Rozilda, mãe de Flor, dá o seu parecer sobre o destino que a mulher honesta, que tem um sobrenome a zelar, deve se submeter, ressaltando que “[...] lugar de donzela é no lar, sua meta, o casamento, assim pensava Dona Rozilda. Mandar as filhas para balcão [...]” (AMADO, 1973), e a necessidade de se casar fica, assim, muito explícita.

Obstinada, Dona Rozilda espreitava a dobrar das esquinas, aguardando esse genro de ouro e prata, cravejado de diamantes. Por vezes, o desânimo a invadia, e se não acontecesse o príncipe encantado? Era tempo dele surgir, impossível esperar a vida inteira, as moças atingiam a inquieta idade do homem. [...] também esperava, ia crescendo em impaciência: quando, quando surgiria ele, esse anunciado genro, esse milionário, esse lorde, esse fidalgo, esse doutor de borla e de capelo, esse atacadista da Cidade Baixa, esse fazendeiro de cacau ou de tabaco, esse dono de loja ou mesmo de armarinho, em último caso, esse suado gringo de armazém de secos e molhados, quando? (AMADO, 1973, p. 75-76).

Durante toda a narrativa do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, sempre é destacado o desejo que as mulheres têm de fazer um bom casamento e, nisso, inclui-se encontrar um bom homem, que seja bonito (se puder), saudável, mas que, acima de tudo, tenha diploma, ou seja, bem sucedido profissionalmente (como um fazendeiro de cacau, um comerciante, ou um médico, advogado etc.), e que tenha boas relações e bons contatos com o meio social. Em nenhum momento, a narrativa demonstra que há, por parte das mulheres, uma vontade ou uma necessidade de se instruir, de se profissionalizar, de sair da condição de dependência e de subordinação ao casamento e ao marido. O que se constata é que as mulheres nasceram e foram criadas para se casar, para serem esposas, e quando uma ou outra se vê na condição de viúva, é como se a vida perdesse o sentido.

Ainda no que concerne à mulher tendo o casamento como o único destino

possível, reforçando que esse pensamento era comum na sociedade da época, Amado (1972) apresenta personagens femininas em *Tereza Batista cansada de guerra*, presas à imposição patriarcal, que transmitem um medo de ficarem solteiras, como se o matrimônio fosse um momento de redenção em suas vidas, quando o narrador se refere ao pensamento da personagem Dona Brígida em relação ao destino da sua filha Dóris, ressaltando que seria impossível que ela se casasse, já que "[...] Outras, em melhor situação de finanças e de físico, filhas de lavradores, de comerciantes, de funcionários, bonitas, saudáveis, oferecidas, feneciam às janelas, sem possibilidades [...]" (AMADO, 1972), tendo como saída para a solidão "[...] o casamento de Dóris com Justiniano Duarte da Rosa, eis a milagrosa, a perfeita solução para todos os problemas" (*Ibidem*).

Uma questão importante apontada por Beauvoir (1970) é que a mulher não é um ser autônomo, mas definida e diferenciada de maneira dependente ao homem; é subjugada como um ser sexuado desprovido de pensamento autônomo, já que o pensamento é algo pertencente ao homem. Outro ponto também abordado é que "[...] a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro" (BEAUVOIR, 1970, p. 10) e, ainda, que essa posição de inessencial é a que as mulheres tomam para si, já que ninguém se coloca espontaneamente nessa situação. Quando um grupo é numeroso, por sua quantidade e força, pode se impor perante o mais fraco, a minoria. Contudo, a mulher, não constitui a minoria em números, visto que há tantos homens quanto mulheres no planeta, e em quantidade equilibrada, mas a sua subordinação ocorreu não devido a um fator histórico ou a uma evolução, e sim pela sua condição fisiológica, que sempre esteve presente.

[...] Se a mulher se enxerga como o inessencial que nunca retorna ao essencial é porque não opera, ela própria, esse retorno. [...] As mulheres – salvo em certos congressos que permanecem manifestações abstratas – não dizem "nós". Os homens dizem "as mulheres" e elas usam essas palavras para se designarem a si mesmas: mas não se põe autenticamente como Sujeito (BEAUVOIR, 1970, p. 13).

Segundo Beauvoir (1970), em nenhum país os direitos das mulheres, tanto políticos como sociais, são reconhecidos, além de esbarrarem nos hábitos culturais que as alijam quanto às condições de salários, profissões etc. Ao galgar um espaço nos diversos âmbitos sociais, a mulher tem de fazê-lo num ambiente que ainda está

sob os ditames dos homens, ou seja, "[...] no momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, esse mundo é ainda um mundo que pertence aos homens" (BEAUVOIR, 1970, p. 15). A mulher se submete ao homem, e à sua condição, não reivindicando para si o lugar de Sujeito, mas sim aceitando o seu papel de Outro, de cúmplice fiel das vontades alheias. Escritores, filósofos, sábios, religiosos e outros pensadores participaram ativamente da construção e demonstração da condição de inferioridade das mulheres, e ressaltaram que essa era aclamada pelo céu e pela terra.

O estudo da história das mulheres coincidiu com o início das campanhas feministas na primeira metade do século XX, que tinham como objetivo reivindicar a igualdade entre homens e mulheres, e também o estabelecimento de condições dignas de trabalho. Essas ações desencadearam um estudo mais aprofundado da história das mulheres, pensando-se a mulher na história da sociedade (SCOTT, 1992). Contudo, para Beauvoir (1970), durante o século XIX, com a participação da mulher no trabalho produtor, consequência da Revolução Industrial, as reivindicações feministas saíram do papel, e o ambiente se tornou ainda mais inóspito, já que as mulheres se tornaram grandes concorrentes dos homens por estarem habituadas a exercer suas atividades por um baixo salário. Assim, a classe masculina, ao se sentir prejudicada, passou a apelar para questões religiosas, filosóficas e biológicas, para atestar a inferioridade feminina. As mulheres se mantiveram, então, num patamar de ser inferior, mas a questão é saber se essa condição de inferioridade existente deve ser perpetuada. Todavia, para a autora, atualmente, a mulher não ocupa mais o posto das predecessoras, o de combatente, e não traz mais a sua condição de feminilidade como um obstáculo. Além disso, nas discussões a respeito da elaboração do Estatuto da Mulher no mundo, a Organização das Nações Unidas (ONU) assinou em São Francisco (E.U.A), no ano de 1945, uma carta contendo o primeiro acordo internacional que exigiu direitos de igualdade para ambos os sexos.

Quanto às questões relacionadas à criação do ser humano, conforme observa Beauvoir (1970), em algumas sociedades tradicionais, acreditava-se que os homens não participavam da procriação, sendo essa única e exclusivamente responsabilidade das mulheres. Entretanto, o patriarcado moldou uma história justamente ao contrário, de que a mulher apenas carrega o filho, e ao homem cabe

o papel da criação. Segundo a autora, a ideia do filósofo grego Aristóteles, de que a mulher forneceria a matéria passiva ao feto, e que cabe ao homem o princípio ativo, ou seja, a vitalidade, não foi totalmente desacreditada. Hegel, em sua obra *Filosofia da Natureza*, sugere que entre os dois sexos há o sujeito ativo e o sujeito passivo, e à mulher cabe a passividade. Contudo, os papéis dos gametas masculino e feminino são idênticos, "[...] criam juntos um ser vivo em que ambos se perdem e se superam" (BEAUVOIR, 1970, p. 34), embora o macho percorra outros caminhos para distribuir as forças de que é dominador, e a fêmea se restrinja a aceitar de forma passiva essa dominação, "[...] sente cada vez mais a sua servidão" (*Ibidem*, p. 45). A mulher é a mais individualizada e a mais sofredora das fêmeas, além da que mais difere do macho, e também está adaptada mais ao óvulo do que a si mesma, presa em sua condição natural, "[...] destino imutável para ela" (*Ibidem*, p. 52). Porém, todos os dados biológicos durante o processo de gestação, e posteriores a ele, não explicam porque a mulher se tornou o Outro, o ser subordinado, e nem todos os fatores biológicos são suficientes para tal (BEAUVOIR, 1970).

Michelle Rosaldo e Louise Lamphere (1979) iniciam o livro *A Mulher, a cultura e a sociedade* indagando, assim como Beauvoir, o motivo de as mulheres estarem posicionadas na sociedade como o segundo sexo, e observam que, no aprendizado de ocupar o lugar de mulher, há um reconhecimento e aceitação de que ela é inferior ao homem. Ao abordar questões no campo da Antropologia quanto à posição da mulher na sociedade, as autoras ressaltam que são inúmeras as perguntas a respeito do papel que ela desempenha no ambiente social, como por exemplo, qual foi o motivo que levou mulheres, em algumas sociedades, a aceitarem uma posição de subordinação, e porque em outras não. Constata-se também que, nos estudos antropológicos relacionados à mulher, uma questão primordial é saber se há alguma sociedade em que a mulher ocupa um lugar de poder igual ou maior que o homem. Contudo, essa ideia que tem inspirado muitas escritoras feministas não é confirmada por antropólogos acadêmicos.

Quanto ao matriarcado, as diversas discussões a respeito de sua existência trouxeram alguns dados de sociedades em que as mulheres são as maiores contribuintes para a subsistência, outras em que é a mulher a determinante para a avaliação da descendência, ou seja, na matrilinearidade. Outros dados que o matriarcado trouxe à tona foram os relatos a respeito de leis antigas feitas por mulheres, além de dados obtidos por estudos arqueológicos que trazem alguns

indícios da existência de deuses e de rainhas e, há outras sociedades em que varões são mortos como parte de rituais. No que diz respeito a esse assunto, os antropólogos observam que a maioria das sociedades contemporâneas, independente de como é a estrutura familiar e a sua condição de subsistência, estão de alguma forma subjugadas de acordo com a ótica masculina. Rosaldo e Lamphere, ao questionarem se há ou não sociedades em que a igualdade dos gêneros se faz presente, ressaltam que não ouviram falar de alguma sociedade em que a mulher tenha reconhecimento da mesma forma que o homem.

Em todos os lugares vemos a mulher ser excluída de certas atividades econômicas e políticas decisivas; seus papéis como esposas e mães são associados a poderes e prerrogativas inferiores aos dos homens. Pode-se dizer, então, que em todas as sociedades contemporâneas, de alguma forma, há o domínio masculino, e embora em grau e expressão a subordinação feminina varie muito, a desigualdade dos sexos, hoje em dia, é fato universal na vida social. Os dados arqueológicos são mais problemáticos, na medida em que precisam ser interpretados em termos do conjunto de concepções baseadas no nosso conhecimento de culturas existentes ou de alguns padrões presumidos mas não observados (ROSALDO; LAMPHERE, 1979, p. 19).

Como Rosaldo e Lamphere (1979) expõem, apesar de serem muitas as esculturas que remetem às deusas, e muitos são os documentos históricos e os estudos das sociedades contemporâneas que revelam o culto à fertilidade, também são muitos os que fornecem poderes aos homens. Há uma importante observação, ainda, de que os mitos que mais se destacam e que colocam em evidência a superioridade feminina estão presentes nas sociedades dominadas pelo homem, fazendo com que os antropólogos se posicionem com a ideia de que esses mitos seriam sonhos "[...] ou confirmações de posições políticas na sociedade onde são reveladas" (ROSALDO; LAMPHERE, 1979, p. 20), ao invés de uma conscientização histórica. A questão é que o matriarcado nas sociedades tradicionais pode auxiliar na discussão de que o papel social desempenhado pelas mulheres na contemporaneidade, que é o de ser inferior, não constitui de maneira alguma uma situação natural e, assim, abrir caminhos para novas perspectivas, para que a mulher tenha real poder. A ideia do matriarcado pode ser uma lenda útil se analisarmos que pode-se pensar a mulher com um poder verdadeiro e, apesar das autoras levarem em consideração a proposta da não existência do matriarcado,

revelada pelos antropólogos, tenta-se "[...] propiciar abordagens alternativas das questões das possibilidades femininas e do passado da mulher" (ROSALDO; LAMPHERE, 1979, p. 20). Um ponto importante a saber é o que fez as mulheres tomarem a posição de submissão perante o homem.

Uma questão de suma importância a ser abordada seria as diferenças biológicas entre homens e mulheres, mas, para Rosaldo e Lamphere (1979, p. 22), "[...] as atividades e os sentimentos humanos não são diretamente organizados pela biologia, mas sim, pela interação das tendências biológicas com as várias expectativas culturais específicas, esquemas e símbolos que coordenam nossas ações, permitindo assim nossa sobrevivência". Na reflexão a respeito dos papéis sexuais humanos, pode-se chegar a uma ideia de que as diferenças biológicas entre homens e mulheres "[...] podem não ter implicações sociais e comportamentais. O que é ser homem ou o que é ser mulher dependerá das interpretações biológicas associadas a cada modo cultural de vida" (*Ibidem*). Os fatores biológicos não determinam as ações de ambos os sexos e, ao analisarmos as diferenças entre homens e mulheres, tem-se que elas "[...] refletem uma interação entre nossa constituição física e nossos padrões de vida social" (*Ibidem*). Os teóricos da evolução contemporânea, devido a uma reação interessada em combater ideias de o domínio ser por parte das mulheres, tiveram como justificativa que "[...] a existência social se originou nas atividades cooperativas dos homens primitivos que eram caçadores" (*Ibidem*, p. 23). Há um ponto interessante a salientar que remete à condição física limitada da mulher quanto à caça, que a impedia de caçar animais de grande porte, e também porque tinham de fazer viagens que eram longas, o que dificultava cuidar de seus filhos. É importante salientar que "[...] a caça, atividade especificamente masculina, é vista como um ponto decisivo e criativo na evolução humana; a caça exigiu as primeiras formas de cooperação social e estimulou a invenção de nossas primeiras ferramentas 'artísticas'" (*Ibidem*, p. 24). Quando o grau de importância da mulher na atividade da coleta para a sociedade fundada na tradição é analisado, tem-se que ela ocupa um patamar que é secundário, apesar de ser a maior contribuidora para a alimentação dos indivíduos da sociedade. Outra questão abordada é que as atividades de coleta e da socialização das crianças necessitavam ter competências tão complexas quanto as utilizadas na caça de animais de grande porte. Aí está o cerne da questão, saber se o desenvolvimento da caça de animais de grande porte e o conflito foram a mola propulsora para que o

homem assumisse o papel de dominador, e porque essa questão de dominação ainda perdura na contemporaneidade.

[...] enquanto a mulher for definida universalmente em termos de um papel amplamente maternal e doméstico, seremos responsáveis por sua subordinação universal. Elaboraões de suas funções reprodutoras configuram seu papel social e sua psicologia; elas colorem sua definição cultural e nos permitem compreender a perpetuação do status feminino sem olhar sua subordinação como inteiramente determinada por sua tendência biológica ou sua herança evolutiva (ROSALDO; LAMPHERE, 1979, p. 25).

Rosaldo (1979) observa que a aceitação dos dons "naturais" dos homens e das mulheres como algo extremamente importante e imprescindível pode não ter muito fundamento se considerarmos que, em algumas sociedades, as mulheres cuidam do cultivo e do comércio da mesma forma que os homens o fazem em outras. Apesar de em algumas sociedades haver uma troca de símbolos, como homens usando saias e as mulheres usando calças, ainda sim, os papéis predeterminados para ambos os sexos se mantêm levando em consideração a constituição física, como resistência e força. O reconhecimento vem sempre para as atividades masculinas, já que são mais valorizadas pela sociedade, e são também as detentoras de poder, ao serem comparadas com as atividades femininas. Com isso, é complicado imaginar a existência de sociedades matriarcais no passado, visto que a questão das diferenças entre homens e mulheres parece ser universal, e que, ao contrário do que se pensava quanto ao predomínio da mulher em algumas sociedades tradicionais, tem-se que a dominação masculina está presente no modo de viver do povo até os dias atuais. Ao investigar a sociedade filipina, a autora pôde constatar que as mulheres exerciam atividades de cultivo, e os homens caçavam em grupos. Apesar de ser o arroz o suprimento alimentar básico para o sustento familiar daquela localidade, a carne fornecida pelo homem era o produto de maior valor. Em outra sociedade como a da Nova Guiné, constatou-se também que o alimento mais valorizado, o inhame, é cultivado pelo homem, sendo fornecido em festas, ao contrário da batata doce, que o cultivo é de responsabilidade da mulher e não tem tanto valor assim.

Ao observamos essa realidade no que concerne à produção musical, Fred Maus (1993) mostra que também há uma grande diferença quando comparamos as

atividades dos homens e das mulheres, e algumas escritoras feministas sugerem que os homens dão preferência às questões relacionadas à quantidade, individualismo, obediência às regras e competitividade, enquanto as mulheres preferem a qualidade, empatia, improviso e trabalho em grupo. As feministas sugerem, ainda, que a ótica masculina impera na vida pública da sociedade.

Outros exemplos de subordinação cultural citados por Rosaldo (1979) são o caso da tribo Merina, localizada em Madagascar, e o gueto judaico da Europa Oriental. Na tribo Merina, o aprendizado da linguagem acontece com o intuito de tornar as mulheres cultas, e um certo grau de respeitabilidade se dá pela fala indireta, já que elas não podem ter um conhecimento aprimorado nessa questão, e cabe ao homem o uso formal da comunicação e do discurso público. Esse fato culmina na ideia de as mulheres serem culturalmente atrasadas e inferiores. Entretanto, mesmo com toda essa dificuldade de expressão e de aquisição de conhecimento nas diversas áreas, as mulheres ainda conseguem influenciar decisões públicas com alaridos, externando o seu pensamento quanto às questões políticas e sociais, ao contrário dos homens que se mostram discretos quanto às suas opiniões. Já no gueto judaico da Europa Oriental, as mulheres eram extremamente influentes, comandando grande parte de eventos políticos e, no lar, eram responsáveis por todos os negócios da família, cuidando das despesas da casa. Mas, mesmo com todo esse aparente poder, as mulheres tinham a necessidade de ter um homem ao seu lado, um "varão", e um filho que tivesse acesso ao estudo. Assim, "[...] o trabalho de uma mulher era recompensado ao ter um filho estudante, um homem cujas atividades reais tivessem pouca influência na vida diária da comunidade, mas quem permanecesse, todavia, como sua fonte de orgulho e valor moral, seu ideal cultural" (ROSALDO, 1979, p. 37). Contudo, esses relatos não são todos inesperados, mas não podem ser consideradas sociedades mais igualitárias aquelas em que o homem é tido como responsável pelas atividades culturais de maior valor, ou seja, as que tem a divisão baseada nas relações de gênero mais acentuada, e algumas atividades, por serem diretamente ligadas aos homens, também são as mais importantes culturalmente. A mulher, assim, fica à mercê da autoridade masculina, já que a sua posição de sujeito dominado é culturalmente reconhecida pela própria parte submetida. Embora tenha esse lado que envolve as questões relacionadas às diferenças sexuais, que corroboram para que o homem se mantenha na posição dominante, é oportuno ressaltar as

estratégias informais e de poder utilizadas pela mulher, que podem restringir a autoridade masculina, encaminhando-a para uma vantagem pessoal.

Enquanto reconhecem a autoridade masculina, as mulheres podem dirigi-la para seus próprios interesses; e em termos de escolhas e decisões reais de quem influencia quem e como, o poder exercido por eles pode ter efeito considerável e sistemático. Esta distinção, entre poder e autoridade legitimada culturalmente, habilidade em ganhar confiança e reconhecimento de que é certo, é decisivo para nosso estudo sobre as mulheres. Cientistas sociais, de um modo geral, aceitaram a autoridade masculina; tenderam também a aceitar o ponto de vista masculino que encara o poder exercido pelas mulheres como manipulativo, demolidor, ilegítimo ou desimportante (ROSALDO, 1979, p. 37-38)

Uma questão de suma importância a ser observada é que a legitimação do uso do poder ocorre através da autoridade e, com isso, será difícil o seu término. Assim como os homens têm acesso aos diversos tipos de manipulações possíveis, como as ações de opressão, aquisição e uso de informações privilegiadas, as mulheres também têm a possibilidade de alcançar esses métodos. Apesar da autoridade masculina universal ser real, Rosaldo (1979) se posiciona de uma forma a não negar a figura irrelevante feminina. É interessante notar, por exemplo, que o fato da desigualdade sexual ou a dúvida de como agir em relação à autoridade masculina estão presentes universalmente nas sociedades, tendo-se que a compreensão acerca dos motivos que levaram as mulheres a terem níveis de poder, que são ignorados, pode ser explicada através dos estudos "[...] dos aspectos das posição feminina que apresentam problemas especiais a investigar" (ROSALDO, 1979, p. 38).

A partir do momento em que se resolvem essas questões, pode-se indagar de que modo a autoridade masculina perde a sua importância, como as mulheres conseguem acesso ao poder e quais são as resoluções sociais que corroboram para valorizar o cotidiano da mulher. Houve uma tentativa de explicar as desigualdades dos sexos de maneira universal e, com uma certa necessidade disso, tem-se que essas explicações estão ligadas à ideia de que os homens obtiveram para si o poder que pertencia às mulheres em um determinado período histórico, apesar de que isso seja pouco provável. É importante salientar que questões ligadas aos "[...] diferentes ciclos hormonais, níveis de atividade infantil, capacidades sexuais ou orientações emocionais foram propostos como fontes possíveis de subordinação das mulheres

aos homens" (ROSALDO, 1979, p. 38).

Apesar da sociedade se pautar em questões de natureza física para se desenvolver, e de que os fatores biológicos tenham sua importância no cotidiano do indivíduo, pode ser um pouco precipitado utilizar desses fatos para apreciações morais. Uma investigação no campo da biologia, embora aponte para as inclinações humanas, não pode conceber a avaliação dessas ações na ótica cultural. Essa pesquisa tem a possibilidade de revelar qual seria a relação das concessões do conjunto ou indivíduo privado, contudo, não revela o motivo da diferença cultural que apresenta homens e mulheres como categorias opostas em se tratando da valia moral. Ao observar como o homem se organiza, quer culturalmente ou socialmente, é ressaltado que a desigualdade dos papéis sexuais de âmbito universal é o produto final da associação de fatores que são de suma importância para a instauração da sociedade, como os fatores biológicos. Todavia, como diz Rosaldo (1979, p. 39), a biologia será "[...] significativa somente se for interpretada por protagonistas humanos e associada com modos característicos de ação". Através da Biologia, a mulher é posicionada como mãe e, ao se investigar a organização familiar humana e analisar as forças nos sistemas sociais da humanidade, poderá proporcionar grandes resultados para as pesquisas (ROSALDO, 1979).

1.2. AS MULHERES NA HISTÓRIA

Para Mary Harding (1985), por muito tempo, nossa sociedade corroborou para que o homem se sentisse um ser dominante, ao passo que à mulher restou acatar a submissão e, por conta disso, é dificultoso reconhecermos as ações femininas em uma sociedade pautada na hierarquia patriarcal. Por mais que os anos tenham passado, e a sociedade evoluído, até hoje, quando se tem um desejo de romper com a estratificação arcaica do pensamento machista, ainda há um sofrimento psicológico e um cerceamento do raciocínio, tanto por parte dos homens quanto das mulheres.

Na atualidade, é de suma importância para ambos os gêneros um escrutínio no que concerne o caráter do princípio feminino (núcleo de controle da vida psíquica da mulher), bem como as regras que lhes são inerentes. Já é sabido pelo ideal cultural no Ocidente do século XX que essa base tem caído no ostracismo, e sua

demanda tem atingido os objetivos almejados pelo exame pouco criterioso dos costumes comuns, que são advindos do senso habitual. Por muito tempo, a humanidade ficou refém dos ideais patriarcais, e com a supremacia masculina, gerou-se um preconceito quanto às questões ditas femininas como, por exemplo, a visão de que o feminino será sempre a parte inferior, e o masculino, a superior. Contudo, há pouco tempo, as mulheres começaram a romper esse padrão de pensamento, indagando que essa ideia de que os homens são seres superiores é um conceito sem nexos, com uma estrutura que não pode ser sustentada. Apesar disso, o preconceito de que os homens são seres superiores em comparação às mulheres, e autônomos quanto às conquistas pessoais, ainda se faz presente. Nas sociedades matriarcais, a situação de superioridade é inversa, sendo que as mulheres são as que ocupam o patamar de dominação, apesar de que tais sociedades ditas puras são extremamente difíceis de serem encontradas, "[...] mas existem ainda muitas sociedades onde a 'regra da mãe' ainda persiste, embora os homens tenham atingido um poder evidente" (HARDING, 1985, p. 59-60). É bem provável que o início do poder masculino e da sociedade regido exclusivamente pelos homens se deu pela aquisição de bens e propriedades que conquistaram, contrabalançando as propriedades comunais e, assim, descobriram que podiam conquistar mais posses com destreza e obstinação pelo poder.

Ao debater questões que apontam para as desigualdades que estão presentes no cotidiano dos homens e das mulheres, Rosaldo (1979) observa que elas resultam do fato de que os homens são indivíduos que detêm o poder público, sendo que essas desigualdades são estabelecidas por suas estruturas emocionais, e não biológicas, constituindo numa vivência que atinge quase a totalidade do conhecimento humano. É de suma relevância expor que, em diversas sociedades tradicionais, a mulher passa a maior parte de sua existência adulta se ocupando com a criação dos filhos, e isso proporciona desigualdades no âmbito público e privado, que serão importantes indícios que podem culminar na delimitação dos moldes basilares da psicologia coletiva do sujeito. Através da oposição doméstico-público, será possível uma investigação visando identificar qual é a disposição do homem e da mulher quanto às questões culturais, sociais, psicológicas e econômicas inerentes ao ser humano.

"Doméstico", como é usado aqui, se refere àquelas instituições e

modos mínimos de atividades que são organizadas imediatamente em torno de uma ou mais mães e seus filhos, "público", se refere à atividades, instituições e formas de associações que ligam, classificam, organizam ou incluem grupos mãe-filho particulares. Entretanto, esta oposição será mais ou menos saliente em diferentes sistemas sociais e ideológicos, propiciando uma estrutura universal para conceitualização das atividades dos sexos (ROSALDO, 1979, p. 39)

É através da oposição entre homem e mulher que é perpetuada a ideia de que as mulheres estão ligadas ao ambiente do lar, e os homens com a vida pública, visto que os padrões culturais, que visam a valorização dos sexos, funcionam como mola propulsora para a defesa desse raciocínio opressor. Os estereótipos impostos à mulher como sujeito ligado ao ambiente doméstico podem estar relacionados ao seu papel no trato com os filhos e, partindo desse pressuposto, ao investigar minuciosamente a disposição de suas divisões, é possível vislumbrar a condição original da submissão feminina e as maneiras como ela pode ser superada. É interessante observar o fato das mulheres terem essa responsabilidade de cuidado com os filhos no que concerne à alimentação e à sua geração, e esses cuidados não ocasionar elos prefixados, e deve-se ter em mente que é necessário uma atenção especial para que o ordenamento do trabalho das pessoas não caia na complexidade. Essa preocupação no trato com os filhos, ou seja, o papel de mãe, fez com que as mulheres ficassem ligadas às atividades domésticas, sendo suas funções econômicas e políticas limitadas ao ambiente familiar, e a ideia dessa perspectiva de vida se traduz num entendimento crítico do seu lugar na sociedade. Ao pensarmos a respeito do ambiente fora do cotidiano do lar, relacionado às questões políticas e militares, tem-se que o direcionamento da esfera familiar é dissociado desse âmbito que é masculino (ROSALDO, 1979).

Simplificando, os homens não têm um único comprometimento tão duradouro, tão consumidor de tempo e emocionalmente tão submetedor – tão próximo de parecer necessário e natural – quanto a relação de uma mulher com seu filho pequeno; e assim os homens estão livres para formar essas associações amplas que chamaremos "sociedade", sistemas universais de ordenação, pensamento e comprometimento que ligam grupos mãe-filho particulares (ROSALDO, 1979, p. 40-41).

Ao observar o antagonismo entre as esferas públicas e privadas, Rosaldo (1979) analisa que essas diretrizes podem constituir num instrumento interessante

para a investigação das funções masculinas e femininas na sociedade. Isso pode, assim, corroborar para que os fatores que se relacionam, resultando na classificação universal da mulher como o "segundo sexo", sejam delimitados.

Segundo Idalberto Chiavenato (1996), o cotidiano da sociedade é dirigido e influenciado por paradigmas, que nada mais são do que certos conjuntos de regras que pretendem limitar o que é certo ou errado, além de ditar o comportamento do indivíduo, tendo a pretensão de ser um modelo do que é o "ideal". Um ponto interessante que Rosaldo (1979) descreve é que a menina, desde pequena, é incentivada e guiada a se tornar o modelo da mãe, e essa condição é absorvida facilmente na etapa de sua vida adulta, e o próprio seio familiar corrobora para que isso se perpetue, em contraposição ao desenvolvimento do menino que necessita aprender as funções ditas masculinas, como a caça, a política e o plantio, e tais atividades não inspiram a vontade das crianças. Outro fator que coopera para que o menino não tenha a figura paterna tão presente é que os homens se ausentam mais facilmente do lar. O fato do menino ter de desenvolver sua masculinidade, obriga-o a se distanciar da influência materna e, assim, necessita ter ligações horizontais com outras figuras masculinas. A menina, dependendo da convivência que tiver com a mãe, poderá ter uma personalidade tanto forte quanto frágil, e isso norteará seu papel na sociedade. Já os homens, ao contrário das mulheres, não têm a mesma facilidade, visto que alcançar prestígio não é uma tarefa simples. Deste modo, "[...] o grupo de companheiros dos meninos, assim como as associações masculinas adultas, é definido em parte através de sua oposição à família" (ROSALDO, 1979, p.42).

As cerimônias de iniciação que definem a masculinidade ou a feminilidade, e que ocorrem em diversas sociedades, são diferentes, visto que, para a mulher, a prática da iniciação feminina sugere apenas que isso acontece como um ciclo natural e da transformação da vida, e não como um ato obrigatório que ela tenha de realizar para atestar sua feminilidade; já para os meninos, é um momento de grande importância, visto que, ao se tornar homem, o indivíduo alcança um ato célebre. As mulheres, ao se desenvolverem num ambiente familiar, terão grande conhecimento do sujeito como indivíduo e, com isso, terão oportunidades de conquistar seus interesses no trato com outras pessoas, ou seja, criam uma psicologia "feminina".

Ao tratar sobre a puberdade, Felix Keesing (1961) revela que pode existir um ritual, cujo objetivo é iniciar a criança na fase adulta, em que, muitas vezes, são

empregados métodos que incluem até mesmo a tortura física. Com isso, a criança passa diretamente do estado infantil para o adulto, sem haver qualquer transição, como é no processo da "adolescência". Essa "adolescência" é vista, na modernidade ocidental, como um processo de ruptura do ambiente familiar, incluindo-se algumas etapas inerentes a esse período, como o amadurecimento religioso por meio da "crisma" na Igreja Romana, e o direito de exercer o voto, além da idade para assumir as responsabilidades civis. No que diz respeito ao nascimento, Felix Keesing (1961) revela que, em muitas sociedades, as crianças são marcadas pela sucessão temporal, fazendo com que os primogênitos sejam de grande importância para a família e para a sociedade, visto que, eram eles que tinham direito às heranças e sucessões, bem como responsabilidades sociais.

Os homens "[...] são capazes de conhecer a maturidade como uma colocação de direitos e deveres abstratos, de aprender que o status traz autoridade formal e de agir em termos de papéis formais" (ROSALDO, 1979, p. 42). Isso traduz para as mulheres, no exercício de suas funções como esposas, mães etc., a obtenção de poder e respeito perante os homens, por meio de seus vínculos pessoais, mas, para os homens, suas conquistas são medidas em níveis de grandeza de importância masculinas.

A mulher tem um elo muito forte com seus filhos, e esse fato mostra que ela tem possibilidade de alcançar uma segurança que não está disponível para os homens. Como os homens estão distantes de seus lares em todos os aspectos, sejam eles físicos ou sociais, suas exigências em relação aos filhos não são concretas e, assim, ao se sentirem prejudicados ou incapazes de se manterem provedores do ambiente familiar, deixam essa responsabilidade. Entretanto, o fato de que os homens ficam alheios aos problemas e ao cotidiano familiar pode corroborar para que tenham maior interesse em reivindicar seu domínio sobre sua casa. Quando os homens se mantêm distantes das mulheres, fica difícil mantê-las sob seu domínio e, conseqüentemente, as mulheres podem se organizar em grupos informais entre elas, enquanto que os homens gozam de liberdade para organizar ritos de autoridade, fazendo com que se sintam dominadores e poderosos (Rosaldo, 1979).

Rosaldo (1979) revela que, no Saara Central, os Tuaregues se utilizam de véus para cobrir a região da boca e do nariz e, com isso, as esposas não podem ver a parte que está coberta, como forma de assegurar a sua distância. É interessante

observar que quanto maior o status do Tuaregue, mais rigoroso deve ser o uso do véu, assim os homens dessa região ficam mais protegidos de relacionamentos sociais que julgam ser complexos. Esse distanciamento corrobora para que o homem consiga controlar o âmbito social da maneira que lhe é conveniente e, com isso, por estar apartado de qualquer intimidade com outro indivíduo, ocupa a posição de ser "sagrado". Entretanto, as responsabilidades que as mulheres têm em relação ao ambiente familiar as impedem de dominar sua figura pública e, ao contrário dos homens, qualquer liberdade de expressão pode se traduzir em rejeição. Além disso, os rituais que são indispensáveis acabam sendo acessíveis somente para os homens, visto que as mulheres conquistam respeito e autoridade a partir do momento em que tiverem liberdade quanto a criação dos filhos e da sexualidade. Pode-se concluir, assim, que a menina, para se tornar mulher, deve ter como modelo sua mãe, sendo que o contrário ocorre com o homem que, para se tornar adulto e atestar a masculinidade, tem de romper os laços maternos.

Para Madonna Kolbenschlag (1991), durante o século XIX, a "esfera feminina" se afunilou e, com isso, a religião se tornou a única maneira das mulheres participarem ativamente na sociedade. As próprias autoridades eclesiásticas perceberam que a industrialização trouxe uma quantidade substancial de mulheres participativas, e passaram a doutriná-las para interesses próprios. Existem vários relatos escritos nos diários dessas mulheres mostrando grande estímulo psicológico por parte da Igreja para que elas desempenhassem papéis missionários, voluntariado social etc., e isso lhes proporcionou certas oportunidades de saírem do âmbito doméstico e experimentarem alguma liberdade no meio público.

O grupo dos homens age de forma diferente do grupo das mulheres, visto que o universo masculino não tem como característica uma norma natural que aponte o convívio entre eles, e sim é visto como um fator cultural, sendo que, os próprios envolvidos de ambos os sexos criam regras que fazem com que os relacionamentos sejam organizados. Pensando-se que o "tornar-se homem" seja um triunfo, a sociedade cria padrões relacionados a essa questão, e também organismos que devem ser respeitados. Conforme haja uma necessidade de ter a vitória nesse aspecto como uma exigência da maioria masculina, os homens constroem e manipulam uma hierarquia social que se torna campo para disputa entre eles (ROSALDO, 1979). Em contraposição:

[...] a maioria feminina é mais do que determinada às mulheres e em muitas sociedades encontramos relativamente poucos meios de expressar as diferenças entre as mulheres. [...] A maioria feminina é um status atribuído, uma mulher é vista como "naturalmente" ela é (ROSALDO, 1979, p. 45).

Em diversas sociedades, as mulheres encontram dificuldades em exigir seus direitos, sendo que as funções que lhes cabem são relativamente quase inexistentes. A colaboração das mulheres dificilmente são percebidas, e o papel social que lhes resta é o de mãe, esposa etc., ao passo que os homens têm suas conquistas destacadas e celebradas na sociedade. Em vista que os ideais culturais não apontam para as necessidades íntimas das mulheres, muitas vezes, ao exporem os seus anseios, muitas delas são vistas como fora do "padrão" preestabelecido. Outra questão é que o fato da maior parte das mulheres não estar incluída no mundo intelectual, transmite uma ideia de que elas são indiferentes às suas atividades, não esboçando tanta preocupação quanto os homens em seus trabalhos, e dá a ideia de que a mulher leva a sua vida com mais espontaneidade, ao contrário do homem, que segue mais as normas sociais. Quando as mulheres partem para realizar os mesmos feitos pertencentes ao universo masculino, são rotuladas como manipuladoras, pois não há lugar para elas na sociedade nesse âmbito. Na maior parte das sociedades patriarcais, as mulheres são tidas como inúteis, salvo em questões relacionadas ao trato do lar, e mais ainda pela procriação, pois são elas que perpetuam os sucessores do grupo. Devido a essa importância, a mulher passou a ser vista como figura mediadora da família, o que pode constituir num fator decisivo em seu meio familiar (Rosaldo, 1979).

Para Michelle Perrot (1988), tornou-se de suma importância para a pesquisa, tanto histórica quanto antropológica, o estudo das representações das mulheres em relação ao poder, visto que há um número significativo e antigo dessas representações, mas que estão sempre presentes no cotidiano da sociedade. Temos, por exemplo, a figura de Eva, que é citada no livro de Gênesis da Bíblia Judaico cristã, sendo que alguns dos estudiosos a relacionam como coautora do episódio do pecado original. Essa mulher pecadora, detentora do mal, e tida como a "[...] força das sombras, rainha da noite, oposta ao homem diurno da ordem e da razão lúcida" (PERROT, 1988, p. 168), tornou-se, para diversos compositores de Ópera, de Mozart a Wagner, uma importante temática.

Mas as mulheres desafiam os ideais da ordem masculina. Elas podem ser definidas como virgens, embora sejam necessárias à renovação do grupo. Elas podem ser excluídas da autoridade, embora exerçam todos os tipos de poder informal. Seu status pode ser derivado de suas relações com os homens, embora elas sobrevivam a seus maridos e pais. E na medida em que a presença das mulheres introduz tais contradições, elas serão vistas como anômalas e definidas como perigosas, sujas e profanas, como algo a ser colocado de lado (ROSALDO, 1979, p.48-49).

Analisando a questão de que as mulheres são taxadas como "anomalias", tem-se que, em algumas sociedades, as detentoras de um poder que deveria pertencer ao homem, acabam sendo vistas como bruxas, e lhes é tirado o direito de exercer determinadas funções. Ao analisar o exemplo da realidade dos Nupe na Nigéria, Rosaldo (1979) observa que, devido ao poder tanto político quanto religioso se concentrar nas mãos dos homens, as mulheres passaram a praticar atividades que lhes revertissem uma renda para a sobrevivência e, com isso, opuseram-se às regras que lhes eram impostas, como por exemplo, a reprodução nos moldes preestabelecidos, já que conseguiram ter contato com sexo ilícito e métodos de prevenção à gravidez em lugares distantes da comunidade. Esse fato fez com que os Nupe as identificassem como bruxas, e esse poder real das mulheres foi taxado como injustificável. No que concerne às atividades econômicas inerentes ao âmbito público e privado dos homens e das mulheres, bem como suas divergências, tem-se que são diversas as funções desempenhadas pelas mulheres, resultando numa tarefa árdua de propor uma universalização para tais atividades. As mulheres desempenham suas atividades em grupos menores ou individualmente, contudo, seus ganhos ou resultados culminam no benefício familiar, como também são destinados à comunidade no intento de valorizar os homens.

Embora se possa encontrar exceções, a situação em geral é de uma orientação econômica, social e emocional feminina, relativamente mais individual e particularista que a dos homens. [...] as mulheres eram envolvidas na "produção social" e com o desenvolvimento da tecnologia e do capital foram relegadas à esfera doméstica. Melhor, parece que a diferença doméstico/ público é tão geral nas formas econômicas de organização humana como em outros modelos. Sociedades avançadas e capitalistas, embora sejam radicais a esse respeito, não são únicas (ROSALDO, 1979 p. 52).

No que concerne as mulheres inclusas nas camadas populares, Mônica Velloso (2003) observa que elas têm condições de contornar a autoridade propondo

meios de socialização que fogem do convencional, ditados pelo período da industrialização. Com isso, essas mulheres exercem ativamente, embora seja de modo informal, as diversas atividades no seu dia a dia, como mediadora, no manejo de recursos da comunidade, nas organizações das festas, alargando, assim, os horizontes participativos na sociedade. Desse modo, os conhecimentos informais e o poder que as mulheres adquirem devido à execução de inúmeras atividades é que agitam o cotidiano da mulher pertencente às camadas populares.

Em diversas realidades sociais, as mulheres serão de importância cabal, sobretudo nas sociedades em que são comuns os laços matrimoniais por questões políticas, ou seja, de associações de governos ou grupos, além de que muitas famílias podem oferecer um dote de grande valor. Outro fator relevante é que as mulheres são responsáveis pela organização dos alimentos da família, fazendo com que os homens sejam influenciáveis, já que elas podem manipulá-los de diversas formas, ameaçando que não cumprirão as tarefas importantes do cotidiano doméstico. Já na maioria das sociedades ocidentais dos nossos dias, há uma separação das esferas domésticas e públicas, sendo que as mulheres ocupam as mesmas posições sociais dos homens, adquirindo status e prestígio, apesar de que são poucas as mulheres que conseguem se sobressair e se tornarem líderes em seus campos de trabalho. Essa elite feminina normalmente consegue se destacar não porque foca na igualdade entre os gêneros, mas por se utilizar de suas diferenças em relação aos homens, manipulando-os de acordo com seu ideal cultural. Contudo, apesar das sociedades femininas terem grande influência, se o âmbito doméstico pertencer às mulheres, será difícil equipará-las aos governos masculinos, e somente a elite feminina é quem terá acesso ao poder. Há, então, a necessidade de encaminhar os homens para o âmbito do lar, para as ocupações do cotidiano doméstico, assim a diferença que é vigente entre homens e mulheres pode ser amenizada, e a oposição doméstico-privado ficaria separada da prerrogativa sexual. O reconhecimento de que as mulheres devem ocupar os mesmos lugares dos homens somente ocorrerá se todos se empenharem na construção de uma geração em que o homem também se responsabilize pelas obrigações domésticas (Rosaldo, 1979).

No século XIX, segundo Perrot (1988, p.168-171), a sociedade francesa é detentora de um poder conectivo, e que circunda discretamente pelos mecanismos sociais. A autora descreve que um viajante inglês, por volta de 1830, questiona a

posição da mulher como o sexo inferior, apesar de ser assim apresentada de acordo com os princípios do direito, já que as mulheres, sobretudo as francesas, têm um poder encoberto, tanto em se tratando do ambiente familiar como no trato dos negócios, manipulando de maneira informal o cenário público, muito mais do que as inglesas. Além disso, as mulheres corroboram para uma função que se mantém no século XIX, que é a educação dos filhos. Outra questão apontada pela investigação feminista foi que as mulheres partiram para a subversão das regras que lhes foram impostas, demonstrando suas ações e a presença de seus poderes, e essa época poderia ser considerada a era do matriarcado. Algumas investigações etnológicas descrevem essa questão, numa oposição contra a ideia de que a mulher rural era oprimida, pensamento esse transmitido por alguns etnólogos do século XIX, partindo do pressuposto de que a sociedade tem uma tendência a não apresentar conflitos na divisão de funções e espaços, e que essas alterações que comprometem a harmonia social é o desenvolvimento econômico da atualidade, do sistema financeiro, que corrobora com a ação do gerenciamento masculino. Atualmente, há uma necessidade por parte das historiadoras de mudar o rumo das bases dos estudos historiográficos, e esse propósito, nos últimos anos, mantiveram-nas fixas em apontar a realidade das mulheres no cotidiano.

O fluxo dos fatos da coletividade necessita de uma estabilidade das relações entre os sexos, o que se deu durante a história francesa, sobretudo no período da Revolução. O século XIV é marcado pela dominação paternalista e pelo poder régio, por uma expansão significativa, mas também pela exclusão feminina. Perrot (1988) observa que, posteriormente, com a figura de Catarina de Médici, a sociedade europeia passa por grandes modificações, principalmente quanto às inversões de papéis. No final do século XVIII, com a feminilização da monarquia, a violência se exacerbou, e as mulheres foram responsáveis por grande parte dos conflitos, por exemplo, foram contra a Revolução Francesa, visto que a maioria não era a favor da igualdade, tão pregada pelos revolucionários. Nesse período, o modelo dos papéis sexuais foram muito bem estabelecidos, em que a política teria de ficar à cargo dos homens, sobrepondo-se ao ambiente familiar e ao Estado. Ao mencionar o poder das mulheres, a autora aponta algumas questões que lhes são atribuídas, e que estão presentes no pensamento dominante do século XIX, como a autoridade materna de educar. Quanto às relações entre os sexos, observa-se que não se enraízam numa ordem estável, mas são o resultado de um processo evolutivo, visto

que a obediência "cega" das mulheres é um fator que poderia retroceder. Os limites entre o público e o privado se modificaram com o passar do tempo, pois tais demarcações nem sempre estiveram presentes, sendo que seu processo evolutivo, bem como a dúvida em relação à solidez de sua estrutura, transformaram-se em assuntos a serem discutidos na contemporaneidade. Assim, "[...] o século XIX liberal marcaria um divisor na questão, mesmo que a 'sociedade civil', entre o Estado e o indivíduo privado, continue a ser, pelo menos na França, um conceito um tanto vago" (PERROT, 1988, p. 176-177).

Houve uma dupla exclusão no espaço político, dos trabalhadores e das mulheres, sendo que, na metade do século XIX, o proletariado retomou o seu poder, e passou a se sobrepôr politicamente às mulheres, utilizando posturas excludentes contra elas. Ao observar que as mulheres são alvo de exclusão, suscitar-se-ão argumentos mostrando que essa questão contradiz a declaração dos direitos humanos que prega a igualdade entre os indivíduos. Assim, no século XIX, o discurso sobre as diferenças dos sexos voltou a ser debatido, especialmente após as inovações no campo da medicina e da biologia, marcando um "[...] discurso naturalista, que insiste na existência de duas 'espécies' com qualidade e aptidões particulares" (PERROT, 1988, p. 177). Com esse discurso, as funções e os espaços foram preestabelecidos para ambos os sexos. Concomitantemente a isso, a própria postura dos trabalhadores se tornou algo masculinizada. No ambiente de trabalho, os homens foram responsáveis pela produção, e as mulheres pelo consumo, e para ambos foram atribuídas a reprodução. A economia doméstica feminina será citada nos tratados do final do século XVIII e começo do século XIX, como por exemplo o de Madame Gacon-Dufour, que o endereça às mulheres que são donas de casa, da mesma forma que as obras equivalentes dos séculos XVII e XVIII eram direcionadas ao homem, o "dono de casa", como uma espécie de administrador da sua empresa rural. Tanto na França quanto na Inglaterra, os conhecimentos de questões domésticas apontam para as mulheres como "patroas", termo utilizado a partir do século XIX. A economia política, assim, teve como foco o gerenciamento orçamentário e, no século XX, com a disponibilização da eletricidade para o uso da indústria e do ambiente doméstico, e com as novas "ciências domésticas", as mulheres, que eram donas de casa, tiveram de se adaptar a essas descobertas. As mulheres burguesas e as operárias também tiveram de se encaixar nesse cenário de mudanças, tomando decisões sobre tudo o que diz respeito ao consumo, como

compras e moda. Assim, o discurso dos meios publicitários se direcionou à mulher, criando um ambiente feminino perfeito, ou seja, as grandes lojas de departamentos, onde as mulheres exerceram seu poder (PERROT, 1988).

Eric Hobsbawm (2014) revela que, antes de 1875, nenhuma transformação podia ser observada na vida de grande parte das mulheres do mundo, como Ásia, África, América Latina, sul e leste Europeu, assim como, na quase totalidade das sociedades agrícolas. Contudo, após esse período, uma mudança que pôde ser observada é que as mulheres trabalhadoras do Ocidente tinham cada vez menos filhos, fazendo com que pudessem vislumbrar novos horizontes, visto que, anteriormente, não tinham como exercer suas atividades com maior liberdade. Segundo Hobsbawm (1995, p. 304-305), houve transformações significativas na classe de trabalhadores e nos outros âmbitos das sociedades desenvolvidas, sendo o desempenho das mulheres casadas no mercado de trabalho uma das mudanças significativas. Ao comparar os anos de 1940 e 1980, tem-se que a quantidade de mulheres casadas que trabalhavam, e que tinham uma renda, aumentou consideravelmente, mas o fato de a mulher fazer parte do mercado de trabalho não era inédito.

Ainda no século XIX, Perrot (1988) aponta que é possível vislumbrar o alijamento das mulheres no âmbito público, sua presença majoritária no lar, e o "[...] superinvestimento do imaginário e do simbólico masculino nas representações femininas" (PERROT, 1988, p. 180). Todavia, as mulheres continuaram presentes nos espaços públicos durante o século XIX, da mesma forma que estiveram no século XVIII, moldando seus próprios espaços, e no âmbito familiar, a figura de maior poder ainda era a do homem, ou seja, a do pai. Com isso, constata-se que "[...] nem todo o público é o "político", nem todo o público é masculino. [...] Por outro lado, nem todo o privado é feminino" (*Ibidem*). Nas residências, em muitas ocasiões, ficavam nítidas as divisões dos espaços de ambos os sexos, como por exemplo o escritório, onde as mulheres e seus filhos não podiam entrar sem autorização.

A figura da mãe se tornou importante entre a população das camadas mais pobres das cidades, já que os homens tiveram o comprometimento com o trabalho, e muitos ficam bem distanciados da família. Segundo Perrot (1988), as mulheres gerenciavam o dinheiro obtido dos seus maridos e, com isso, advinha o poder, mas também as responsabilidades da casa. As mulheres atuantes na sociedade tinham conhecimentos diversos como religiosos, culturais e medicinais, e o fato delas terem

o papel na educação dos filhos corroborou para que tivessem acesso à alfabetização, que contou com um crescimento considerável nas cidades do século XIX, tendo inclusive o imaginário feminino sido moldado pela leitura dos romances e jornais. Contudo, as mulheres também atuaram no meio urbano, sendo que as burguesas passaram a se ocupar com atividades filantrópicas, embora seus feitos eram criticados e questionados.

Apesar da mulher estar alijada do campo político das decisões, e de ter seu poder preso ao âmbito familiar, sua imagem é deveras importante, "[...] quase delirante no imaginário público e privado, seja no nível político, religioso ou poético" (PERROT, 1988, p. 182). A devoção à Virgem Maria pela Igreja Católica Apostólica Romana ocasionou longas jornadas de fé devido a sua aparição. Quanto a essa questão, Jacques Le Goff (2013) observa que não há muitos relatos da figura da Virgem Maria nos Evangelhos, sendo que essa veneração iniciou com a expansão do cristianismo. Essa prática, na concepção do autor, dá a entender que o panteão da Igreja não contava com personagens femininas para cultuar. O poema medieval do Século XIII, *Stabat Mater*, retrata a Virgem Maria com seu filho Jesus Cristo agonizando na cruz, tema de uma das mais famosas obras de Michelangelo, *Pietà* (1499), localizada na Basílica de São Pedro, Vaticano. Diversos compositores dos séculos posteriores como Antonio Vivaldi (1678), Giovanni Battista Pergolesi (1710), Gioacchino Rossini (1792) e Giuseppe Verdi (1813), criaram obras musicais se utilizando do poema *Stabat Mater*.

[...] É sem dúvida audacioso escrever, como tive a ocasião de fazê-lo, que no século XIII a Virgem Maria se tornou uma espécie de quarto personagem da Trindade. Há, em todo caso, uma propriedade da Virgem que nunca foi questionada: ela pôs Jesus no mundo sem jamais ter sido conspurcada por um acasalamento humano. E é nessa condição que ela vai desempenhar na idade média um papel muito importante: o de ser de alguma forma uma espécie de anti-Eva, a redenção da mulher responsável pelo pecado original (GOFF, 2013, p. 391).

Relacionando a veneração feminina apontada por Jacques Le Goff, Perrot (1988) ressalta que essa devoção por uma mulher, a Marianne, figura da Virgem Maria, que a República teve interesse em se apoiar, foi inspiração para muitos artistas, como poetas e pintores, que tinham na mulher um ideal para criar seus trabalhos. Com isso, a figura materna foi tema para muitos desses feitos, o que

fomentou a insegurança masculina em relação à defesa do poder. Entretanto, o antifeminismo do início do século XX se manteve aproveitando o sucesso, ainda que reduzido, das mulheres em suas atividades, bem como a emancipação social e cultural feminina, além da oposição às funções maternas. Assim, os homens vislumbraram uma ameaça aos costumes, sobretudo ao seu poder de dominação que exercia na sociedade.

Por fim, Perrot (1988) aponta que houve calorosas reivindicações para a volta dos moldes patriarcais e, inclusive, em 1909, o Manifesto Futurista, publicado no jornal francês "Le Figaro", de autoria de Filippo Tommaso Marinetti (1909), aclama os benefícios das guerras, o amor à pátria e, sobretudo, a indiferença e o repúdio à mulher, visando, inclusive, cimentar a estratificação cabal entre os sexos.

Desde o final do século XIX, conforme revela Hobsbawm (1995), as mulheres já desempenhavam funções em escritórios, lojas, e outras profissões de atendimento ao público, fazendo com que o campo e as indústrias deixassem de contar cada vez mais com a mão de obra feminina. No século XX, o setor terciário teve uma expansão significativa, marcando o período. Houve uma derrocada nas atividades fabris dos antigos países industriais em que as mulheres exerciam suas funções, como também nas indústrias automotivas, nos estaleiros etc. Por isso, as indústrias tinham interesse em contratar mulheres, já que a mão de obra era barata e causava menos problemas. Além disso, as mulheres somaram um número maior no que concerne à força de trabalho da localidade, mas isso se deu de acordo com as conjecturas nacionais, visto que, na prática, a maioria delas exercia trabalhos inferiores, e boa parte dos empregos que eram destinados normalmente à mulher, como os serviços sociais, estavam nas mãos dos sindicatos. Outra questão a ser abordada é que havia um número cada vez maior de mulheres ingressando no ensino superior, o que as deixavam mais perto das profissões liberais e, assim, a educação nas universidades se tornava cada vez mais igualitária.

Imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, elas [as mulheres] constituíam entre 15% e 20% de todos os estudantes a maioria dos países desenvolvidos, com exceção da Finlândia – um farol de emancipação feminina – onde já somavam quase 43%. Mesmo em 1960, em parte nenhuma da Europa e da América do Norte elas eram metade dos estudantes, embora a Bulgária – outro, e menos amplamente alardeado, país pró-mulheres – já quase alcançasse essa cifra. Contudo, em 1980, metade ou mais da metade de todos os estudantes eram mulheres nos E.U.A, Canadá e seis países socialistas, encabeçados pela Alemanha Oriental e a Bulgária, e em

apenas quatro países europeus elas constituíam então menos de 40% (Grécia, Suíça, Turquia e Reino Unido) (HOBSEBWM, 1995, p. 305).

Em alguns países do Ocidente, o ingresso de um número grande de mulheres casadas, que eram mães, no mercado de trabalho e o crescimento do acesso à educação superior foram fatores cruciais para que, a partir de 1960, os movimentos feministas se fortificassem. Após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, as mulheres de diversas partes da Europa e América do Norte, alcançaram o direito de votar, dentre outros privilégios, apesar de suas ações terem permanecido obscuras, mesmo com o êxito das lutas antifascistas e das revoluções que ocorreram na Europa Oriental e em diversas regiões do Leste Asiático e, após 1917, essas lutas terem corroborado para a expansão dos direitos das mulheres nos países que eram deficientes dessas prerrogativas, como a França e a Itália, além de países que adotaram o comunismo, e nas ex-colônias da América Latina, onde as mulheres obtiveram o direito de votar. Assim, as mulheres de várias partes do mundo, até os anos de 1960, adquiriram o direito do voto, salvo alguns países islâmicos e a Suíça (HOBSEBWM, 1995).

Quanto ao feminismo das mulheres de classe média, ou das intelectuais, Hobsbawm (1995) relata que, nos países desenvolvidos, houve uma expansão de forma geral em relação à liberdade de expressão feminina, e esse fato ocorreu devido ao amplo interesse de todas as mulheres nas preocupações comuns ao sexo feminino, embora o feminismo em si não detinha aprovação geral. Essas preocupações levaram a uma grande mudança moral e cultural, transformando as bases do comportamento do indivíduo, quanto aos âmbitos sociais e pessoais, sendo as mulheres as responsáveis por essa reviravolta cultural, tendo como ponto basilar a remodelação da família tradicional e dos papéis desempenhados nas atividades domésticas.

Para Perrot (1988), o problema central da subjugação ao homem está no comportamento das próprias mulheres em relação ao poder político. A questão é que, tanto na França quanto nas sociedades latinas, as mulheres parecem aceitar a submissão que lhes é oferecida pela sociedade patriarcal, e o pensamento de que a política é um tema que interessa apenas aos homens constitui numa ideia vinda também das mulheres, amalgamada em seu cotidiano. As mulheres corroboram para que o que é informal e social se mantenham numa escala de valores muito alta

e, assim, acabam desvalorizando a política, incorporando e eternizando as regras dominadoras que foram preestabelecidas pela sociedade patriarcal. Com isso, a disputa do poder entre os homens e as mulheres pode ser vista em várias fases da história, inclusive na contemporaneidade.

1.3. A QUESTÃO DA DOMINAÇÃO

Ao discorrer sobre o conceito da dominação, Max Weber (1998) expõe que se trata da “[...] probabilidade de encontrar obediência a uma ordem de determinado conteúdo, entre determinadas pessoas indicáveis” (WEBER, 1998, p. 33), ligando-se a uma obediência que se apoia no reconhecimento da legitimidade da dominação, em corroboração com a ideia de Ivone Gebara (2000, p. 123), que destaca que essa dominação é estabelecida a partir do ponto em que a cultura se utiliza da distinção para dominar, necessitando da convivência das estruturas sociais.

Segundo Weber (1998), os tipos de dominação legítima podem ser compreendidos em três: a legal, a carismática e a tradicional. A dominação apontada por Pierre Bourdieu (2009) pode ser relacionada à dominação tradicional de Weber, que a atesta como sendo uma verdade perpetuada pela tradição, e que beneficia a esfera do poder patriarcal. Nesse contexto, surgirá o que se denomina violência simbólica, no qual o sujeito evoca para si a ideia de que tem o direito de subjugar o próximo. Muitos foram os escritores que levantaram essas questões, como Eça de Queirós (1998), que se aprofundou quanto à “naturalidade” do papel submisso da mulher. Eça de Queirós criou uma personagem, a Luísa, da obra *O Primo Basílio*, que será condenada pelos seus atos que culminaram em adultério, já que houve uma transgressão às leis quanto à moralidade sexual da época e, como produto final, restabelecer-se-á a ordem e a moral dos bons costumes. A transgressão praticada merecerá punição, a morte da transgressora, um desfecho necessário preestabelecido como correto, que romperá o processo subversivo. O conflito no qual Luísa experimenta quanto às suas escolhas amorosas, vislumbradas pela sociedade patriarcal como algo inadmissível às mulheres, sobretudo às “de família”, “bem casadas”, esbarram na condição de ser dominado.

Em *Gabriela, Cravo e Canela*, Jorge Amado (1973) trará um diálogo que

demonstrará a situação de inferioridade na qual a mulher está condicionada, citando que “[...] mulher casada é para viver no lar, criar os filhos, cuidar do esposo e da família” (AMADO, 1973, p. 134). Tal resignação em ser dominada está tão firmada que, mesmo as estratégias simbólicas utilizadas pelas mulheres contra os homens estão contaminadas, ou melhor, calcadas na visão androcêntrica. O autor proporcionará, num diálogo da obra *Gabriela, Cravo e Canela*, a confirmação do estereótipo da mulher condenada como pecadora, ao escrever que “[...] mulher é tentação, é o diabo, vira a cabeça da gente. [...] não culpe nem o cinema nem os bailes. Antes de existir tudo isso já as mulheres traíam os maridos. Esse costume vem de Eva com a serpente” (AMADO, 1973, p. 133-134).

O próprio corpo das mulheres está submetido à dominação patriarcal, fato confirmado por Bourdieu (2009) quando se refere que “a cintura é um dos signos de fechamento do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas [...] ainda hoje se impõe às mulheres nas sociedades euro americanas atuais” (BOURDIEU, 2009, p. 25), pudores necessários à condição de “boa moça”, a “mulher de família”, que traz a marca da pureza e da castidade. Há um grande controle das ações das mulheres, imposto pelo patriarcalismo, aludido por Jorge Amado, que cita que “[...] mulher honrada é fortaleza inexpugnável” (AMADO, 1973, p. 132).

Segundo Beauvoir (1970), a partir de análises realizadas acerca das teorias de Alfred Adler e Sigmund Freud sobre o desenvolvimento da vida humana, observar-se-á que, quanto à mulher, não é a falta do pênis que provoca o complexo de inferioridade, mas sim os privilégios que ele traz aos homens. Assim, “[...] seu complexo de inferioridade assume a forma de uma recusa envergonhada da feminilidade” (BEAUVOIR, 1970, p. 64). É na maternidade que a mulher pode adquirir algo equivalente ao pênis, ou seja, a criança. Mas, para isso, subentende-se que ela aceitou sua condição de mulher e, com isso, sua inferioridade, embora essa situação possa lhe trazer certa autonomia. Assim, “[...] o falo encarna carnalmente a transcendência” (*Ibidem*, p. 67), e a mulher, alijada disso, coloca-se na condição de objeto, do Outro. Todavia, a mulher “[...] define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer” (*Ibidem*, p. 71).

Ao tratar de questões relacionadas às estruturas de dominação e ao termo

“confinamento simbólico”, Bourdieu (2009) revela que há um indicativo para se encontrar a legitimidade da dominação simbólica, ou seja, indícios de aceitação por parte do sujeito dominado em se submeter, como o uso de roupas que exercem uma espécie de opressão. A própria vestimenta legitima a dominação, sendo o dominado sujeito passivo, visto que aceita usar roupas que limitam os movimentos do corpo. Nessa lista de objetos responsáveis pelo alijamento da “expressão corporal feminina”, tem-se o uso de saias justas e de sapatos altos, que dispensam qualquer outra forma de manipular as ações das mulheres. Ao contrário, os homens gozam de uma maior liberdade quanto à sua postura e aos seus movimentos, fato completamente fora do alcance da mulher. Contudo, há uma convivência por parte das mulheres, que se deixam levar por essas ações que lhes são impostas, sem questionar o que isso pode repercutir, por exemplo, em seu destaque no meio intelectual. O feminino é vítima da visão androcêntrica que, absorvida, incorpora e eterniza o preconceito, culminando numa relação de submissão entre as partes “dominado” e “dominante”.

Em algumas civilizações, a posse homossexual é considerada como um ato de dominação, na qual o homem, ao manter relações sexuais com outro homem, atesta sua virilidade. É oportuno destacar a questão da virilidade, expondo o aspecto ético, ou seja, questão de honra, que é ligada à virilidade física. Torna-se, então, para o homem dominante um ponto importante atestar a sua potência sexual através da feminilização do outro, da mesma forma como o é nas relações heterossexuais, em civilizações como as ocidentais. Independente da relação, quer homossexual, quer heterossexual, um dos cônjuges toma para si o papel de sujeito submisso, exercendo atividades que simbolicamente não são consideradas dignas de serem executadas por um varão (BOURDIEU, 2009).

É interessante observar que, em diversas civilizações, os ritos de separação¹, ou de “iniciação”, eliminam a mulher ou a parte feminina, e às mulheres cabe o que Bourdieu (2009, p. 20) denomina como “a arte de viver feminina”, interiorizando as regras preestabelecidas em relação aos limites do corpo, tido como sagrado, e em

¹ A quebra de vínculos do menino com a mãe ocorre nos ritos de instituição da masculinidade, em que o sujeito se separa do mundo feminino através de atos simbólicos, como a circuncisão, que simboliza o rompimento com atributos femininos, utilizando-se de objetos que também são estabelecidos culturalmente como masculinos, como a faca, que se assemelha ao falo. O menino, então, transforma-se num homem, apto para exercer seu papel de dominador. As mulheres são excluídas desses rituais que atribuem a virilidade, ficando presas à condição de submissão.

seus atos devem transparecer o “ideal feminino”. Essa questão imposta à mulher, “minoría” fadada a se doar, culmina em tarefas mais baixas e mais humilhantes, como a limpeza, que é destinada ao segundo sexo. As estratégias simbólicas que as mulheres utilizam contra os homens estão contaminadas pela visão androcêntrica, que constitui num ato de resignação em se submeter, que as dominam, e se legitima no cotidiano através de práticas contínuas. A dominação simbólica, então, ocorre através da internalização do discurso de quem impõe a dominação por quem incorpora os pensamentos de ser dominado, sujeitando-se à vontade alheia de maneira velada, o que torna o indivíduo cúmplice de sua própria condição de subordinação. Quando Bourdieu (2009, p. 25) se refere à cintura da mulher como “[...] um dos signos de fechamento do corpo feminino”, além de questionar outros comportamentos como vestimentas apertadas, sapatos altos, que são impostos às mulheres da sociedade ocidental, revela que tais pudores foram incorporados silenciosamente, e devem se manter no cotidiano da “mulher de família”, da figura materna e esposa perfeita, símbolo de castidade e de equilíbrio social, designada também ao papel de apoio secundário.

A mulher é subjugada a cargos preestabelecidos de acordo com a estrutura sexuada. A “dicotomia sexual fundamental”, apresentada por Bourdieu, revela o sujeito que deve se submeter às atividades que lhes são impostas. Pensa-se a questão da divisão de atividades entre os sexos como algo natural, que foi incorporado, e imutável, situação presente nos lares e na sociedade em geral, constituindo o sistema de divisão entre os sexos como algo concordante com uma ordem ditada, ou seja, tudo está “[...] na ordem das coisas” (BOURDIEU, 2009, p. 17). A divisão social de atividades, especialmente em relação ao trabalho, apoia-se, assim, na diferença biológica entre os sexos masculino e feminino, culminando na submissão e reclusão feminina. Há, portanto, duas classes de *haborum*² diferentes, que são opostas e complementares, reduzindo todas as questões a uma dicotomia entre masculino e feminino. As tarefas heroicas e perigosas, como a caça de animais selvagens, a guerra e o trabalho braçal na lavoura, estão ligadas, por uma convenção social, aos homens, e os trabalhos “invisíveis”, como o cuidado das crianças, e atividades degradantes, como a limpeza da casa, são responsabilidades únicas e exclusivas das mulheres.

² Plural de *habitus*, termo que, na concepção de Pierre Bourdieu, refere-se às práticas do indivíduo e suas relações com a sociedade, servindo como princípio mediador entre as partes.

Outro ponto mencionado por Bourdieu (2009) é que as mulheres têm certa dificuldade em participar de eventos públicos e debates nos quais tentam expor suas ideias. Elas não conseguem se firmar como propagadoras do conhecimento e, ao se imporem, utilizam-se de meios que as denigrem, reforços que as qualificam como histéricas, ou até atos sedutores que substanciam a relação de dominação simbólica estabelecida. Constata-se, nesse ponto, que a mulher é reduzida à condição de “ser feminina”, em que o corpo se torna fator preponderante de atenção, além de ser solicitada por questões familiares, que também a diminui em suas representações de poder, como na economia e na política. As mesmas tarefas realizadas por homens ou mulheres podem ser nobres ou insignificantes, dependendo de quem as executam. O valor de um trabalho é medido pelo sujeito que o executa, partindo da perspectiva de gênero. As mulheres são, assim, inábeis para determinadas carreiras tidas como pertencentes ao universo masculino, e mesmo aquelas que seriam próprias da mulher, quando executadas por homens, adquirem certa nobreza. A diferença ocorre quando se assume sobre o dominado o ponto de vista do dominante.

Ao expor que a família, a igreja e a escola foram as propagadoras “fiéis” da reprodução da dominação e da visão opressora masculina, visto que a família gera a divisão de papéis, separadas por gênero masculino e feminino, Bourdieu (2009) relata que a mulher está fadada a ser esposa devota e responsável pelas atividades mais degradantes, como limpar e recolher o lixo. A igreja, por sua vez, auxilia na “inspeção” das atividades executadas pelas mulheres em seus lares, motivando uma ideia negativa sobre a feminilidade, e transmitindo valores patriarcais que as colocam na condição de seres inferiores, ideia também pregada pela escola, que ainda hoje propaga a ideologia dominadora, discursando de modo a limitar a função da mulher na vida social, política e econômica. Ainda questionando as instituições promotoras da dominação, quer simbólica ou não, é viável e prudente citar o Estado, que corrobora para que a família esteja ao centro dos direitos adquiridos pelo cidadão, mas, é claro, calcados na visão androcêntrica.

Ao analisar todas as questões apontadas, chega-se à mola propulsora da dominação masculina, que é o reconhecimento e a eternização de se submeter ao dominante, livre de questionamentos, perpetuando assim a opressão. Bourdieu (1989) sugere que as lutas simbólicas regem e definem o mundo social conforme os

ditames da classe dominadora, prontificando-se em servir aos interesses mais desconhecidos desse grupo, e o indivíduo dominante, além de se sobrepôr ao dominado, visa perpetuar a ideia de que esse sistema é totalmente fechado e não pode ser de forma alguma alterado.

As diferentes classes e fracções de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. Elas podem conduzir esta luta quer diretamente, nos conflitos simbólicos da vida quotidiana, que por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica (produtores a tempo inteiro) e na qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima [...] do poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão (taxinomias) arbitrários - embora ignorados como tais – da realidade social (BOURDIEU, 1989, p. 11-12).

Elizabeth Ferreira (1996, p. 50) faz uma importante observação, ressaltando que "[...] no processo social de construção da realidade, os papéis masculinos e femininos são socialmente constituídos e culturalmente definidos, estabelecendo-se para cada gênero um código específico". Essa diferença não está no fator biológico, já que se trata de uma construção social que emergiu com o surgimento da cultura, contrapondo-se à ideia que Bourdieu utiliza, que se aproxima de uma "socialização do biológico" na construção da desigualdade entre os sexos. Ferreira ressalta que os órgãos sexuais não os qualificam como promotores dessa diferença, ao expor que "[...] a diferenciação entre os sexos está na base do processo classificatório que organiza a sociedade, ao mesmo tempo que é, ela própria, construída pela cultura" (FERREIRA, 1996, p. 50-51). Ainda questiona que há uma desigualdade social entre os gêneros, constituintes do processo de construção social dos sexos, e isso é visível ao considerarmos que a sexualidade, o sistema de gênero e a reprodução são constituintes de significados, ou seja, são símbolos que organizam uma sociedade culturalmente através de seus fundamentos. A participação dos sexos na vida social, constituinte de diferenças entre eles, varia de cultura para cultura, mas podem formar sistemas de resistência que se complementam, e também "[...] um *continuum* entre os dois gêneros, pela presença de categorias de valor que informam e organizam a própria vida social" (*Ibidem*).

Ao citar o trabalho da antropóloga Margaret Mead, *Sexo e temperamento* (1935), Ferreira (1996) observa que as diferenças no condicionamento de ambos os sexos é resultado da ação da cultura sobre o temperamento de cada sexo, dentro das organizações sociais, mas, ao assumir esse enfoque, difere de Mead, já que pretende seguir questões relacionadas às consequências políticas que as diferenças socialmente construídas oferecem, e não apenas sob uma ótica de cunho psicológico comportamental. Ferreira pretende analisar a vivência cotidiana das mulheres nesse cenário complexo, e parte do pressuposto de que o posicionamento da mulher na hierarquia de *status* origina a desigualdade entre os sexos, ideia também exposta por Rosine Perelberg³, conforme referencia a autora. Ao entendermos que a divisão sexual parte da ideia de que é um fato social, e não natural, que demonstra "[...] uma ordem de valores que lhe é anterior" (FERREIRA, 1996, p. 52) no estudo do gênero, aproximamo-nos da realidade social, destituindo a categoria sexo para explicar as diferenças entre os gêneros e os conflitos que envolvem essa questão. Concomitantemente, é imprescindível observar que:

A nova categoria, a de gênero – torna-se o conceito analítico adequado para uma aproximação da realidade social que é constituída pela contradição básica entre os seus pressupostos e a existência de fato de uma hierarquia de *status*, na qual a mulher ocupa uma posição cujo valor por se tratar de uma hierarquia – e não apenas diferente, mas no caso, inferior (FERREIRA, 1996, p. 52-53).

A mulher, na concepção de Ferreira (1996, p. 54), "[...] é o elemento de coesão e ordenação social por excelência, pelo valor que lhe é investido", mas não detém esse poder legitimamente. A posição da mulher no espaço social se dá no lar, ambiente doméstico, lugar particular, e a do homem se dá no espaço público, que é definido em termos de categoria de *status*. A categoria da mulher, vivenciada no ambiente privado, é definida em termos relacionais, ou seja, de mãe, de esposa etc. Então, ao analisar o sistema hierárquico de gênero, observa-se que esse está culturalmente ordenado, ou seja, "[...] é uma estrutura de prestígio e um catalisador da organização social" (*Ibidem*, p. 56). Ferreira ressalta o questionamento de Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina*, de que qualquer ordem social está embasada na dominação masculina, e que há ontologicamente e historicamente espaços

³ PERELBERG, Rosine. J.; MILLER, Ann C. *Os sexos e o poder nas famílias*. Rio de Janeiro, Imago, 1994.

masculinos e femininos. Na dicotomia entre natureza e cultura, a mulher, no sistema de hierarquias, está posicionada na "esfera da necessidade", já que permanece ligada à função de nutrir, da natureza, tendo um caráter de reprodução da vida; o homem, contudo, pertence à "esfera da liberdade", ou seja, da cultura e da reprodução de prestígio, garantindo para si o *status*, mesmo que não exerça nenhuma atividade para tal, pois a sua condição de gênero basta para isso.

Beauvoir (1970) expõe que, segundo fatores biológicos, a mulher é mais estreitamente submetida ao dominador e tem um domínio pequeno e limitado sobre o mundo, apesar desses fatos terem outro valor devido ao contexto econômico e social ocorrente. Desde os primórdios, as mulheres estiveram excluídas das atividades que necessitavam da força e, atualmente, colocam-se na mesma posição que o homem quanto ao trabalho, já que muitos equipamentos modernos operam com uma pequena parte da força feminina. A maternidade pode ser encarada de acordo com os costumes, sejam eles opressores ou não. A mulher pode assumir uma postura de procriação livre, caso tenha auxílio para tal. Nas sociedades tradicionais, a mulher tinha um trabalho produtivo no lar, o de fabricação de vasilhames, e outras atividades que movimentavam a economia, e o homem ficava com as funções de caça e de pesca. Porém, com o surgimento do cobre, do ferro, e outros metais, a propriedade privada surgiu com a posse de escravos, de terras e das mulheres, e o trabalho doméstico delas desapareceu ao lado do surgimento das atividades produtivas masculinas. Surgiu também a família patriarcal, que se estruturou na propriedade privada, onde as mulheres sofriam com a servidão doméstica. Assim, a mulher apenas se emancipou com a indústria moderna, que a tirou do ambiente doméstico, e a introduziu nas atividades de produção. A inferioridade da mulher apenas se concretizou mediante instrumentos que exigiam maior força, "[...] mas não viu que os limites de sua capacidade de trabalho não constituíam em si mesmos uma desvantagem concreta senão dentro de dada perspectiva" (BEAUVOIR, 1970, p. 77).

Ao relatar as funções das mulheres antecedentes à prática da agricultura, Beauvoir (1970) ressalta que não há nada consistente; imagina-se que elas podem ter carregado os fardos, para que os homens pudessem se defender, o que é possível trazer à tona a ideia de que as mulheres seriam mais resistentes. Algumas delas se mutilavam durante as guerras, como forma de se protegerem da

maternidade; outras ficavam dependentes dos cuidados dos guerreiros, já que tinham muitos filhos, e a procriação as enfraqueciam e as limitavam. Mas, mesmo sendo necessário um número maior de nascimento, e a mulher ser a peça fundamental para isso, ela não conseguiu galgar o primeiro lugar, fato explicado, já que "[...] a humanidade não é uma simples espécie natural: ela não procura manter-se enquanto espécie; seu projeto não é a estagnação: ela tende a superar-se" (BEAUVOIR, 1970, p. 83). A mulher nunca opôs seus valores femininos aos valores masculinos, mas foram os homens que criaram divisões. Contudo, as mulheres reivindicaram um reconhecimento, com seu título igual ao dos homens.

Em diversas civilizações, as divindades femininas aparecem ligadas à fecundidade, e os povos as associam às preces, já que acreditam que elas detenham grandes poderes. Assim, as mulheres ocupavam um lugar muito elevado, diferente do dos tempos posteriores. Entretanto, Beauvoir (1970) observa que o antropólogo Lévi-Strauss, no término de seus estudos sobre sociedades tradicionais, concluiu que o mundo sempre esteve sobre dominação masculina, visto que as mulheres constituem o bem que o homem possui, e "[...] nunca, portanto, constituíram um grupo separado que se pusesse para si em face do grupo masculino; nunca tiveram uma relação direta e autônoma com os homens" (BEAUVOIR, 1970, p. 91). O papel da mulher é apenas de nutrir, nunca de criar e, como é ressaltado, foi importante para a história da humanidade que a mulher fosse desvalorizada, já que todo seu prestígio vinha de sua fraqueza. O patriarcado se estabeleceu devido à fragilidade da mulher, que assumiu apenas os lugares de escrava e de ídolo. O homem pôde se firmar pelos fatores biológicos que lhe favoreceu. A mulher tem de se submeter ao que lhe é imposto, "[...] é preciso integrá-la na sociedade: na medida em que ela se submete à ordem estabelecida pelos homens, ela se purifica de sua mácula original" (*Ibidem*, p. 101).

Os códigos europeus desfavorecem as mulheres e são baseados nos direitos canônicos, romanos e germânicos, submetendo-os às exigências da propriedade privada e da família. O estatuto da mulher permaneceu mais ou menos idêntico do século XV ao XIX, mas no período do Renascimento italiano, com o individualismo crescente para grandes talentos, não houve distinção de sexos. No século XVII, as mulheres se movimentaram nos salões, devido à expansão da cultura e da vida mundana, e adquiriram conhecimentos diversos nas artes, nas letras, embora não

eram organizados, mas que proporcionaram uma posição no universo masculino. No século XVIII, apesar do aumento da liberdade das mulheres nos campos da literatura, da ciência, da filosofia e das artes, e da alta burguesia lhes conceder maiores licenças, a burguesia impôs uma maior rigidez no trato com as esposas quanto à moral e, ainda nessa época, quando a mulher não se casava, ficava confinada num convento⁴ (BEAUVOIR, 1970). É importante citar que, para Michelle Rosaldo (1979), mesmo que a mulher tenha ocupado uma posição privilegiada financeira e socialmente, ao se comparar com o *status* do homem, apesar de equivalentes, culturalmente, o patamar em que se encontrou aparentava estar muito longe de ser valorizado.

[...] somos herdeiros de uma tradição sociológica que trata a mulher como essencialmente desinteressante e irrelevante, aceitando como necessário, natural e profundamente problemático o fato de que, em toda a cultura humana, a mulher de alguma forma é subordinada ao homem (ROSALDO, 1979, p. 33).

De acordo com Norma Telles (2008), através do conhecimento e da escrita, o homem dominou e conduziu os papéis sociais, impossibilitando a participação feminina nas diversas esferas de manifestação do pensamento. Ressalta ainda que, no século XIX, em diversos países ocidentais, antes mesmo da mulher se tornar autora, e não apenas protagonista de histórias em que antes fora personagem, nas quais, diversas vezes, era retratada de forma vexatória e inferior, incapaz de pensar, as mulheres precisaram lutar contra a subordinação imposta pela sociedade patriarcal, posição em que se remetiam, convencendo-se do imperialismo masculino.

Na abordagem de Joan Scott (1992), a mulher é também o sujeito ativo e participante da história, principalmente através dos movimentos feministas, sendo esse um ideal recorrente que encontra morada nas evidências históricas das ações das mulheres no passado. Entretanto, a dificuldade se dá pelo fato da historiografia

⁴ A burguesia é uma classe social do regime capitalista, que surgiu Idade Média da Europa, e recebeu esse nome porque habitava nos burgos, cidades afastadas e protegidas por muros. Era composta por comerciantes de roupas, especiarias e joias e, posteriormente, com seu grande crescimento no decorrer dos séculos, participou intensivamente das Revoluções Francesa e Industrial. Seus membros foram os responsáveis pela produção, e possuíam seu próprio negócio, em oposição às atividades da classe operária. Era dividida em três categorias: 1) a alta burguesia, detentora dos meios de produção; 2) a média burguesia, composta por profissionais liberais; 3) a pequena burguesia, com indivíduos pertencentes às camadas médias ou inferiores da indústria e do comércio.

ocidental ter como relator o homem branco europeu e aristocrático e, portanto, a história é contada com uma visão desfocada, incompleta e arbitrária. Tentar resgatar as ações das mulheres como agentes participantes da história significa contrapor esse novo relato às normas preestabelecidas como verdadeiras e fundamentais. É conveniente notar que a participação dos movimentos feministas, rompe com seu *status* de invisibilidade perante a sociedade, decisão que se amalgama às tensões no ambiente familiar, já que traduz em transformações cotidianas. Porém, há um benefício às mulheres, que corrobora para a modificação das relações de poder, quer no âmbito público, quer no âmbito privado, e esse fato traz questionamentos quanto à condição subalterna na qual elas vivem. Mas outra questão a ressaltar é que muitas mulheres ainda não vislumbraram caminhos que possam torná-las visíveis. Para uma melhor compreensão dos fatos, faz-se necessário que a história das mulheres seja vista e pensada sob outra vertente que não a preestabelecida pela historiografia ocidental até então utilizada.

1.4. A BIOGRAFIA DA TRADIÇÃO

Bonnie Smith (2003) inicia seu trabalho observando que a pergunta apresentada pelo filósofo Michel Foucault, "O que é um autor?", até hoje não fez com que os historiadores que estão engajados no propósito de mostrar a veracidade dos fatos se interessem em desvendar essa questão. São os historiadores os responsáveis pelas histórias científicas, já que são detentores de experiências quanto às técnicas de escrita, e assim conseguem dar origem às histórias interessantes, apesar de, às vezes, apresentarem algumas falhas. A historiografia não apresenta os trabalhos das mulheres amadoras, e a história cultural e social não tem valor algum quando se refere aos acontecimentos cotidianos femininos. A questão é que a história social escrita pelos homens constitui em algo que já é proclamado há muito tempo. Um fator interessante é vislumbrar que se as biografias dos grandes historiadores masculinos são analisadas partindo do pressuposto de serem resultado da interação da intelectualidade e da cultura, tem-se uma ideia de como as mulheres foram excluídas da produção histórica, e de como o historiador masculino é elevado.

Ao tratar das questões relacionadas à opressão da mulher, e de seu

aprisionamento no ambiente familiar, bem como a sua submissão à estrutura patriarcal, Virgínia Woolf (1990) observa que a mulher não teve a oportunidade de escrever a sua própria história, e o que resta são algumas cartas que conseguiu escrever. Segundo a autora, não há peças ou poemas que auxiliem no conhecimento das experiências das mulheres antes do século XVIII, se tinham acesso à educação, e outras informações do cotidiano doméstico, fato que julga abominável, e chega a se perguntar porque elas não escreviam poesias nesse período. Quanto às mulheres na música, a autora ressalta que não era tão complicado para a romancista alcançar algum sucesso como foi para a musicista, sendo que as composições das mulheres eram duramente criticadas, e mais, o fato da mulher compor músicas já era algo para se admirar, na concepção de algumas pessoas da época.

Uma ambição que ultrapassaria minha audácia, pensei, procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali, seria sugerir às alunas dessas famosas universidades que reescrevessem a história, embora deva admitir que, muitas vezes, ela parece um tanto estranha tal como é — irreal, tendenciosa; — mas por que não poderiam elas acrescentar um suplemento à história, dando-lhe, é claro, algum nome não conspícuo, de modo que as mulheres pudessem ali figurar sem impropriedade? Pois frequentemente as percebemos de relance na vida dos grandes homens, despachadas logo para o segundo plano, ocultando, às vezes, um piscar de olhos, um riso, uma lágrima talvez (WOOLF, 1988, p. 57-58).

Segundo Pierre Bourdieu (2006), nos dias de hoje, falar sobre a história de vida de um sujeito é uma atividade corriqueira, além de que "[...] a vida é uma história e que, [...] uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história" (BOURDIEU, 2006, p.184). Numa linguagem simples, a vida é descrita como um caminho a ser percorrido, com seus percalços, e esse trajeto tem um início, as etapas e um fim de toda a história. O autor pondera que essas questões levam à concordância passiva da filosofia da história como um desencadear de fatos históricos "[...] que está implícita numa filosofia da história no sentido de relato histórico, *Historie*, em suma, numa teoria do relato, relato do historiador ou romancista, indiscerníveis sobre esse aspecto notadamente biografia ou autobiografia" (*Ibidem*).

Ao se pensar que a vida é um conjunto compreensível e direcionado de

acontecimentos e fatos, Bourdieu (2006) ressalta que devemos entender a ideia de biografia como um projeto de vida que, a princípio, por ser original, traz à tona uma ilusão de que o indivíduo é um ser genial, restrito aos seus talentos e aptidões intelectuais, artísticas etc., quando são utilizados os “já”, “desde criança” etc. A vida, que é estruturada como uma história, obedece uma ordem lógica, já que está moldada numa ordem que segue uma cronologia, com início, motivo e fim. Levando-se em consideração tanto o relato da biografia como da autobiografia, tem-se que os fatos, mesmo quando não respeitam uma ordem cronológica, acabam seguindo uma sucessão de acontecimentos que são organizados conforme “relações inteligíveis” (BOURDIEU, 2006, p. 184). É interessante ressaltar o que Bourdieu observa, de que tanto o investigador quanto o investigado buscam as mesmas vantagens no que consideram como fato reconhecido de uma narração. A intenção que o biógrafo tem ao selecionar determinados acontecimentos, interligando-os com o intuito de lhes dar coesão, com a ideia de satisfazer uma vontade geral, traduz-se numa criação antinatural de percepção, visto que é ele o intérprete dos fatos.

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU, 2006, p. 184).

Quanto ao biografado, tem-se que há uma tendência à criação de contar a sua história com acontecimentos que lhes são convenientes, e, para isso, conecta-se com uma certa coerência esses acontecimentos. Será, portanto, o biógrafo quem fornecerá os meios para que isso ocorra, já que “[...] a começar por suas disposições de profissional da interpretação, só pode ser levado a aceitar essa criação artificial do sentido” (BOURDIEU, 2006, p. 185). Para Bourdieu, quando uma história de vida é contada a partir de um viés que tende a dar uma direção coerente dos fatos, pode-se dizer que há um conformismo com um discurso pré-moldado pela tradição recorrente.

Nilcéia Baroncelli, em seu livro *Mulheres Compositoras* (1987), utilizou-se de diversas fontes como livros de história da música, programas dos concertos, currículos, informações publicadas em jornais etc, mas, segundo a autora, a fonte

primordial para a realização do trabalho foi a partitura. Como Baroncelli aponta, não foi possível manter uma uniformidade de informações, visto que houve também lacunas nas informações obtidas por meio das fontes existentes, e esclarece que muitas informações foram obtidas diretamente das próprias compositoras, observando que as autoras de obras teóricas e investigadoras de folclore somente estão incluídas se forem também compositoras. Essa questão pode ser abordada observando-se o que Pierre Bourdieu (2006) aponta quanto aos fatos revelados pelas próprias biografadas, de que podem ser bem tendenciosos, já que cada compositora pode ressaltar o que lhe for mais conveniente.

Outro fato relevante referente às biografias organizadas por Baroncelli (1987) é o respeito pela linearidade dos fatos que, embora não sigam a mesma ordem em todas as compositoras, até mesmo porque alguns dados são inexistentes em algumas delas, seguem a "cronologia inteligível" apontada por Bourdieu (2006). Analisando, por exemplo, a biografia de Francisca Edwiges Neves Gonzaga, mais conhecida como Chiquinha Gonzaga, tem-se uma sequência cronológica que segue a ordem lógica apontada por Bourdieu, sugerindo um começo, um meio e um fim. Baroncelli (1987) inicia a biografia com data de nascimento e de morte, dados referentes aos estudos da compositora quando criança, e segue uma ordem cronológica que está relacionada à sua carreira como compositora, mas também com sua vida pessoal.

Ao biografar as mulheres compositoras, Eli Rocha (1986) também segue a cronologia tendo como base uma ordem lógica dos fatos. A autora, no início do seu livro *Nós, as mulheres*, esclarece que a finalidade da pesquisa é de corroborar para preservar a memória cultural e musical do Brasil. Apesar de ter sido criticada por musicólogos e intelectuais devido à falta de informações, Rocha ressalta que a escolha do nome das compositoras ocorreu justamente pela falta de dados e arquivos referente a elas. Assim como as biografias de Baroncelli (1987), Rocha também inicia a biografia de Chiquinha Gonzaga com data de nascimento, seguindo a "cronologia inteligível" mencionada por Pierre Bourdieu (2006), não se atentando somente para a vida profissional da compositora.

No dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa temos que biografia é “narração oral, escrita ou visual dos fatos particulares das várias fases da vida de uma pessoa ou personagem”, ou ainda “o suporte físico (livro, filme, texto teatral, disco óptico etc.) onde se insere uma biografia”, e também “a história da vida de

alguém” etc., que se trata de “fazer a história” do indivíduo. Michel de Certeau (2011, p. 45) dá início ao segundo capítulo de seu livro, *A escrita da história*, indagando a respeito da prática de se “fazer história”, de o que o autor faz sobre a profissão do historiador, sobre sua função e seus métodos, ou seja, sobre as pretensões científicas do século XIX, e sobre a constituição de um saber científico que obedeça as regras próprias para o “fazer” historiográfico. Tais questionamentos nos trazem algumas reflexões sobre a historiografia na sociedade e sobre o papel do historiador nela, remetendo-nos à dúvida de ser a história importante socialmente ou não. Essa discussão remonta às questões anteriormente abordadas por Certeau, que apresenta o autor como responsável pela produção de textos historiográficos, e não pela reconstrução ou tentativa de retratar a história em sua totalidade.

Certeau (2011) relata que o historiador deve ter como produto final a demonstração das relações entre os produtos e os lugares de produção, sendo esses lugares descritos pelo autor como um lugar social. Ao ser inventada uma ordem do resultado, ocorre uma distorção da história, necessitando de fundamento para a sua prática. Refletindo o historiador na sociedade, a sua importância nela, que a transforma em seu produto de estudo e de trabalho, pode-se chegar à conclusão que o historiador trabalha para a sociedade, e esse veredito nos faz avaliar também sobre como é feita a história e qual é o ofício do historiador, e é ele quem liga as ideias umas às outras para materializar os fatos, para nos apontar sobre os lugares, através de seus métodos e atitudes. O produto historiográfico surge dos estudos do historiador, que proporcionam ideias que foram investigadas. Através das ideias trabalhadas pelo historiador no lugar que seria a sociedade (que cria a história social) nasce o conceito histórico social. Pode-se citar, então, o dizeres do autor, de que “[...] o gesto que liga as 'ideias' aos lugares é, precisamente, um gesto do historiador. Compreender, para ele, é analisar em termos de produções localizáveis o material que cada método instaurou inicialmente segundo seus métodos de pertinência” (CERTEAU, 2011, p.45). Contudo, Certeau acredita que a prática tem de estar acompanhada da teoria, pois, caso contrário, corre-se o risco de aceitação de certas verdades mesmo quando não são comprovadas empiricamente.

Ao analisar a história das mulheres, constata-se que a produção musical de muitas foi numerosa e, sobretudo, de grande qualidade composicional; atesta-se também que, quer no final do século XIX, quer no século XX, as mulheres buscaram alternativas que lhes favorecessem uma maior abertura social e política, bem como

os anseios pela liberdade de suas escolhas pessoais. Todas elas utilizaram seus conhecimentos em diversas áreas, como na música, visando manifestar seus ideais, e contradizendo aquilo que foi preestabelecido em suas vidas privadas. Contudo, torna-se um pouco trabalhoso traçar uma história das mulheres mais completa, sobretudo no Brasil, já que muitos materiais, como as partituras por exemplo, perderam-se ao longo da história e, mesmo quando havia fontes que poderiam contribuir para a construção dessa história, a verdade dos fatos ficava distorcida. Essa questão é observada nas biografias apresentadas por Eli Rocha (1986), sobretudo nas das compositoras que não atingiram grande notoriedade, como Leontina Gentil Torres, que teve apenas uma partitura encontrada de uma balada romântica, *A Rosa*, e Leopoldina Porto Carrera, que escreveu *Polka Odontina* para piano, mas também não há nenhuma outra informação a respeito dela.

Na França, conforme expõe Certeau (2011), houve uma necessidade de se pensar a teoria como ponto de partida para as pesquisas, o que proporcionou novos caminhos e organização para as práticas em relação à sociedade. O historiador, amalgamado ao seu lugar, deve levar em consideração um conjunto de métodos nomeados por Certeau como "operação", em que será associada ao lugar uma prática constituinte da função do historiador. O resultado da operação será a escrita, que virá da investigação de documentos selecionados posteriormente, servindo de base para essa ação operacional, partindo de um lugar em direção a uma prática. Contudo, essa ação operacional não será absoluta, e muito menos fechada, mas deve ser concluída para os leitores como o objetivo de estudo e discursos historiográficos. O autor, assim, ressalta que "(...) a operação histórica se refere à combinação de um lugar social, de práticas 'científicas' e de uma escrita" (CERTEAU, 2011, p. 47). Quando são analisados esses parâmetros, as ideias surgem, os textos aparecem, sendo que a escrita da história precisa obedecer regras que devem ser avaliadas por elas mesmas.

O historiador deve analisar vários fatores como os contextos socioeconômico, político e cultural, com o intuito de organizar os seus métodos, construindo-se, assim, a historiografia social do lugar. Contudo, será o lugar quem definirá quais serão esses métodos e como alcançá-los e, com isso, chegar-se-á ao resultado da investigação.

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção

socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados etc.[...] É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhe serão propostas, se organizam (CERTEAU, 2011, p. 47).

Segundo Certeau, há quarenta anos, o cientificismo trouxe à tona "[...] na história 'objetiva' a sua relação com um lugar, o do sujeito" (CERTEAU, 2011, p.47). A história tinha como pretensão recompor a "verdade" dos acontecimentos e, pensando na história "objetiva", tem-se que ela transmitia arduamente uma "verdade" que já estava ultrapassada, baseada nos moldes filosóficos e teológicos retrógrados, e os fatos históricos assim eram traduzidos. Após toda essa questão, um ponto importante a ser ressaltado é que as pessoas começaram a desconfiar do absolutismo dos relatos históricos, pois a interpretação histórica depende totalmente de um sistema de referência, e cada um tem a sua visão filosófica, ou seja, a análise histórica é vista sob o ponto de vista da subjetividade do autor. Os fatos históricos têm a objetividade como fundamento, visto que "[...] eles enunciam, na linguagem da análise, escolhas que lhes são anteriores, que não resultam, pois, da observação – e que não lhes são nem mesmo 'verificáveis', mas apenas 'falsificáveis' graças a um exame físico" (CERTEAU, 2011, p. 48). A "relatividade histórica" é composta de um conjunto de ideias filosóficas baseadas no ponto de vista de quem as apontam, ou seja, "[...] as dos pensadores que se vestem de historiadores" (*Ibidem*, p.49), enraizado na totalidade da história. Ao analisarmos as biografias escritas por Nilcéia Baroncelli (1987) e Eli Rocha (1986), tem-se que a preocupação das autoras estavam em trazer à tona a maior quantidade possível de informações a respeito das compositoras. Contudo, as histórias contadas não são específicas apenas em relação à vida profissional de cada compositora, mas traz informações referentes à vida pessoal. É interessante citar o que Rocha (1986) observa em relação à compositora Francisca Gonzaga, de que "[...] desde seus primeiros anos, revelou seu temperamento voluntarioso, de uma curiosidade sem limites, e um grande talento para a música" (ROCHA, 1986, p. 63). Essa tendência em trazer o compositor como um gênio, como alguém que já nasce com uma predisposição ao sucesso, observada por Bourdieu (2006), esteve presente ao longo da história contada, das biografias moldadas de acordo com a visão de quem as escreviam, e esse pode ter sido um dos fatores que contribuiu para que mulher ficasse tanto

tempo em segundo plano na narração da história, sobretudo na história da música, visto que provavelmente era o homem branco quem tinha acesso à escrita dessa história.

Ao expor a concepção do filósofo e sociólogo Jürgen Habermas, Certeau (2011) indica que é somente o historiador quem relaciona o "nós" historicamente, já que é o sujeito que trabalha com o "nós". Ao produzir a história sob uma ótica individual, o historiador traz a construção historiográfica de um conjunto social. Na transmissão da história da sociedade, tem-se como discurso o "nós" passando pelo "eu" do historiador. Esse elo, em que o historiador transmite o "nós", e constrói a sociedade, também culmina na sociedade como sua construtora, auxiliando-o em sua formação. A história do conjunto social, assim, é formada pelo indivíduo, através de um trabalho da coletividade, tendo o "eu" do historiador como base. Certeau revela que o "nós" se refere ao leitores em potencial, visto que não é para o público em geral que o livro de história é confeccionado, independentemente desse público ser o mantenedor financeiro e moral do autor. O público em geral dá menos valor para uma obra do que os próprios historiadores, pois os parâmetros de avaliação utilizados por estes são diferentes dos do público leigo. A obra, por sua vez, se considerada como fora dos parâmetros adotados pelo grupo de historiadores, é tida como vulgar, e não pode ser enquadrada como obra historiográfica. A história será formada pelo resultado individual que pertencerá a uma cadeia em que se unem diversos elementos dependentes entre si. O texto histórico (incluindo aqui, novas abordagens e métodos novos, formas diferentes de utilização da documentação, bem como formas de organização e compilação de dados) se tornou ponto primordial à pesquisa científica, com função estabelecida no conjunto de práticas. Como Baroncelli (1987) expõe, a falta de dados para a pesquisa, fez com que a autora recorresse ao contato direto com as próprias compositoras. Tanto Rocha (1986) quanto Baroncelli (1987) tiveram a preocupação de escrever biografias que pudessem trazer à tona um repertório que estava esquecido, e que, embora muitas vezes comprovado, ainda não tinha sido publicado.

Certeau (2011) expõe ainda que, em história, a "obra de valor" é aquela que os próprios historiadores reconhecem como importante. Se obra acrescentar valor ao que já existe, trata-se então de uma obra de valor, ou seja "[...] aquela que representa um progresso com relação ao estatuto atual dos 'objetos' e dos métodos históricos e, que, ligada ao meio no qual se elabora, tornam possíveis, por sua vez,

novas pesquisas" (CERTEAU, 2011, p. 57). O produto final de um grupo de pesquisa será, portanto, o livro ou o artigo de história, e o estudo histórico é resultante de várias fontes e ideias de indivíduos diversos na investigação, e não de um trabalho solo, sendo, assim, "[...] o produto de um lugar" (*Ibidem*). É de suma importância questionarmos qual seria a relevância da obra historiográfica, e qual o seu papel na história e para o historiador. Na investigação, a operação do historiador é similar ao processo de fabricação de um produto, no qual serão importantes os métodos, a operação etc. Independente da situação na qual a prática histórica esteja, se no processo de reunião dos documentos ou na redação do livro, ela se refere à estrutura da sociedade. Os grupos ou unidades sociais que foram formados, ainda que pequenos, mas bem fundamentados, tornaram-se importantes na definição de diversos níveis de pesquisas, podendo aqui serem exemplificadas as obras que eram destinadas à localidade, direcionadas para um público leigo, mas que mostravam uma conformidade com os fatos. Em relação a essas questões, ao serem analisadas as biografias escritas por Rocha (1986) e Baroncelli (1987), pode-se perceber a dificuldade que elas tiveram de levantar dados básicos de algumas compositoras. Por um longo período, os autores sofreram uma tentativa de serem apagados da produção histórica, já que se pensava a história como uma ciência meramente auxiliar. Contudo, a história ganhou mais autonomia devido às mudanças e ao aprimoramento das suas técnicas de produção.

Para Certeau (2011, p. 64), "[...] a história não começaria senão com a 'nobre palavra' da interpretação. [...] Se é verdade que a organização da história é relativa a um lugar e a um tempo, isto ocorre, inicialmente, por causa de suas técnicas de produção". Se se pensar sobre as técnicas de produção da história, tem-se que elas são concernentes ao tempo, ao seu lugar de organização, ao meio e a quem produz. O produtor será o indivíduo capaz de conceituá-la, já que é o responsável pelo produto e pela interpretação dos métodos. Segundo o autor, seria "[...] uma arte de discorrer que apagaria, pudicamente, vestígios de um trabalho. Na verdade existe aí uma opção decisiva. O lugar que se dá à técnica coloca a história do lado da literatura ou da ciência" (*Ibidem*, p. 64-65). Certeau ratifica, ainda, a ideia de sujeito não-passivo, relacionado ao autor e suas técnicas, visto que ambos aparecem agora amalgamados e visíveis, e o autor não fica mais oculto por uma pseudo irrelevância que lhe era imputada em relação à história.

Ao relatar sobre o procedimento historiográfico, Certeau (2011) afirma que o

historiador não pode se posicionar passivamente ao que lhe é revelado. Aponta que o indivíduo que pratica a produção de textos historiográficos, por meio de métodos científicos, é um fabricante, um pesquisador que transmuta o "ambiente". Em relação à ideia de transformação, o autor diz que “em história, ela instaura um 'governo da natureza', de uma forma que concerne à relação do presente com o passado – não sendo este um 'dado', mas um produto" (CERTEAU, 2011, p. 69). O debate relacionado às fontes de pesquisa, e também à sua organização, remete à ideia de que se houver uma ordem já estabelecida e outra ordem anterior, resultando numa coerência, e traz uma visão da existência de uma operação técnica. Independentemente do aparecimento de arquivos ou bibliotecas, só existirá uma fonte se uma documentação for manejada por um historiador, detentor de técnica especializada. Os objetos da história são transformados e moldados pelo historiador tendo como base a historiografia, além de manejá-los de acordo com seus interesses investigativos. O desenvolvimento desses objetos, resultando na modificação do lugar, da natureza e do homem em relação à história é de responsabilidade do historiador. A história é formada, tendo como material primário os documentos que se transformarão em produtos finais. A operação historiográfica nascerá da escrita da história, através do manuseio dos objetos em concordância com os métodos. O historiador pode transformar a confecção de documentos por intermédio de fatos e de objetos, e ao modificá-lo, ou mesmo reconstruí-lo, pode-se utilizar dessa modificação para construir algo novo, conquistando uma nova ideia partindo desse novo objeto historiográfico. Baroncelli (1987) trouxe um grande número de biografias de mulheres compositoras, em que a relação de obras é maior que as informações biográficas. Todas as compositoras citadas tiveram suas obras relacionadas, mas não há muitas informações e, na maioria das vezes, nenhuma que justifique ou introduza a obra que foi criada, em que circunstâncias elas foram compostas, se houve um motivo cultural, social ou político no qual estavam inseridas. A biografia de Francisca Gonzaga ainda apresenta um pouco mais de dados em relação às outras, contudo, grande parte de sua biografia apenas cita as obras, não tendo a preocupação de contextualizá-las. Em se tratando dessa questão, é oportuno também trazer o que Certeau (2011) discorre a respeito dos limites que a história impõe, considerando-se os limites que o próprio pesquisador se coloca, visto que não há mais a ambição que ocorria no século XIX, a de uma história totalizante. São as divergências o objeto de sua investigação, "[...] pois, o

fato de que se trata, de agora em diante, não é aquele que oferece ao saber observador a emergência de uma realidade. Combinado com um modelo construído ele tem a forma de uma diferença" (CERTEAU, 2011, p. 81).

Por fim, ao pensar que não podemos olhar o presente sob uma ótica baseada em questões morais atuais, tem-se de levar em consideração que somos pertencentes ao presente, e que estamos constantemente contemplando o futuro; quando alteramos o passado com uma nova informação que faltava, abrimos caminhos para novas possibilidades futuras e, assim, oferecemos uma nova oportunidade às personagens que há muito se calaram. Segundo Certeau (2011), a operação histórica é uma relação entre o passado e o presente, em que o presente se baseia no passado, e o passado se submete à visão presencial. Trata-se de uma ligação historiográfica e, apesar de o passado e o presente terem suas particularidades, ao se unirem fazem história. É uma operação na qual a cronologia que desvenda o passado, e intensifica o presente, também procura prever o futuro, sendo assim uma historiografia cronológica, já que se interliga para a pesquisa e se implanta nos métodos históricos. Através do presente, pode-se contemplar o passado e os resultados, o que a torna de suma importância para o sujeito. Independentemente do assunto abordado, o que importa é o presente, visto que funciona como um marco primordial para a historiografia no que diz respeito à cronologia. É o presente que modifica o lugar de investigação do historiador, já que ele é o fruto do percurso histórico. Para a historiografia, os acontecimentos funcionam como uma ferramenta, são o início da construção que produzirá a história, e os fatos históricos moldam o produto, ou seja, fazem o resultado da pesquisa. Ambos são importantes para a história, visto que a estruturam.

A escrita, para Certeau (2011), é a construção da pesquisa, e traz a ordem, propagando a objetividade (ou imparcialidade) histórica; modifica as unidades historiográficas e, ainda, transmite os conceitos organizadores. Trata-se de um documento de pesquisa que se parece com uma sepultura documental. É de suma importância organizar a história, além do projeto final e a reestruturação das teorias serem fundamentais. Ao se organizar a história, o conteúdo é transformado em forma, a investigação em historiografia, e a ideia do historiador em concreto. Ao tentar escrever a história de algumas mulheres compositoras, poder-se-á ter uma ideia de que Baroncelli (1987) e Rocha (1986) tiveram a intenção de trazer à tona obras que não ficaram conhecidas, ou que, apesar de conhecidas, não tiveram

grande repercussão, e também de proporcionar aos estudantes de instrumentos, professores, intérpretes e pesquisadores um novo rumo nos trabalhos e nas investigações presentes e futuras, que contribuam para produzir novas biografias, ou rever as antigas, o que auxiliará no entendimento da história.

Em se tratando da literatura e da crítica, Nelly Coelho (1993) revela que, nos últimos anos do século XX, mais precisamente, desde os anos de 1970, há um crescimento do interesse na produção literária das mulheres, como também da literatura infanto-juvenil brasileira e a dos negros, e isso se deve ao fato desses grupos pertencerem à classe dos dominados e oprimidos. A literatura feminina, bem como o aumento progressivo da produção literária, tem se sobreposto à crítica de forma surpreendente, apesar do fato de muitos, inclusive escritoras, enxergarem essas diferenças como uma discriminação. Ao analisar as mudanças inovadoras, a sociedade vislumbra que as transformações que ocorreram no âmbito feminino são as mais resolutas, já que "[...] atinge[m] as bases do próprio sistema de relações vigentes no mundo civilizado que herdamos" (COELHO, 1993, p.12). Quanto à produção literária feminina, e suas pretensões em relação à crítica, sendo por si só considerada como um fenômeno, tem-se que ela não é de cunho sentenciador, já que não tem o interesse de questionar qual literatura é a melhor, a feminina ou a masculina, e sim de conhecer o que as mulheres escrevem, e como elas o fazem.

No que concerne a mulher no século XX, bem como a crise que a acompanha, Nelly Coelho (1993) revela que o filósofo Julian Marías observa que a crise e a crítica partem do mesmo pressuposto, e que a crise pode ser referenciada como desorientação de um grupo majoritário, e não apenas de um indivíduo, dando um cunho histórico inerente às crises existentes. Assim, há uma correlação entre a crise que a mulher do século XX está vivenciando e a crise histórica que surge da perda de rumo que os sexos estão passando mediante uma torrente de questionamentos incitados pelos tempos modernos, pós-teológicos, sem nenhuma solução para tais dúvidas. Assim:

Na verdade, em todas as épocas e das mais variadas maneiras o mundo feminino foi apoio e espaço concretizador das ideias, crenças, conquistas ou inovações do mundo masculino... Assim, nada mais natural que agora também esteja sendo o espaço por excelência, onde o 'novo' se está forçando em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desconcertos. Com a diferença de que agora um dos elementos-chave da mudança-em-processo é o

próprio mundo feminino, é a própria condição-de-mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças imperantes (COELHO, 1993, p.14).

Apenas sob essa ótica, ou seja, com as estruturas tradicionais tendo sofrido enormes mudanças, é que conseguimos entender de uma forma mais ampla as mutações que ocorrem quanto à liberdade das mulheres de se pronunciarem com uma intensidade cada vez maior nos últimos anos dentro da literatura brasileira (COELHO, 1993). Ao analisar a obra da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles (apud COELHO, 1993, p. 14), *As meninas* (1975), Coelho ressalta o pensamento de uma personagem do romance, ao dizer que "[...] sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos", mostrando com isso que essa reflexão está no âmago da efervescente transmutação vivenciada pelas mulheres do século XX. Muitos estudos procuram desvendar se realmente há uma linha de criação especificamente feminina no que tange a arte. Tais estudos não ocorrem de forma aleatória, visto que, há bem pouco tempo, tinha-se a ideia de que fatores biológicos seriam determinantes no papel da criação artística de ambos os sexos, como por exemplo, a atribuição de características inerentes ao homem como a arte criativa, agressiva e viril, enquanto a mulher tem na sua criação as características de sensibilidade e fragilidade.

Algumas investigações que tendem a referenciar as características como palavras curtas, a inclinação de abusar da oralidade, de metáforas e de detalhes, apontam que elas estão ligadas ao estilo feminino. Contudo, Coelho (1993) não acredita que essas qualificações estejam relacionadas à linguagem feminina, já que fazem parte do estilo contemporâneo, que também é utilizado pelos homens. A literatura e a arte, como um todo, nascem da relação do homem com o meio, mas se moldam nos acontecimentos cotidianos, sejam eles históricos, sociais ou econômicos, além das relações de dominação, dos artistas e escritores, e essa literatura feminina faz alusão às mulheres que eram letradas, excluindo as de classes menos favorecidas economicamente e culturalmente. É impossível entendermos a obra artística ou literária sem que as analisemos no meio cultural em que estão inseridas, pois, apenas assim, teremos condições de separar a literatura em masculina ou feminina, visto que ainda há uma divisão sociocultural entre o homem e a mulher. Segundo Coelho (1993), nos anos de 1930, com o intuito de quebrar os grilhões que alijavam a mulher no que concerne aos direitos de

participação no âmbito cultural, político e econômico dos países, o movimento feminista continuou sua marcha libertatória na Europa e nos Estados Unidos, apesar de que, no Brasil, esse avanço se deu de forma tímida. Todavia, a literatura se tornou uma importante ferramenta no rompimento dessas barreiras.

De uma literatura lírica sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se pautava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos [...] a mulher chegou a uma literatura ética existencial (gerada pela ação ética/passional) que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem padrão da mulher (anjo/demônio; esposa/cortesã; 'ânfora do prazer' / 'porta do inferno' etc.). Em lugar de optar por um desses comportamentos, a nova mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano. (COELHO, 1993, p.16)

As transformações que tivemos nos últimos anos do século XX, como a compreensão crítica mais desenvolvida, proporcionaram às mulheres a propagação da literatura feminina, que foi equiparada qualitativamente à dos homens. O resultado desse despertar crítico na literatura fez com que a mulher estivesse muito mais presente de forma ativa na sociedade e, assim, as questões inerentes exclusivamente ao universo feminino passaram a fazer parte do cotidiano universal. A mulher transpôs, então, da figura de submissa à de transgressora, encontrando no teatro, na poesia e na ficção um destino sólido.

2 AS RELAÇÕES DE GÊNERO NA MÚSICA

2.1 A "NATUREZA" DAS MULHERES NAS ATIVIDADES MUSICAIS

Paulo Salles (2005) relata que a pós-modernidade aponta para uma análise crítica da distribuição do poder no decorrer da modernidade, que rotula práticas e produções culturais no campo da música. Uma das bandeiras levantadas pelo modernismo era que o surgimento de novas tendências musicais traria uma revolução no gosto musical das pessoas, pelo menos das que eram adeptas à tradição musical do Ocidente. Entretanto, com esse fato, muitos músicos e apreciadores de música foram contra as possíveis transformações que a música poderia sofrer, por não aceitarem novas maneiras de execução que não fossem

tradicionais, as quais estavam acostumados. Surgiu, então, uma parcela dos modernistas tida como conservadora que, embora reconhecesse a importância dos novos estilos, ainda sim defendia o elo com a tradição musical já existente. Assim, com a disputa dos vanguardistas e dos neo clássicos surgiu uma competição pelo controle estético musical no decorrer do século XX. Entende-se, portanto, que somente através de uma criação musical centrada na tradição da Europa Ocidental ou da América do Norte é que a música pode ser dita "verdadeira".

[...] o maior interesse despertado pelos estudos de massa, a crescente interação entre culturas, a conscientização – pode-se mesmo dizer modernização – das razões colonizadas, fez ver o qual alinhada ao poder econômico estava a questão cultural (SALLES, 2005, p. 230).

A música contemporânea, em um dado período, tornou-se algo indesejável e, com o mercado de produção cultural voltado para os lucros da indústria de entretenimento, a música "artística" ficou presa à ideia de música "clássica" e dependente do ambiente das universidades e centros de pesquisas. Nesse ínterim, a divergência entre os conservadores e os vanguardistas deu lugar a um alvo em comum: a busca pela continuidade da criação da música sem a dependência dos ditames do mercado, além do anseio de retomar o diálogo entre o compositor contemporâneo e o público interessado em consumir suas obras. Com isso, o produto final desse acontecimento foi a popularização da linguagem musical e o interesse em disponibilizar as obras a um público maior (SALLES, 2005).

Para Enrico Fubini (2007), o período entre o Romantismo até a atualidade é constituído de uma grande riqueza no que diz respeito à estética musical, mas muitos são os nomes que foram alijados da lista de personalidade importantes, e os métodos para essas escolhas podem até ser passíveis de questionamentos, visto que, junto de "[...] grandes filósofos como Hegel, Schopenhauer etc., aparecem figuras de músicos como Lizt, Mendelssohn e Schoenberg, ou historiadores e teóricos como Forkel, Riemann e Ambros, que parecem ter pouco haver com a história da estética" (FUBINI, 2007, p. 519).

A linguagem é a forma mais usual de se estabelecer contato, mas foi negada à mulher, vítima histórica da dominação, principalmente na música, já que é a "[...]

linguagem culturalmente privilegiada" (ARRIBAS, 1998, p. 19)⁶. O uso da palavra e suas associações, como poder, transcendência e capacidade de criação ficaram a cargo do masculino. Para resgatar a memória das mulheres é necessário reescrever a história, visto que "[...] construir a História tem sido contribuir para reforçar os esquemas impostos pela ideologia dominante" (*Ibidem*)⁷. Josemi Arribas (1998) fala em contra-história, que traz à tona a ocultação de metade da sociedade, ou seja, da presença feminina. Através das histórias das mulheres e da música, temos um aprendizado epistemológico e político que revela a manifestação da mulher, que esteve alijada pela cultura patriarcal. Atestando esse fato, pode-se relatar os dizeres de Amelia Die Goyanes (1998), de que a história das mulheres na música está repleta de exemplos de mulheres que não podiam compor, como Alma Schindler, esposa de Gustav Mahler, Fanny Mendelssohn, e muitas outras que eram marginalizadas no âmbito musical dominado pelo patriarcado. Contudo, as mulheres criaram música em diversas épocas e culturas, respeitando ou não os limites que lhes foram impostos, apesar de muitas terem permanecido no anonimato.

Ao citar a crítica feminista na pós-modernidade, Mário Carvalho (1999) observa que, recentemente, esta passou a fazer parte das discussões musicológicas, com o intuito de reconstruir alguns princípios estabelecidos pela tradição, definidos pelas questões de gênero. Outros pontos a serem investigados são as atividades musicais ligadas à mulher, pensando-a na história e nos dias atuais, além de analisar "[...] a música como portadora de ideologias especificamente sexuais; descobrir a chamada expressão antipatriarcal do feminino tanto nas obras musicais como na sua interpretação e recepção" (CARVALHO, 1999, p. 281). O autor destaca que, no livro *Feminine Endings*, Susan McClary (1991) traz à tona uma investigação em relação às questões de gênero, analisando de maneira a culminar na oposição entre teleologia e estaticidade, ou seja, entre homem e mulher, respectivamente, em que revela a análise da organização do processo de narração baseada nos moldes tradicionais constituintes na literatura do Ocidente de Teresa de Lauretis (1984), colocando o homem, ou melhor, o "herói masculino" como fonte culturalmente ativa e criativa, e a mulher, ou personagem feminina, como se não pudesse ser mudada. Para Carvalho, Susan McClary reforça

⁶ Texto original: "[...] lenguaje culturalmente privilegiado".

⁷ Texto original: "[...] construir la Historia ha sido contribuir a reforzar los esquemas impuestos por la ideología dominante".

essa dicotomia narrativa, que foi incorporada nas óperas pelos libretos e também na música absoluta.

Este é precisamente o paradigma que corresponde à Odisseia, de Homero: um herói masculino que toma contato com a alteridade (a mulher) e desse modo reforça sua consciência em si, a sua identidade – nomeadamente com o objetivo de dar à narrativa um fim satisfatório (CARVALHO, 1999, p. 282).

De acordo com Carvalho (1999), Susan McClary aponta, tanto na forma sonata como também nas obras desde os primórdios das peças barrocas até a atualidade, como pertencentes ao homem, ou seja, próprio do masculino, os processos musicais teleológicos (ou finalistas), e ao feminino, os processos redundantes. Pensando-se na destruição da ordem estabelecida pelo patriarcado, com a existência de composições que trouxessem à tona as componentes femininas, situando-as para fora dos padrões narrativos tradicionais, ao reaver o tratado de harmonia de Schoenberg, McClary aguça a ideia de que, com uma nova harmonia, a dimensão teleológica seria eliminada. A autora observa que as investigações das maneiras de se pensar o feminino desde Monteverdi até a atualidade, possui ideais masculinos e patriarcais, os quais os compositores estavam fadados a seguir rigorosamente. Ao analisar as compositoras e intérpretes atuais, e as questões e expressões inerentes ao gênero com uma ótica de feminismo militante, percebe-se que não existem diferenças marcantes no que concerne às representações do feminino resultantes do imaginário masculino; mostra-se também um elo com o corpo, com o que é sensual e relativo ao prazer, evidenciado nas execuções e composições femininas (CARVALHO, 1999).

A estética feminista revela que não havia um objetivo definido quanto à composição musical, já que o intérprete servia apenas de animador do ambiente, e não era visto como um especialista, e estabelece o elo entre a música considerada séria e o dia a dia, priorizando uma arte performática em que os limites dos fatos públicos e privados não existissem. Essa prática musical feminista foca nos eventos cotidianos, ao contrário dos grandes feitos heroicos que eram concernentes aos ideais masculinos. A representação patriarcal da mulher é, então, uma escolha da própria mulher (CARVALHO, 1999).

Até que ponto é que pode permanecer ilusória a transformação da

chamada fraqueza da mulher na sua força, da sua imagem negativa na sua imagem positiva ou emancipatória – eis o que Adorno e Horkheimer já deram a entender quando afirmam que, 'sob a pressão da civilização' as mulheres tendiam 'a assumir o juízo civilizatório sobre a mulher e a difamar o sexo' de tal maneira que a 'poderosa sedutora' já surgia no mito ao mesmo tempo como 'fraca, obsoleta e indefesa' (CARVALHO, 1999, p. 284).

O programa estético de cunho feminista, que constitui de questões relacionadas aos sentidos e ao corpo, e que, teoricamente, são partes inerentes às mulheres, antagonizando a estética masculina, que é baseada nos moldes da racionalidade, pode acarretar numa volta à ordem patriarcal, pois igualmente à estética masculina, procura superar a natureza, ao invés de se harmonizar com ela. A função de representar a natureza trouxe à mulher burguesa a imagem de vulnerabilidade, e essa ideia de que houve uma superação da natureza por parte das mulheres pode ser uma enganação. Quando a mulher é subjugada, há uma tentativa dela mostrar de forma sofismática que transcendeu a natureza (CARVALHO, 1999).

Com relação à participação das mulheres na produção musical no âmbito profissional, Susan McClary (1991) mostra que houve um alijamento histórico da mulher, já que era referenciada como inábil nessa atividade de criação e, assim, quando compunha – evento raro – era duramente criticada, e suas composições, consideradas inoportunas. Algumas mulheres se submetiam de forma passiva às críticas masculinas que as acusavam de criar obras medíocres e, quando constituídas de peças mais enérgicas, eram consideradas composições impróprias ao universo feminino.

A música que vem sendo composta por mulheres (apesar de todos os problemas) tem sido geralmente recebida em termos de estereótipos essencialmente atribuídos para mulheres pela cultura masculina: é repetidamente condenada como bela ou mesmo trivial ou [...] como agressivas e descabidas para uma mulher (McCLARY, 1991, p. 18)⁸.

Ao serem levantadas algumas questões a respeito da exclusão de obras de mulheres do repertório musical, ou mesmo do problema de se encontrar nomes de

⁸ Texto original: " The music that has been composed by women (despite all odds) has often been received in terms of the essentialist stereotypes ascribed to women by masculine culture: it is repeatedly condemned as pretty yet trivial or [...] as aggressive and unbefitting a woman".

compositoras que tiveram êxito em suas carreiras, Pilar López (2003) ressalta que a mulher, a partir de um ponto de vista biológico, foi taxada como incapaz tanto nos quesitos de lógica como nos de matemática, importantes no processo de composição musical; mas também, sob uma ótica sociológica, pode-se atribuir essa exclusão devido à divergência no ensino musical em relação aos homens, ou escassez de oportunidades, no acesso a essa educação musical. As mulheres, por algum tempo, não tiveram "[...] acesso às aulas de composição, contraponto, fuga, violino, violoncelo, contrabaixo, e a todos os instrumentos de sopro (incluída a flauta). [...] estudavam canto e piano, e além disso em classes separadas de seus companheiros" (LÓPEZ, 2003, p. 74)⁹. A historiografia das últimas décadas excluiu as mulheres da lista de compositores, já que "[...] não formaram parte do cânone" (LÓPEZ, 2003, p. 65)¹⁰, e essa exclusão também pode ser encontrada em outros cânones musicais, como no jazz, no reggae etc., que também retratam um alijamento quanto às questões raciais, e não apenas àquelas relacionadas ao gênero. Exceto nos conventos, locais onde as mulheres, durante séculos, puderam exercer suas atividades musicais de maneira "considerável", a interpretação musical feminina, sobretudo na Europa dos séculos XVI e XVII, estava ligada à prostituição. Essas relações de representações de gênero e de interpretação também ocorreram na música teatral europeia do século XVII. Já nos séculos XIX e XX, as mulheres partiram para o ensino particular de solfejo e de piano, pois só assim conseguiriam se manter financeiramente através da música, sendo que os centros públicos e conservatórios eram ocupados por homens. Houve dificuldades em se tratando de mercado de trabalho, visto que as orquestras de repertório culto e demais bandas não aceitavam mulheres. Com isso, elas se uniram em grupos musicais femininos, que podiam ser desde orquestras sinfônicas até grupos de câmara, que tocavam nas salas de concertos, nos cafés e em restaurantes (LÓPEZ, 2003).

Grout e Palisca (2007) observam que o piano do século XIX não era o mesmo que o instrumento utilizado no período em que Mozart compunha, ou seja, no século XVIII, pois as melhorias técnicas que o piano sofreu atendia as exigências dos virtuosos mais expressivos, tornando-se, assim, o melhor exemplo de instrumento romântico. Muitas dessas músicas românticas feitas para piano foram

⁹ Texto original: "[...] acceso a las clases de composición, contrapunto, fuga, violín, violonchelo, contrabajo, y a todos los instrumentos de viento (incluida la flauta). [...] estudiaban canto y piano, y además en clases separadas de sus compañeros".

¹⁰ Texto original: "[...] no han formado parte del canon".

compostas como danças ou como breves peças líricas, possuindo uma extensa variedade de nomes; já os concertos, as variações, as sonatas e as fantasias faziam parte do conjunto de obras de maior duração. É importante ressaltar que os virtuosos apontados pelos autores eram, na sua maioria, compostos por homens.

Antes de abordar questões ligadas à transmissão da cultura, é interessante revelar que a palavra música, segundo Arribas (1998), derivou de Musas, crença de origem grega que perdurou até a Idade Média, cujas práticas musicais das mulheres continuaram nas sociedades pré-industriais, porém silenciadas nos registros. O canto é uma forma privilegiada de transmitir a palavra, ou seja, de transmitir a cultura, e as mães, ao cantarem as primeiras melodias aos seus filhos, transmitem as primeiras lições musicais às crianças. É oportuno mencionar que Goyanes (1998) observa que, além das músicas destinadas a trabalhos "femininos" e cantos eróticos, havia outros modelos que eram considerados próprios do universo feminino, como as canções de ninar, que serviam aos propósitos e funções impostos às mulheres, ligados à sua natureza, ou melhor, ao que lhe é natural. As atividades de amamentação, de cuidados gerais das crianças e outros trabalhos domésticos são tão pertinentes à mulher na visão da sociedade opressora, quanto são os cantos destinados aos serviços sexuais, e "[...] todas estas composições musicais de mulheres são 'música útil' para a sociedade patriarcal, para afiançar a separação dos sexos e a preponderância de um sobre o outro" (GOYANES, 1998, p. 214)¹¹. Ao afirmar essa questão apontada por Goyanes, Arribas (1998) expõe que as canções de ninar foram, talvez, as primeiras canções populares compostas, o que nos traz a ideia de que muitos dos homens que foram "gênios" na música podem ter recebido sua educação musical de uma mulher. A manifestação musical pode, ainda, ter sido transmitida de forma interclassista, ou seja, uma mulher pobre (babá) pode ter ensinado canções de ninar a uma criança rica.

Um outro ponto importante a constatar é que havia também as mulheres que ofereciam sua arte nas praças, mercados e castelos, capazes de compor e interpretar suas canções, mas que ficaram perdidas, não conservando nada escrito. Goyanes (1998) ressaltar que, quando as mulheres exercem qualquer atividade musical, não são reconhecidas como profissionais, não são remuneradas, ou até

¹¹ Texto original: "[...] Todas estas composiciones musicales de mujeres son 'música útil' para la sociedad patriarcal, para afianzar la separación de los sexos y la preponderancia de uno sobre otro".

mesmo são pagas com um valor abaixo do que é pago aos homens; ainda, que "no século XIX ou no Renascimento, o trabalho das mulheres no campo musical se considerava 'de adorno'" (GOYANES, 1998, p. 215)¹². Essa era a única opção para que uma mulher pudesse exercer alguma atividade no campo musical, e contribuir para que as mulheres tivessem mais "encanto" no casamento, ou seja, que satisfizessem excepcionalmente aos desejos dos esposos.

Para reconhecermos como música qualquer som ou agrupamentos de som, segundo Green (2001), não podemos perder de vista que "[...] a música é uma construção social [...] esboça ou delineia metaforicamente grande quantidade de fatores contextualizadores e simbólicos" (GREEN, 2001, p. 18)¹³. A autora traz à tona o conceito de patriarcado, que beneficia mais os homens do que as mulheres, já que se trata de uma estrutura social "[...] que tem múltiplas relações de poder, incluindo o econômico, o físico e o discursivo para construir 'verdades'" (GREEN, 2001, p. 23)¹⁴. Há, assim, uma divisão entre os gêneros, devido a um desequilíbrio de poder, no qual o homem pertence à esfera pública, já que a masculinidade se define como ativa e produtora, voltada para o conhecimento científico e tecnológico, para a racionalidade, e as mulheres participam da esfera privada, sendo a feminilidade definida como passiva e reprodutora. Para realçar essa ideia, observa-se a exposição de Marciano Vidal (2005) relatando que a mulher, desde a Antiguidade, detém a função geradora de forma passiva ao receber o sêmen e oferecer o sangue para que o feto se desenvolva. Ao contrário, o papel do homem no processo gerador é ativo, visto que, como ser "superior", não lhe cabe outra função. Essa divisão dos gêneros masculino e feminino, assim, atua no modo de vida da sociedade.

A mulher está presa às características que marcam as suas funções na vida doméstica, e quando parte para o âmbito público o faz em áreas que possuem muitas características das atividades da esfera privada, visto que "[...] a busca do saber dos homens se corresponde com as habilidades masculinas da *mente*, as funções reprodutoras e de criação das mulheres (menstruação, gestação, lactância)

¹² Texto original: "En el siglo XIX o en el Renacimiento, el trabajo de las mujeres en el campo musical se consideraba 'de adorno'".

¹³ Texto original: "[...] la música es una construcción social [...] esboza o delineia metafóricamente gran cantidad de factores contextualizadores y simbólicos".

¹⁴ Texto original: "[...] que hay múltiples relaciones de poder, incluyendo el económico, el físico y el discursivo para construir 'verdades'".

se originam da obediência feminina ao corpo" (GREEN, 2001, p. 24)¹⁵. Contudo, a questão da masculinidade ou da feminilidade é uma construção social e, portanto, ambos os sexos podem adotar, em maior ou menor grau, as características que lhes são pertinentes. O problema, todavia, está no fato de que ambos os sexos corroboram para que esse poder do patriarcado se mantenha, levando-se em consideração que há um certo consentimento das partes envolvidas, apesar de existir um nível de oposição (GREEN, 2001).

2.2. O MOVIMENTO FEMINISTA E AS QUESTÕES DE GÊNERO NA MÚSICA

Ao abordar a respeito das dificuldades encontradas pelo feminismo no que concerne às diferentes experiências das mulheres, Nalu Faria (1998) revela que essas divergências podem estar ligadas também à sexualidade. Faria narra que houve uma investigação que se limitava ao universo das mulheres brancas e de classe média, além de heterossexuais. Essa limitação em relação às abordagens ligadas à sexualidade ocorreram até o início dos anos 80, e esse cenário somente se modificou a partir do momento em que feministas homossexuais passaram a questionar a heterossexualidade como regra sexual obrigatória. Contudo, houve também muitos problemas enfrentados pelo movimento feminista quanto às divergências em relação à idade e à raça. A cultura dominante dita uma representação dominante no que diz respeito à sexualidade.

A forma que a cultura dominante tem utilizado para normatizar a vivência da sexualidade é estabelecer um modelo dominante, em que se considera que todos e todas têm de se enquadrar. Pode-se dizer que o atual modelo sexual hegemônico é fruto da luta dos oprimidos pela autonomia sexual, misturado aos elementos do capitalismo e da cultura patriarcal, uma vez que alguns elementos da luta dos oprimidos foram assimilados (FARIA, 1998, p. 89).

Quanto à relação entre sexo e gênero, Faria (1998) observa que as teorias de construção social sinalizam que ambos se tratam de áreas diferentes, mas que se

¹⁵ Texto original: "[...] la búsqueda del saber de los hombres se corresponde con las habilidades masculinas de la *mente*, las funciones reproductoras y de crianza de las mujeres (menstruación, gestación, lactancia) se derivan de la obediencia femenina al cuerpo".

entreligam. Inicialmente, a ideia do feminismo de separação entre a sexualidade e a maternidade era, na concepção da autora, um afastamento entre a sexualidade e o gênero, mas essa situação não foi sustentada por muito tempo, visto que as discussões feministas a respeito da sexualidade a enquadraram como procedente da organização de desigualdade de gênero. Assim, a sexualidade feminina foi fundamentada a partir das relações de gênero. Entretanto, a sexualidade, para algumas feministas, não é resultante do gênero, apesar de terem questões em comum. A ideia de amalgamar o gênero e a sexualidade por parte do patriarcado dita que o indivíduo tem de viver sua sexualidade respeitando o comportamento concernente a cada gênero. Outro ponto relevante a abordar é que os símbolos e as representações têm sua importância nas relações entre sexo e gênero, visto que "[...] as pessoas não são recipientes vazios aos símbolos e à cultura. Ao contrário, elas cumprem um papel ativo na reinterpretação e transformação dos elementos culturais" (FARIA, 1998, p. 96).

Através dos estudos no campo da história das mulheres foi possível ter acesso às fontes documentais oficiais destinadas às investigações das relações de gênero e do feminino no contexto histórico. Segundo Andréa Gonçalves (2006), alguns dos documentos que não eram tidos como importantes passaram a ser considerados na recomposição das ações em que as mulheres eram parte operante. É importante ressaltar que a investigação da história das mulheres teve um grande apoio das fontes documentais do espaço privado, sobretudo nos campos da História Social e História Cultural, e da Nova História. Ao ser constatado que a prática e influência do poder político ultrapassavam as fronteiras do ambiente público, tem-se que, através dessas evidências documentais, foi possível revelar que as mulheres exerciam "os contra poderes" no ambiente familiar, na execução de suas atividades que despontavam a partir das funções efetuadas no âmbito doméstico, independente de serem em áreas urbanas ou rurais. Outro ponto importante a ressaltar é que, quando vem à tona a história da educação, vislumbra-se a quantidade de mulheres que faziam parte do quadro de professores, proporcionando à mulher o ingresso à educação formal que, até no início do século XX, sobretudo no Brasil, o nível máximo chegava somente à escola normal. As mulheres escreviam diários, cartas e biografias com o intuito de contar os acontecimentos cotidianos, bem como seus anseios e experiências, e isso contribuiu para o estudo da mulher na história. As mulheres, ao longo da história da educação, tiveram um ensino que

ficava aquém do que era oferecido aos homens, mas, além de reorganizar a história da educação, a aquisição dos documentos escritos por elas contribuíram para a reconstrução, propiciada pelos historiadores, da atualidade, da história da escrita, da recepção e da leitura.

Um dos desdobramentos do que se pode considerar a “fase mais heroica” do movimento feminista (1970 – 80) na produção acadêmica no campo da história da mulher foi sem dúvida o da reconstituição de biografias, ou de traços biográficos, de mulheres célebres, com objetivo, nem sempre formulado explicitamente de enaltecer a participação das mulheres da história, mas, em geral realçando aquelas situações em que essas ocuparam papéis tradicionalmente associados a modelos e valores masculinos (GONÇALVES, 2006, p. 90).

A ideia de que não havia desigualdade entre homens e mulheres, mas sim de que eles diferiam por natureza, trouxe à tona, em meados do século XX, novos questionamentos que ressaltavam as mulheres que estavam num patamar de grande projeção na vida pública. Mas, aliada à questão política citada, acrescentou-se um fator mais metodológico, sendo que os historiadores passaram a se interessar pelas mulheres que se destacavam por sua erudição, devido a quase inexistência de fontes que informassem a respeito das mulheres que eram admiráveis em suas atividades. Nesse ponto, é primordial ressaltar que a ênfase na história das mulheres extraordinárias, com o objetivo de engrandecê-las, corroborou para que as que não tinham destaque algum ficassem desprezadas nos espaços que pertenciam aos homens. Essa questão ocasionou, posteriormente, uma defasagem nas investigações referentes a história da mulher, posicionando-a num segundo plano na história. Contudo, alguns estudiosos passaram a se interessar pelas mulheres militantes, aquelas que, ao longo do século XX e início do século XIX, foram notáveis na luta dos movimentos feministas e operários. No Brasil, a figura de destaque na luta pelos direitos civis das mulheres foi a bióloga Bertha Lutz, responsável pela criação das bases do feminismo brasileiro, fundadora da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), em 1919, além de vice-presidente da Sociedade Pan-Americana da Liga das Mulheres Eleitoras (GONÇALVES, 2006).

Para Gonçalves (2006), ao serem levantadas informações a respeito da trajetória das mulheres na história e das questões de gênero, a partir do início da

segunda metade do século XX até a atualidade, tem-se uma ideia dos desafios que circundam as pesquisas sobre a história das mulheres, sobretudo num momento em que ocorrem mudanças significativas que atingem a produção historiográfica. É necessário que os estudos estruturados com base empírica se ordenem, enunciando de forma precisa "[...] as sínteses com maior poder de explicação, sem que, contudo, em nome da abrangência, se desconheçam as discontinuidades que marcam esse campo de estudo que abriga experiências sociais radicalmente distintas" (GONÇALVES, 2006, p. 139). Um problema que deve ser ressaltado é que houve um progresso na investigação sobre a história das mulheres, mas o empenho desse avanço não foi o mesmo quanto às relações entre as experiências femininas e masculinas no que concerne às suas diversidades. A investigação a respeito das relações de gênero contribuiu para a compreensão da história da família, bem como das questões ligadas ao âmbito familiar, como a sexualidade e a infância, embora se faz necessário que nas outras histórias, da política, da economia e da militar, além da religiosa, nas quais a mulher não consegue ter um reconhecimento de sua capacidade, haja uma ligação com essas relações. A história das mulheres, em conjunto com a história de gênero, bem como os movimentos feministas, tem se preocupado em resolver as questões multiculturais que estão presentes no século XXI, e o resultado depende de como essas questões serão conduzidas, "[...] reatualizando o potencial essencialmente político e, porque não, subversivo, como insistem várias autoras que se dedicaram a esse campo do conhecimento, da história das mulheres e de gênero" (GONÇALVES, 2006, p.141).

Na abordagem dos estudos das atividades de produção musical, é oportuno observar qual o papel do feminismo, apontar os seus efeitos benéficos e, também, levar em consideração as diferenças de ideias existentes. Cecília Gil (1998, p. 161) ressalta que o feminismo:

[...] parte da opressão que sofre um grupo subalterno e constrói uma visão de mundo, desenvolvendo uma metodologia e uma teoria tendentes a uma práxis transformadora de toda a relação de poder opressiva e exploradora – se apresenta assim como uma alternativa válida no tratamento de relações de dominação não exclusivamente circunscritas ao gênero [...]. Não em vão o enfoque do gênero e sexo, biologia e cultura, acrescenta profundidade à compreensão analítica do fenômeno musical¹⁶.

¹⁶ Texto original: "[...] parte de la opresión que sufre un grupo subalterno y construye una visión del mundo, desarrollando una metodología y una teoría tendentes a una praxis transformadora de

López, entretanto, aponta que "[...] algumas das histórias feministas atuais mais sérias se constroem em torno do conceito de gênero, que pode definir-se como o conjunto de crenças socialmente construídas sobre o sexo" (LÓPEZ, 2003, p. 16)¹⁷, e salienta ainda que muitas das feministas questionam que o termo igualdade é uma reivindicação própria de mulheres brancas, pertencentes à classe média do Norte da América ou da Europa Ocidental. Quanto ao gênero, ressalta que:

A categoria gênero foi uma grande conquista do feminismo ao se considerar hoje de maneira generalizada central para se compreender o pensamento e a conduta humanas. De fato começa a ser um lugar comum problematizar a ideia de gênero em textos não necessariamente feministas. Mas quando dado um conteúdo substantivo, transcultural, surge a possibilidade de converter o gênero em algo totalizante e discriminador contra as experiências e realidades de algumas mulheres de nosso tempo, não brancas, não ocidentais, não de classe média (LÓPEZ, 2003, p. 17)¹⁸.

Ao citar a observação de Judith Butler, em *Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse*, de que o gênero é o produto final de uma repetição de ações que edifica uma identidade, López (2003) ressalta que, apesar de questionável na Europa, já que na Espanha, atualmente, as correntes feministas em destaque são as da "igualdade" e da "diferença", houve três fases do feminismo: 1) a das sufragistas, do final do século XIX até 1920 (feminismo liberal), que lutavam por reformas no sistema político, mas que não trouxeram à tona questionamentos a respeito; 2) a das pertencentes ao movimento de liberação das mulheres e de outros interessados na definição do gênero, fase essa que teve a participação do movimento dos direitos civis e de esquerda dos anos 60 aos anos 80; 3) a das pertencentes ao grupo do feminismo cultural, influenciado pelo ativismo gay e pelo

toda relación de poder opresiva y explotadora – se presenta así como una alternativa válida en el tratamiento de relaciones de dominación no exclusivamente circunscritas al género [...]. No en vano el enfoque del género y sexo, biología y cultura, añade profundidad a la comprensión analítica del fenómeno musical".

¹⁷ Texto original: "[...] algunas de las historias feministas actuales más serias se construyen en torno al concepto del género, que suele definirse como el conjunto de creencias socialmente construidas sobre el sexo".

¹⁸ Texto original: "La categoría género ha sido un gran logro del feminismo al considerarse hoy de manera generalizada central para comprender el pensamiento y la conducta humana. De hecho empieza a ser un lugar común problematizar la idea de género en textos no necesariamente feministas. Pero cuando se le da un contenido sustantivo, transcultural, surge la posibilidad de convertir el género en algo totalizante y discriminador contra las experiencias y realidades de algunas mujeres de nuestro tiempo, no blancas, no occidentales, no de clase media".

pós-modernismo, "[...] buscando em ocasiões uma contracultura separatista" (LÓPEZ, 2003, p. 18)¹⁹. É interessante relatar que López observa também que os ideais da corrente feminista da "igualdade" representam para a corrente da "diferença" valores patriarcais, como a universalidade ou a razão.

Os estudos musicológicos feministas se expandiram na década de oitenta, mas, ao contrário dos métodos historiográficos tradicionais que direcionavam os estudos de compositoras e de suas obras, atualmente, expandiu-se também o número de métodos variados que abordam a musicologia feminista e temas de seu interesse, como a exclusão das obras de mulheres do repertório erudito. O fato é que os musicólogos tradicionais não estiveram interessados em comentar a música interpretada por mulheres, e não mencionavam os estudos feministas. Contudo, para se estudar todo o repertório sinfônico, além do conhecimento do estruturalismo e da harmonia tradicional, sem o conhecimento da teoria feminista, analisar apenas a teoria musical erudita não ajuda em nada (LÓPEZ, 2003).

O conhecimento da teoria feminista pode, entretanto, auxiliar em outras questões. Atualmente, para López (2003), a musicologia feminista não pode ser compreendida sem o pós-modernismo, já que "[...] questiona a validade de 'conceitos' básicos para o feminismo como 'mulher', 'homem', ou 'gênero'" (LÓPEZ, 2003, p. 35)²⁰, mas, aponta também que "[...] o pós-modernismo tem 'inoculado' o feminismo contra as generalizações que transcendem as fronteiras das culturas e das religiões [...]" (*Ibidem*)²¹. Green (2001) traça o percurso da mulher na música, bem como as implicações de sua prática musical e da aplicação dessa execução relacionada ao gênero, sobretudo nas escolas contemporâneas. Ao ressaltarmos que a ideologia é um campo no qual procuramos dar sentido às questões de nossa vida, observa-se que, no campo da música, a ideologia legitima o valor de propriedades presentes em estilos e peças musicais que são consideradas como "fontes naturais e espontâneas". Essas propriedades de universalidade, autonomia, individualidade ou originalidade são encontradas em outros estilos. Quanto ao conceito de discurso, Green observa que "[...] é um conceito útil para tentar desvelar a ideia de que o que interpretamos como a 'verdade' não é um dado eterno e imutável, mas uma

¹⁹ Texto original: "[...] buscando en ocasiones una contracultura separatista".

²⁰ Texto original: "[...] cuestiona la validez de 'conceptos' básicos para el feminismo como 'mujer', 'hombre' o 'género'".

²¹ Texto original: "[...] el posmodernismo ha 'vacunado' al feminismo contra las generalizaciones que trascienden las fronteras de las culturas y las religiones [...]".

construção que propicia a interação dialética entre os processos históricos de reprodução da sociedade e a formação da identidade do indivíduo" (GREEN, 2001, p. 16)²². Alguns discursos que englobam a música são dominantes por representarem os interesses das classes dominantes, ou porque os tratamos como algo natural e aceitamos sem questionamentos a imposição dominadora.

2.3. AS MULHERES INTÉRPRETES, EDUCADORAS, CANTORAS E SEUS ESTEREÓTIPOS

Ao analisar a presença das mulheres nas salas de concerto do século XIX, Sylvio Lago (2008) relata que a mulher exercia atividades como cantora e instrumentista, contudo, não teve a oportunidade de atuar como regente. Com isso, constata-se que, nos últimos séculos, as mulheres foram prejudicadas em diversas áreas de atuação, sofrendo em grande proporção, devido às desigualdades entre os sexos. Muitas foram as mulheres que viveram durante os séculos XIX e XX alijadas da história, independente das atividades que exerciam, se no âmbito familiar, nas fábricas ou no comércio. As mulheres não tinham acesso à determinadas ocupações, com exceção das que eram audaciosas e que não tinham medo de enfrentar os riscos inerentes às suas ações, como as cantoras, atrizes, escritoras etc., e mesmo estas tinham de ter a companhia de um homem para irem ao teatro, por exemplo, marcando uma sociedade que as alijavam dos direitos, como educação, profissões, e mesmo em relação ao casamento (LAGO, 2008).

Ao observar a participação da mulher como compositora e regente de orquestra, historicamente, há uma grande diferença em relação à participação dos homens nessas funções, pois às mulheres coube as atividades ligadas à execução como instrumentistas em orquestras, e como intérpretes, sendo solistas de piano, e de alguns outros instrumentos como violino, flauta ou harpas, mas, principalmente, como cantoras de peças líricas e de câmara (LAGO, 2008).

Alguns poucos nomes se destacam na composição, como Elisabeth Jacquet de la Gerre (cerca de 1664 – 1729), compositora de peças para cravo, e Clara

²² Texto original: "[...] es un concepto útil para intentar desvelar la idea de que lo que interpretamos como la "verdad" no es un dato un eterno e inmutable, sino una construcción que propicia la interacción dialéctica entre los procesos históricos de reproducción de la sociedad y la formación de la identidad del individuo".

Schumann (1819 – 1896), que escreveu concerto para piano, um trio com piano, romanças para violino e piano, mas que também interpretava as músicas compostas por seu marido Robert Schumann. Outra compositora que merece destaque é Alma Mahler, que não pôde continuar a compor devido a proibição de seu esposo e compositor Gustav Mahler.

Pode-se supor que o fato dos homens liderarem as atividades de regência, no início do século XIX, esteja ligado a uma outra prática, que era a da composição, já que os maestros dessa época foram, em sua maioria, compositores, e que, além disso, dirigiam suas próprias criações, como por exemplo Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Mahler e Richard Strauss. O maestro era conhecido, há até algum tempo, como um indivíduo marcado pelo autoritarismo, ocupando uma posição de poder, e essas características era pertencentes ao homem, fazendo parte do comportamento masculino, já que essa autoridade era legitimada pela sociedade patriarcal, e obedecida pela classe subjugada, incluindo-se nesse grupo as mulheres. Essas questões eram inerentes às atividades artísticas, ou seja, interpretativas, além de gerir os músicos através da direção orquestral, e tais poderes estão ligados à interpretação de partituras, de acordo com suas normas de execução, transmitindo-as, assim, para os músicos ideias de interpretação.

Algumas questões de ordem sociocultural, além dos valores impostos pela sociedade patriarcal, corroboraram para dar ênfase à ideia de que a regência era função única e exclusiva do homem, visto que a mulher não possuía as habilidades técnicas e musicais necessárias à função, ao contrário dos homens que eram detentores de todo esse conhecimento. O problema também se residia no fato de que as orquestras do século XIX e início do século XX eram constituídas em sua maioria por instrumentistas masculinos, e naquela época um homem poderia não aceitar ser dirigido por uma mulher, já que se presume esse fato por ainda ser ocorrente em alguns lugares. De acordo com os costumes daquela época, as mulheres não podiam se expor em um pódio durante concertos públicos, sendo este comportamento fora das práticas artísticas e sociais consideráveis (LAGO, 2008).

Ressaltando os dizeres de Graciela Paraskevaídis, Cecília Gil (1998) observa que, no século XIX, a criação musical feminina ibero-americana, devido à formação exclusivamente europeia, porém limitada, deixou a composição para segundo plano e partiu para a interpretação e a pedagogia, sendo propagadora e multiplicadora fiel dos moldes masculinos e europeus.

A exibição pode ser comparada com o fato de se utilizar de um disfarce e, segundo Green (2001), quem se exhibe, ao mesmo tempo, pode se proteger. A música, e não apenas a "máscara", está presente entre quem se expõe e quem ouve uma interpretação musical. Relata também que "[...] o ato de exibição institucionalizada no âmbito da sexualidade tem um elevado perfil na sociedade ocidental [...] abarcando uma ampla variedade de ritos interpretativos, incluindo as composições musicais" (GREEN, 2001, p. 34)²³. A exibição sexual pode ser de ambos os gêneros, embora nos "espetáculos sexuais" o que predominam são as mulheres. A relação de exposição que ocorre no Ocidente pode ser "[...] explícita ou implicitamente sexual na qual o exibidor se codifica como 'feminino' e o expectador como 'masculino'" (*Ibidem*, p. 34-35)²⁴. Contudo, defendeu-se a hegemonia da heterossexualidade masculina no patriarcado musical por parte de musicólogos e críticos musicais, tema esse que, na atualidade, passa por diversos estudos. Tal mecanismo de dominação tentou alijar a presença da homossexualidade no mundo da música. As intérpretes, por estarem jogadas no mundo de exposição sexual feminina, não se posicionaram contra as construções históricas de sua feminilidade, e acabaram tendo uma postura diferente em relação aos poderes feminilizadores da exposição musical. Na interpretação musical feminina, um dos elementos simbólicos que se mantém é o retorno da mulher ao feminino.

Em relação ao começo do século XIX, Heather Hadlock (2003) revela que a crítica feminista questiona os papéis dos cantores na ópera italiana, ou seja, o triângulo composto por soprano, tenor e barítono, no qual a soprano invariavelmente precisava ser resgatada de suas mazelas por um homem, que seria um tenor, visto que ela não tinha capacidade física e intelectual para resolver seus próprios problemas. Nas histórias contadas na ópera italiana desse período, a personagem principal das mulheres é mostrada sempre de maneira depressiva e, mesmo assim, elas ainda são isoladas, já que as sopranos são sempre mulheres e sofrem sozinhas as suas infelicidades. Ao analisar a ópera *Ernani*, de Giuseppe Verdi, observa-se que a voz de soprano é sempre jovem e apaixonada, cercada por vozes masculinas que mantêm alguma relação com a personagem feminina. Essa situação pode ser

²³ Texto original: "[...] el acto de la exhibición institucionalizada en el ámbito de la sexualidad tiene un elevado perfil en la sociedad occidental [...] abarcando una amplia variedad de ritos interpretativos, incluyendo las composiciones musicales".

²⁴ Texto original: "[...] explícita o implícitamente sexual en la que el exhibidor se codifica como 'femenino' y el espectador como 'masculino'".

perfeitamente encaixada em muitas outras óperas italianas desse período. Um ponto importante a ser ressaltado é que em algumas óperas como a *Norma*, de Vincenzo Bellini, a ajuda mútua era praticamente inexistente entre as mulheres, visto que havia uma rivalidade entre elas, fato ocorrente entre as princesas das óperas *Don Carlos* e *Aída*, de Verdi.

Ao tratar da prática do canto, Green destaca que "[...] o canto das mulheres, com independência de que se introduza ou não na esfera pública, reproduz e afirma em grande medida as definições patriarcais da feminilidade" (GREEN, 2001, p. 36)²⁵. Essa feminilidade pode ter pontos positivos ou negativos tanto para quem se expõe quanto para quem assiste e, na atuação musical, a cantora, ao se expor, participa de uma atividade feminina, já que o corpo, por ser o instrumento em que a voz surge, entra em sintonia com seu proprietário. Para que a exposição ocorra, deve-se construir uma proteção que também chame a atenção para o corpo. Todavia, "[...] a cantora, em sua autopossessão e sua capacidade de seduzir, está investida com um poder que está fora do alcance de quem a contempla, que se converte numa ameaça que só pode incrementar o temor potencial e, portanto a agressão" (GREEN, 2001, p. 37)²⁶, já que transgride as normas impostas pela sociedade patriarcal por serem as mulheres fadadas à condição de castidade. Outro ponto mencionado é que a cantora pode manter seu caráter natural e a capacidade de manipulação, mas, ao exibir seu corpo profissionalmente, é taxada como sedutora sexual, fato ocorrente em diversas sociedades. Essa relação entre a cantora, com suas práticas públicas, e a questão da sedução foi transmitida por gerações como no caso da relação entre as mães, com seus cantos maternos, e do lar, com tudo o que ele implica. Temos, então, na prática musical, os perfis da cantora prostituta e da esposa mãe. As características de feminilidade, que traz a construção de mulher sedutora e autopossuída no corpo, a sua relação com a natureza, mas também os arquétipos maternos, são afirmadas e reproduzidas no canto das mulheres, traçando um perfil marcado pelo gênero, de exibição e de feminilidade. "[...] A voz transmite e participa na construção dos significados intrínsecos. [...] também será julgada ou incorporará significados de acordo com o

²⁵ Texto original: "[...] el canto de las mujeres, con independencia de que se introduzca o no en la esfera pública, reproduce y afirma en gran medida las definiciones patriarcales de la feminidad".

²⁶ Texto original: "[...] La cantante, en su autoposesión y su capacidad para seducir, está investida con un poder que queda fuera del alcance de quienes la contemplan, que se convierte en una amenaza que sólo puede incrementar el temor potencial y, por tanto, la agresión".

tipo de exibição que a canção, seu contexto e seu ouvinte sejam capazes entre todos de invocar [...]" (*Ibidem*, p. 39)²⁷. Nesse ponto, é importante salientar a liberdade que as mulheres tiveram ao cantar, porém, não para compor, ou ainda, pouca liberdade para interpretar alguns instrumentos, já que foram, por isso, muitas vezes criticadas.

Segundo relatos de Green (2001), durante o século IV, as mulheres foram proibidas de cantar na Igreja. Uma exceção se fez às monjas, únicas musicistas institucionalizadas que, do século XV até o XVIII, continuaram suas atividades vocais. Já as mulheres da nobreza foram educadas musicalmente em seus lares. Contudo, no século XVI, elas foram galgando espaço por intermédio das tendências dramáticas, cantando óperas, fazendo carreira vocal e cantando na corte e nos teatros de óperas. Em 1600, as mulheres começaram a atuar nas óperas e a fazer carreiras tanto em conjuntos como também sendo solistas, com seus salários elevados, o que lhes renderam grande respeito, em alguns casos. Nesse meio, pode-se citar Barbara Strozzi que, além de cantora, destacou-se como compositora. Entretanto, apesar de a mulher ter se destacado na interpretação musical através do canto entre os séculos XVI e XX, as práticas musicais das mulheres reativaram de maneira simbólica a diferença entre os gêneros nos perfis musicais durante o século XVII, ou seja, não houve de fato uma libertação do poder e das normas patriarcais. Green traz um ponto importante, de que "[...] a autonomia evocada da música clássica e seu enfoque centrado no significado intrínseco supõe presumir que as pessoas que vão aos concertos ou óperas clássicas não assistem com o fim de olhar o corpo da cantora" (GREEN, 2001, p. 42)²⁸, mas destaca que há personagens operísticas que expõe as definições patriarcais da feminilidade (corporal e sedutora de Carmen, protagonista da Ópera *Carmen*, do compositor francês Georges Bizet, por exemplo), e que, ao cantar, reproduz-se a feminilidade; por isso as cantoras permaneceram tanto tempo num lugar destacado na esfera cultural. Essa aparente liberdade de ação, na realidade, justifica a necessidade de se controlar as mulheres, já que o canto reproduz simbolicamente algumas definições permanentes da

²⁷ Texto original: "[...] La voz transmite y participa en la construcción de los significados intrínsecos. [...] también será juzgada o incorporará significados de acuerdo con el tipo de exhibición que la canción, su contexto y el oyente sean capaces entre todos de invocar [...]"

²⁸ Texto original: "[...] La autonomía evocada de la música clásica y su enfoque centrado en el significado intrínseco supone presumir que las personas que van a los conciertos u óperas clásicos no asisten con el fin de mirar el cuerpo de la cantante [...]"

feminilidade. Todavia, ao exibir a interpretação musical, a mulher também adquire um elemento de controle ativo, manipulando a música como sujeito ativo, e pode, inclusive, opor-se às interpretações patriarcais da feminilidade, procurando outras alternativas nessas interpretações.

Ao observar a situação das cantoras no jazz e na música popular, Green relata que as mulheres cantoras de jazz, sobretudo as negras, interpretam música com a intenção de quebrar as definições patriarcais de atrativo corpóreo, e as mulheres que interpretam blues " [...] ridicularizavam o dualismo entre virgem e prostituta [...]" (GREEN, 2001, p. 45)²⁹. Na música popular, muitos temas da atualidade se concentram no corpo e na corporalidade, e a sua exposição passa a ser fator central. Isso ocorre porque, quando os significados intrínsecos têm menos importância e os perfis são mais abertos, convém à cantora prestar mais atenção na exposição do corpo. O perfil que tem um atrativo sexual maior traz à cantora uma menor respeitabilidade em relação à sua capacidade de manipulação dos significados intrínsecos; a exibição do corpo chamará mais a atenção para essa questão (GREEN, 2001).

Na Itália e em outros países, durante os séculos XVI e XVII, os patronos dos músicos eram a igreja, a corte, o teatro, o âmbito privado e o município. As instituições contrataram mais homens para o ensino da música e, somente no final do século XIX, as mulheres começaram a liderar em número entre os profissionais da música, porém sem interpretações públicas, ultrapassando o número de homens nessa área. No século XX, o ato de ensinar música foi uma das poucas atividades que a mulher pôde desempenhar, em conjunto com o serviço doméstico. No âmbito do lar, muitas mães, ao cantar suas canções de ninar, introduziram também canções em diversos tipos de música folk (música folclórica), e outras formas que entraram na esfera popular. A mulher instrumentista pode se expor de acordo com a interpretação do instrumento que toca e outros fatores. A cantora tem o corpo como fonte do som musical, e sua exibição vocal está ligada ao corpo e à feminilidade. Já a instrumentista pode exibir seu corpo, intencionalmente ou não, pois o instrumento interrompe o caráter central da exposição da sua sintonia com o corpo. A mulher é associada à natureza, mas a instrumentista necessita controlar o seu instrumento, sendo capaz para tal. Contudo, destacando que "[...] a natureza é uma força que

²⁹ Texto original: "[...] ridiculizaban el dualismo entre virgen y prostituta [...]".

controla o homem e esse controle ocorre em parte através do aproveitamento da natureza na tecnologia" (GREEN, 2001, p. 59)³⁰, a instrumentista controla um objeto alienado, feito pelo homem. O instrumento reduz a intenção da exibição, amenizando a exposição da intérprete, e personifica em menor grau a imagem da dicotomia virgem-prostituta, por não se mostrar disponível no âmbito sexual. As intérpretes musicais rompem as definições patriarcais, e colocam à disposição uma feminilidade controladora, que se aliena em um objeto, ao contrário da exibição do canto, que reproduz a feminilidade ao definir a cantora numa afirmação dessa feminilidade como suscetível, natural e perigosa (GREEN, 2001).

Diferente da cantora, cujas atividades de interpretação tendem a afirmar e inclusive acentuar a feminilidade, a instrumentista questiona e interrompe de maneira sistemática os signos que garantem o mascaramento da sexualidade feminina nos que baseiam sua força nas definições patriarcais (GREEN, 2001, p. 59)³¹.

Um ponto importante a respeito da afirmação colocada por Green (2001), de que a interpretação musical feminina interrompe a feminilidade, está em que, quanto ao homem, essa questão pode afirmar a sua masculinidade. O potencial interruptor da feminilidade a converte num "[...] elemento destacável dos perfis da música. [...] o perfil feminino desvela o perfil masculino da interpretação, normalmente transparente e inquestionável. [...] Atua como um filtro ou como uma medida contra o que percebemos e julgamos como o novo perfil de feminilidade" (GREEN, 2001, p. 60-61)³². O gênero, além de ser uma associação extramusical, atua influenciando nas formas de escuta e de julgamento dos significados intrínsecos. Podemos observar ainda que "[...] o gênero da interpretação instrumental feminina, entre outros fatores, introduz-se no significado musical evocado como uma interrupção das definições patriarcais da feminilidade" (*Ibidem*, p. 61)³³, tendo como intenção de

³⁰ Texto original: "[...] la naturaleza es una fuerza que controla el hombre y ese control se desarrolla en parte a través del aprovechamiento de la naturaleza en la tecnología".

³¹ Texto original: "A diferencia de la cantante, cuyas actividades de interpretación tienden a afirmar e incluso acentuar la feminidad, la instrumentista cuestiona y interrumpe de manera sistemática los signos que garantizan el enmascaramiento de la sexualidad femenina en los que basan su fuerza las definiciones patriarcales".

³² Texto original: "[...] elemento destacable de los perfiles de la música. [...] el perfil femenino desvela el perfil masculino de la interpretación, normalmente transparente e incuestionado. [...] Actúa como un filtro o como una medida contra de lo que percibimos y juzgamos como el nuevo perfil de la feminidad".

³³ Texto original: "[...] el género de la interpretación instrumental femenina, entre otros factores, se introduce en el significado musical evocado como una interrupción de las definiciones patriarcales de la feminidad".

induzir a nossa percepção dos conceitos que lhes são peculiares. A interpretação instrumental feminina, então, pode interromper as construções patriarcais da feminilidade e nossa percepção dos significados musicais intrínsecos. Isso trará novos perfis da exibição, e os exporá num filtro da masculinidade que acostumamos a escutar.

A interrupção das definições patriarcais da feminilidade, porém, varia de acordo com as épocas da história, como ocorre com as práticas interpretativas, com a postura e os instrumentos musicais. Os perfis derivados dessa interpretação instrumental das mulheres podem ser mais ou menos interruptores em alguns casos. A convivência ocorre de maneira velada, na qual o sujeito abre mão da resistência, embora algumas mulheres tenham transgredido as normas impostas ao interpretar alguns instrumentos em público que, para a sociedade, não lhes eram permitidos. No início da era cristã, as mulheres tiveram seu número reduzido nas atividades musicais enquanto profissão, e como a polifonia exigia uma técnica bem aprimorada e o ensino ocorria nas escolas catedrálcias, na igreja, na corte e nas universidades, elas foram alijadas do conhecimento e de tais práticas, visto que não podiam permanecer nesses lugares. Além disso, os instrumentos utilizados, por serem grandes e complexos no manejo, eram desaconselhados ao uso por parte das mulheres (GREEN, 2001).

No século XX, nas primeiras décadas, a autonomia da música erudita se elevou e, com ela, muitas solistas instrumentais conseguiram fazer carreira musical a despeito da mentalidade anacrônica imposta pela sociedade patriarcal estratificada. Com a competitividade no mundo da produção musical, houve a redução do aspecto de autonomia da música, e muitas intérpretes solistas tiveram de colocar a feminilidade em primeiro plano, ou seja, interpretar a música de maneira simplista, nos moldes preestabelecidos pelas normas patriarcais. Quanto à interpretação em orquestras, desde o século XVI até o século XIX, as mulheres não podiam tocar com os homens. Na realidade, as mulheres somente tocaram nas orquestras masculinas na última metade do século XIX, e apenas a harpa. A partir dos anos 40, houve maior aceitação das mulheres em orquestras. Assim, os caminhos foram se abrindo para as intérpretes e "[...] os efeitos interruptores dos perfis femininos na experiência dos significados intrínsecos que têm os ouvintes vão

se reduzindo à medida que se acostumam aos perfis" (GREEN, 2001, p. 75)³⁴. Já na interpretação instrumental do jazz e da música popular, apenas um número reduzido de mulheres superou esses efeitos interruptores da exibição feminina, ou seja, a mulher passou a ter reconhecimento em suas interpretações, devido ao grau de excelência que alcançou (GREEN, 2001).

De acordo com as observações de López (2003), a crítica literária feminina tem se preocupado com as representações da mulher nas obras literárias, e com os estereótipos que a menospreza, como donas da casa e esposas comportadas, que a submete a papéis vexatórios como de prostituta e de manipuladora. Outro ponto importante é ressaltar que a ópera do século XIX mantém a ideia de que a heroína deverá ter com único fim a morte, com o intuito de conservar a ordem social. López aponta que o trabalho de Catherine Clément, *L'Opera, or the Undoing of Women*, foi um importante passo para se conhecer profundamente os aspectos indesejáveis da ópera, calcados nos ditames da sociedade patriarcal. Já os *castrati* tiveram grande destaque no meio musical e com o público e, na Igreja, executavam as músicas com facilidade, ocupando o lugar das mulheres (que eram proibidas de exercer suas atividades por serem acusadas de contaminar esse "recinto santo"). Quanto ao destino das mulheres, os repertórios líricos traçaram um único fim àquelas que tentaram se sobressair: a morte. Em diversas óperas, o fim das protagonistas é a morte, seja por doença, seja por assassinato, como forma de punição por seus atos pecaminosos, pelo fato de serem simplesmente mulher.

Na Espanha do século XVII, os homens cantavam com vozes agudas nas igrejas, lugar proibido para as mulheres exercerem essa atividade, com exceção dos conventos, e nos teatros as mulheres cantavam os papéis masculinos. Já nos teatros musicais, os homens interpretavam papéis femininos com frequência, principalmente na Inglaterra e, na Itália, os *castrati* tiveram grande êxito. Todas essas questões musicais são constituintes de representações sobre o *Gênero*, ocorrendo, em alguns casos, a proibição da mulher de participar desse cenário. No teatro do Século de Ouro (século XVII), as mulheres eram ativas em diversas funções, sendo autoras, diretoras, escritoras de comédia etc., mas a vida infame de todos os atores escandalizavam a sociedade da época. Uma questão importante a

³⁴ Texto original: "[...] Los efectos interruptores de los perfiles femeninos en la experiencia de los significados intrínsecos que tienen los oyentes van reduciéndose a medida que se acostumbran a los perfiles".

relatar é que em diversos textos a respeito da música dessa época, a discussão se refere à *zarabanda*, à música afeminadora e à mulher vestida de homem, críticas que se misturam às políticas sociais e religiosas (LÓPEZ, 1998). A respeito da *zarabanda*, tem-se ainda que:

Em definitivo, a *zarabanda*, dança humilde, popular e dançada sobretudo por mulheres, era condenada fundamentalmente por seu caráter lascivo, mas não era a única música atacada por questões de gênero. [...] se identifica assim a nova música com a mulher e portanto com todas suas conotações: o lascivo, o inconstante, o fátuo, a sensualidade, o corpo, o vão, etc (LÓPEZ, 1998, p. 45-46)³⁵

Na música teatral do século XVII, a *zarabanda* criou grande polêmica e até proibição legal, cuja invenção foi atribuída a uma mulher má, e foi tão contestada assim como a *chacona* e o *escarramán*. Além disso, López (1998) observa os dizeres de Boécio, de que a música teatral, ou música "nova", afeminava os homens, que era feminilizante, afirmação que foi retomada por autores espanhóis da época, embora a mulher ter aparecido vestida de homem também revelasse as representações de *Gênero*, questionada por ser uma situação provocadora, e porque as mulheres usavam trajes que marcavam as formas. Essas proibições de que a mulher não poderia usar trajes masculinos também foram aplicadas aos homens quanto aos trajes femininos, pelo menos até meados do século XVII.

Ao serem analisados alguns estudos a respeito do século XVII, López (1998, p. 53) questiona que houve omissão de relatos sobre a participação da mulher nesse contexto da música e do teatro, presença essa que estava marcada no imaginário coletivo. Outro ponto importante abordado por Green (2001) é que as meninas, quanto às práticas musicais, conforme exposição de professores e alunos, "[...] não refletem somente os costumes da conduta feminina, sendo que perpetuam as construções discursivas da mesma feminilidade" (GREEN, 2001, p. 154)³⁶. Atualmente, as meninas, além de aprenderem música nas escolas, também constroem uma identidade de gênero, adotando práticas e estilos musicais que as

³⁵ Texto original: "En definitiva, la zarabanda, danza humilde, popular y bailada sobre todo por mujeres, era condenada fundamentalmente por su carácter lascivo, pero no era la única música atacada por cuestiones de género. [...] Se identifica así la nueva música con la mujer y por tanto con todas sus connotaciones: lo lascivo, lo inconstante, lo fatuo, la sensualidad, el cuerpo, lo vano, etc".

³⁶ Texto original: "[...] no reflejan sólo las costumbres de la conducta femenina, sino que perpetúan las construcciones discursivas de la misma feminidad".

afirmam nessa questão e estabelecem sua sexualidade. A dualidade privado público, interpretada por mulheres e alunas, fator que marca a estrutura patriarcal nas práticas musicais, é apoiada pela escola, que também contribuirá para reprodução de tais práticas e significados marcados pelo gênero, participando da perpetuação de definições de feminilidade e de masculinidade, e da regulação heterossexual, ainda que de forma sutil, como conotações das práticas na música.

Por fim, López expõe que "o conceito radical de música autônoma está unido ao da ideia de razão" (LÓPEZ, 2003, p.124)³⁷, e que muitas feministas não compartilham das ideias de que a mulher está associada ao estereótipo de beleza, porém inferior e dominada pela racionalidade superior do homem. Elas não aceitam essa radicalidade na identificação do masculino com a razão, devido "[...] às paralisantes e inclusive niilistas consequências políticas da crítica pós-moderna aos conceitos da razão, sujeito e verdade" (LÓPEZ, 2003, p. 125)³⁸. A crítica feminista à ideia de autonomia da música fornece um relevante entendimento da teoria da musicologia feminista, o que se acredita ser uma ponte fundamental para novos debates entre os musicólogos.

2.4. A HISTÓRIA E AS MULHERES NO PAPEL DE CRIADORAS

Henry Raynor (1981) observa que cabe ao compositor criticar outros compositores quando não há criações que despertem o ânimo do ouvinte, e ressalta que a história estilística é essencialmente crítica. Quando um fator histórico é investigado, o historiador responsável por essa tarefa, ou que se propôs a usufruir da história com a intenção de expor e de tornar evidente suas convicções musicais em geral, tem o dever de ordenar o seu material e deixar claro qual é a sua doutrina. Segundo o autor, não podemos pensar a história como uma cronologia dos acontecimentos, mas devemos ter em mente que se trata de vislumbrar o passado através do presente e vice-versa. Assim, "[...] a história estilística torna-se tão necessária apesar de escrita para mostrar o que o seu autor deseja mostrar, um

³⁷ Texto original: "El concepto radical de música autónoma está unido al de la idea de razón."

³⁸ Texto original: "[...] a las paralizantes e incluso nihilistas consecuencias políticas de la crítica posmoderna a los conceptos de razón, sujeto y verdad".

aspecto da verdade que ele pode considerar como sendo toda a verdade" (RAYNOR, 1981, p.13). A história estilística será responsável por apresentar o passado de acordo com o que lhe cabe quanto às atividades posteriores e, embora esse passado não nos pertença, torna-se tão real quanto o nosso. Como a história é responsável por trazer à tona o passado, fica-lhe complicado escolher os acontecimentos para fazer seu uso, já que, ao escolher certas coisas em detrimento de outras, pode deturpá-lo. Quando se sabe o que a história tem para transmitir, pode-se criar uma verdade própria dos fatos, já que é possível se utilizar daquela história e de outras interpretações que possam surgir, e não pensá-la como uma ideia final. Em se tratando da música, como ela não é proveniente do nada, tem-se que o compositor pode revelar o fato a partir de experiências vividas no seu tempo e no ambiente onde está inserido, visto que quando o criador se coloca de maneira inacessível, significa que houve um vínculo negativo com o meio em que viveu. A história da música contada sob uma ótica do pensamento europeu é tão aclamada, que muitos dos escritores têm o interesse de escrevê-la, embora esses trabalhos possam ser tendenciosos. Os historiadores que investigam a música têm por objetivo a criação e o correlacionamento das semelhanças, sendo que o foco de suas pesquisas reside na elaboração dessas semelhanças com os outros campos das artes, com o intuito de saber se as questões confirmadas nas discussões no campo da música são as mesmas ocorrentes nas histórias literárias, políticas e filosóficas. São poucos os materiais que podem ser considerados integralmente musicais. Mozart deixou cartas que sugeriam a maneira como ele criaria suas composições de forma a agradar o público, e algumas cartas de Beethoven descrevem como os editores deveriam ser tratados. Tanto os compositores quanto os cantores e instrumentistas tinham de trabalhar de forma remunerada e, como tinham de agradar os patrocinadores dos concertos, evitavam executar obras que pudessem causar repúdio no público (RAYNOR, 1981).

Para Raynor (1981), mesmo ao escrever a história da música para um público que não se preocupa em ter uma informação muito aprofundada, o historiador não leva em conta esse fato. Caso encontre informações exclusivamente musicais que lhe sejam oportunas, aproveita-as em benefício da investigação e "[...] não procura uma base explicativa coerente e evolutiva para a história da música" (RAYNOR, 1981, p. 25). Podemos considerar que há uma diferença entre o perfil do historiador do século XIX, que estava empenhado na significação implícita da arte, e do

historiador do século XX, que se preocupava de forma ingênua com a arte como um fim em si mesma, fazendo com que o estilo musical desse a impressão de ser formador da história fundamental. Inúmeras dúvidas seriam respondidas se houvesse um interesse em criar um elo entre o desenvolvimento da música e o ambiente em que está inserida, e entre o compositor e o âmbito econômico e social que faz parte. Apesar dessas respostas serem importantes, o historiador dos estilos não as responde.

Cecília Gil (1998) afirma que os trabalhos a respeito de mulheres compositoras são quase inexistentes, principalmente enquanto obras panorâmicas e quando as compositoras são ibero-americanas, mas relata também que nas produções da segunda metade do século XX as obras são de altíssima qualidade. A música da Ibero-América possui grande diferença de um país para o outro, já que a época cultural não é a mesma. A história das compositoras ibero-americanas tem início no século XIX, com o romanticismo ibero-americano, influenciado pela música italiana. As correntes culturais e artísticas marchavam quase paralelas no velho e no novo mundo, mas, com a Primeira Guerra Mundial, houve uma separação, e a música ibero-americana apareceu com tendências próprias. A autora ressalta que o perfil da compositora da América Latina já não é exclusivamente o de pedagoga ou intérprete, mas já exerce seu poder de criação, juntamente com os compositores masculinos. As mulheres vivenciam a problemática do compositor contemporâneo num marco geográfico que possui países com grandes semelhanças e diferenças. Algumas compositoras seguiram ligadas aos parâmetros românticos, outras, ao nascente nacionalismo, e houve aquelas que não seguiram nenhuma determinada linha estética.

Na cultura tradicional, apesar das mulheres serem grandes depositárias do acervo cultural hispânico, como relata Arribas (1998), o patriarcado, com seu discurso, conseguiu alijar a presença da mulher no âmbito musical. A música culta suporá que as pessoas que a compõe, no caso, os homens, deverão ter os quesitos necessários para que a ideologia patriarcal e dominante masculina os considere como autores legítimos, e que suas músicas tenham elevado valor cultural. Enquanto arte, a música composta por mulheres foi depreciada por reproduzir um esquema de valoração que satisfazia aos interesses dos homens. Arribas, ao citar o trabalho de Celia Amorós, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, que aborda uma

interpretação com desconfiança dos documentos e de discursos baseados em ideias patriarcais, ressalta que foi bem oportuno por parte do feminismo a aplicação sistemática dessa interpretação tratada por Amorós nas metodologias utilizadas. Outra questão importante a relatar é que os problemas de escrita das composições musicais de mulheres e de organistas religiosas, que são fatores depreciadores das obras compostas, podem ter ocorrido pela má fé de muitos editores e impressores. Ao investigar as mulheres na música, é importante que se tenha como ponto de partida a sua criação musical. Algumas obras são construídas em bases masculinas, e as mulheres são estudadas através de discursos musicais do patriarcado. A iconografia musical, assim como a iconografia em geral, transmitiu a ideia do "feminino" ligado ao suave e ao doméstico. Um estudo ou uma releitura de outros planos simbólicos dos materiais nos quais a história da música ocidental está calcada refutará a experiência musical masculina como único caminho de acesso à arte, abrindo outros caminhos para a compreensão. Assim:

[...] A construção de uma ideologia, a patriarcal neste caso, necessita heterodefinir constantemente aos sujeitos a elas submetidos, e principalmente aos dominados. As mulheres, enquanto grupo marginalizado dos âmbitos de produção de Verdade, também através do discurso musical têm sido instrumentalizadas (ARRIBAS, 1998, p.29)³⁹.

López (2003) relata que a escritura feminina⁴⁰ parte da escritura feminista francesa, e que não está baseada em estruturas patriarcais. Nos primeiros anos do estudo da musicologia feminista, a partir dos anos 70, houve uma preocupação em descobrir as mulheres compositoras e suas obras e, posteriormente, foram publicados diversos trabalhos a respeito da música e da vida das mulheres, além desses terem sido traçados num quadro teórico. Por volta do século XVII, segundo Susan McClary (1991), com a ascensão da ópera, as composições eram moldadas visando atender aos gêneros masculino e feminino, e a sexualidade e o gênero na música são, provavelmente, o maior objeto de estudo para os críticos da música

³⁹ Texto original: "[...] La construcción de una ideología, la patriarcal en este caso, necesita heterodefinir constantemente a los sujetos a ella sometidos, y principalmente a los dominados. Las mujeres, en cuanto grupo marginado de los ámbitos de producción de Verdad, también a través del discurso musical han sido instrumentalizadas".

⁴⁰ A escritura feminina referenciada por Pilar López se trata de uma forma de escrita e de expressão de ideias que ocorre fora dos padrões estruturais moldados pela sociedade patriarcal, que atesta ser o homem o único detentor do conhecimento.

feminina. A música não se delimita apenas à reflexão passiva da sociedade, mas serve como um fórum público para debates de opiniões e ideias. Um dado importante que López (2003) aponta é que as compositoras entre 1870 e 1920 tiveram de superar muitas dificuldades ao tentarem convencer editores, críticos musicais e intérpretes de que suas composições eram valorosas. O problema não estava somente em as mulheres tentarem galgar uma educação musical fora dos limites impostos pela sociedade patriarcal, mas também de conseguirem um espaço satisfatório para a exposição de suas obras. Além disso, outros fatores serviram de empecilho para que a mulher pudesse exercer suas atividades musicais, ou seja, o casamento e a maternidade, principalmente entre os séculos XIX e XX, em que trabalhar com música era uma tarefa complicada. As mulheres casadas, muitas vezes, sofriam discriminação por parte de familiares. A falta de tradição também cooperou para o alijamento de muitas mulheres na música ocidental, já que não tinham modelos de compositoras, e essa perspectiva musical divergente dos compositores masculinos trouxe a elas uma consciência feminista, embora essa consciência já existisse e só estava oculta.

Questionando a recusa da existência de uma forma de se compor, concepção essa de estudiosos feministas, a escrita poderia ser masculina ou feminina, mas constitui numa situação difícil "[...] desligar uma 'maneira de compor' como constante histórica de uma concepção essencialista dos homens e das mulheres" (LÓPEZ, 2003, p. 63)⁴¹. Um outro ponto interessante a ser abordado é que a musicologia tentou ocultar a homossexualidade dos compositores, traçando-lhes um perfil de "normalidade". Claramente, essa concepção de normalidade está vinculada às ideias de dominação patriarcal; todavia, a musicologia de gênero não tem interesse em formar um "santuário" de compositores ou compositoras homossexuais (LÓPEZ, 2003).

No século XX, foram introduzidas peças de jazz e música popular, embora as mulheres tenham sido silenciadas também na prática desses gêneros musicais, e houve a feminilização de alguns gêneros musicais, frequentes nos campos da literatura e da canção, que estão excluídos da "primeira linha" musical, e são considerados como repertório secundário (LÓPEZ, 2003).

⁴¹ Texto original: "[...] desligar una 'manera de componer' como constante histórica de una concepción esencialista de los hombres y las mujeres".

Assim como as instrumentistas e cantoras, as mulheres compositoras tiveram um processo difícil em sua autoafirmação na música enquanto criadoras, conforme observa Green (2001); existiram na Antiguidade, mas passaram por um processo de decadência. O recomeço foi nos conventos da Idade Média, com as monjas que tinham maior liberdade para trabalhar a música num nível mais profissional; algumas estudaram harmonia e composição, e não apenas práticas instrumentais. Houve alguns paradigmas como a inexistência da técnica masculina nas composições e, conseqüentemente, a simplicidade feminina na técnica composicional e a conotação feminina de voz como principal força compositiva das mulheres que as expôs à interpretação discursiva da feminilidade, definida pelo patriarcado. Durante os séculos XVIII e XIX, o número de mulheres na esfera composicional foi cada vez maior, apesar de criarem músicas, em sua maior parte, destinadas aos salões, além de músicas vocais para solistas e outros meios populares. Com o passar do século XIX, as mulheres se impuseram e começaram a compor músicas com perfis mais masculinos, que necessitavam maior força dos instrumentos e maior conhecimento de técnicas e, ainda, conseqüentemente, maior separação dos papéis de compositora e de intérprete. Tiveram assim de resistir às opiniões negativas de editores, de instituições educacionais e de críticos musicais quanto às composições de obras mais grandiosas ou orquestrais. A capacidade teórico musical feminina foi duramente questionada, já que, até o século XIX, a crítica e pedagogia musicais acreditavam que a música tinha a combinação de traços masculinos e femininos.

Contudo, com o ativismo crescente do feminismo, muitas mulheres conseguiram ter acesso à educação e às profissões em diversas áreas, inclusive na música, e isso contribuiu para uma significativa redução "[...] do perfil masculino normativo da música na sociedade contemporânea" (GREEN, 2001, p. 104)⁴². Mas o homem ainda está em foco quanto à questão da composição musical, e "o perfil cerebral masculino da música que é descrito em relação com a música clássica [erudita] tem funcionado de maneira quase igual em relação com o jazz" (*Ibidem*, p. 107)⁴³, sendo importante lembrar que esse pensamento patriarcal também ocorre na esfera da música popular e da música rock, além de afirmar as ideias anteriores sobre a feminilidade (GREEN, 2001).

⁴² Texto original: "[...] del perfil masculino normativo de la música en la sociedad contemporánea".

⁴³ Texto original: " El perfil cerebral masculino de la música que he descrito en relación con la música clásica ha funcionado de manera casi igual en relación con el jazz".

O surgimento da crítica feminina nos estudos literários e na história da arte, no início da década de 1970, corroborou para que muitas composições musicais ganhassem relevância, apesar dos inúmeros empecilhos no processo de descoberta. Com isso, muitas mulheres despontaram na esfera da criação, conquistando grande êxito com a emergência da história das mulheres compositoras, embora tenha sido um trabalho muito difícil, visto que o processo composicional era fortemente dominado por padrões machistas. Nesse processo de criação musical e das relações de gênero, houve diversas transformações, de modo que a participação feminina, ainda que tímida em alguns aspectos, saiu de uma situação de invisibilidade, embora, ainda no que concerne a seu posicionamento na sociedade, haja uma ordem moral e social conservadora que a alija dos espaços públicos, levando-a à clausura, e apenas ao masculino resultou no papel de destaque. A partir da exclusão social, a produção musical feminina se constituiu de um plano secundário, cabendo às mulheres as composições ditas “menos complexas”, o que a relegou a um lugar inferior no mundo da criação (MCCLARY, 1991).

Green (2001) observa que a música das mulheres tem sido questionada e depreciada por ser feminina se comparada à masculina. A compositora ameaça a feminilidade devido às suas práticas musicais e às questões problemáticas oferecidas por sua música. O perfil masculino nas práticas musicais difunde a perpetuação de que a composição musical das mulheres é uma música feminina, sem talento e maturidade, impondo a música masculina como criativa e racional, e trata a memória feminina da composição como algo que prejudica as interpretações patriarcais da feminilidade. Essas práticas musicais, que são marcadas pelo gênero, participam, assim, da construção das ideais quanto à masculinidade e à feminilidade, e marcam os significados musicais, manipulando-os através da história, e persistindo na estruturação da produção e reprodução musical na sociedade atual.

3. A COMPOSIÇÃO MUSICAL DAS MULHERES NO CONTEXTO BRASILEIRO

3.1. A MANCHA DO MAL FEMININO E A PERSPECTIVA FEMINISTA NA AMÉRICA LATINA

Ao analisar as transformações relacionadas às convicções tradicionais ligadas ao corpo e à sexualidade, que ocorreram nos séculos XVIII e XIX, Rachel Soihet (2013) observa que constituíram numa ferramenta importante no que diz respeito à validação dos pretextos que firmam as desigualdades entre os sexos no âmbito social, e excedem "[...] a concepção quanto as semelhanças estruturais entre o corpo masculino e o feminino e a homologia dos órgãos genitais, cuja diferença se pensava residir apenas em estar oculto nas mulheres" (SOIHET, 2013, p. 20), o que era visível nos homens. Será através dos órgãos genitais que aportar-se-ão as disparidades entre os sexos, e que vão "catalogá-los" quanto às funções que devem exercer, segundo esse indicativo. Assim, competirá aos homens o âmbito público, e à mulher, o privado, já que o corpo feminino colocará fim a qualquer tipo de discussão em se tratando de comparar homens e mulheres, no que concerne às regras gerais de cidadania. A divergência sexual é a base para a inferioridade feminina, que se estende ao intelecto, ou seja, à capacidade de pensar e de criar. Para grande parte dos filósofos iluministas, as mulheres são formadas "[...] no ser da paixão da imaginação, não do conceito" (*Ibidem*). A mulher, assim, não tem capacidade de criar e, apesar de estar em contato com a literatura e algumas ciências, não possui atributos de gênio.

Silvana Bitencourt (2008), no que se refere às mulheres na ciência, traz à tona uma questão relevante, ao ressaltar a quase ausência da mulher atuando nesse campo de pesquisa. Essa preocupação está presente entre muitas pesquisadoras, que também têm questionado porque é que a história excluiu as mulheres que conseguiram atingir certa notoriedade nas ciências. Assim, a autora salienta:

[...] depois de tantos debates feministas, ainda há limitações fortes entre as pesquisadoras em vincular estudos de gênero com a prática científica. As limitações entre autoras indicam problemas tanto subjetivos como teóricos em dialogar com as ciências naturais e exatas, pois parece ser mais comum, por exemplo, encontrarmos

estudiosas dos estudos de gênero na sociologia, na história do que na física, na matemática, campos disciplinares que tem sido socialmente representados por sujeitos que almejam ser cientistas. Será necessário primeiro conhecer para se realizar uma construção crítica relevante para os estudos sociais da ciência e de gênero. Nesse sentido é extremamente relevante este diálogo e este interesse de pesquisadoras e também pesquisadores sobre esta temática no Brasil, um país com um cenário periférico na produção de pesquisas científicas em relação aos países desenvolvidos (BITENCOURT, 2008. p. 6).

Para muitos iluministas, as mulheres não conseguiam exercer a capacidade de pensar, tendo-se assim a ideia de que o conhecimento geral que resulta no pensamento abstrato teria se desenvolvido apenas nos homens, ficando imobilizado na mulher e, com isso, permanecendo no nível da imaginação, porém "[...] não a imaginação que geneticamente contribui para o conhecimento, mas aquela enganosa, que nos faz tomar os desejos por realidades, cujo excesso pode levar à loucura e, mesmo à morte" (SOIHET, 2013, p. 21). Além disso, as características de beleza e genialidade não são compatíveis, sobretudo para as mulheres, sendo a beleza, inerente ao sexo feminino, complementada pela razão. As mulheres tinham de carregar o fardo de serem consideradas como inferiores no que diz respeito à razão, e se limitarem ao seu uso para executar as tarefas que eram "próprias" da sua natureza, como o cuidado com os filhos e com o esposo. Assim, as mulheres foram impossibilitadas de cruzar os limites da submissão que a "herança natural" lhes proporcionou. Contudo, algumas delas eram responsáveis por fomentar os bailes nos salões, auxiliando na propagação das ciências e da literatura (SOIHET, 2013).

A ideia de que a mulher é um ser que não tinha capacidade de pensar se expandiu durante o século XIX, conquistando poder através do apoio científico, já que, por razões biológicas, a fragilidade e a afetividade superaram a intelectualidade, além disso, para a sociedade, a mulher apresenta uma vocação à maternidade, ao invés de viver a sua sexualidade fora dos padrões preestabelecidos pela tradição. Ao contrário, o homem, partindo do ponto de vista do que lhe era natural, tinha-se que a sua força física se direcionava para o autoritarismo, o empreendedorismo racional e para uma sexualidade desenfreada (SOIHET, 2013). Os homens arquitetam teorias que instituem um discurso ambíguo, do homem sobre homem ou sobre a mulher, que alija a soberania da mulher e traz uma desigualdade entre os sexos, ocasionando uma maneira de oprimir.

As mulheres são tratadas não como sujeito, mas como uma coisa, buscando-se impedir a sua fala e a sua atividade. Nessa perspectiva, a violência não se resume a atos de agressão física, decorrendo, igualmente, de uma normatização na cultura, da discriminação e da submissão feminina (SOIHET, 2013, p. 21).

Entre os séculos XVI e XVIII, as lutas simbólicas surgiram com as mudanças que vieram com o processo civilizatório, substituindo as lutas corporais (SOIHET, 2013). Maria Cristina Campos (2011) ressalta que o escritor tem como ferramenta basilar o discurso, que é a junção do conhecimento e da imaginação. O discurso terá significado se a palavra for empregada de maneira envolvente, além de exata, em diálogo contínuo na vida, na literatura, na arte e a na sociedade. Segundo Soihet (2013), através do discurso do homem são apontadas normas para que as mulheres estruturem a sua identidade. A internalização desse discurso dominante é referente à violência simbólica, na qual o sujeito dominado se submete às regras preestabelecidas de dominação. A história das mulheres tem como um dos propósitos investigar as fontes de informação que atestam a aceitação da mulher quanto às diversas formas de representação dominante no que concerne às divergências entre os sexos, como a exclusão do espaço público e a posição de inferioridade nos diferentes âmbitos sociais. O estado de dominação no qual as mulheres são submetidas, entendido como violência simbólica, corrobora na percepção de como a dominação, "[...] que é uma relação histórica, cultural e linguisticamente construída" (SOIHET, 2013, p. 22), está intrinsecamente ligada à ideia de "[...] uma diferença de ordem natural, radical, irredutível, universal" (*Ibidem*).

Por fim, é de suma importância analisar como a educação feminina era tratada na segunda metade do século XIX. É através da educação que a mulher pode mudar a sua condição de ser inferior no ambiente social, já que tem a oportunidade de adquirir ferramentas necessárias para tal, visto que é por intermédio da prática educacional que as mulheres adquirem o discernimento de uma realidade de submissão. Em contradição a isso, a educação também pode se tornar um importante canal de propagação da violência simbólica, incorporando a ideia de inferioridade no pensamento alheio (SOIHET, 2013).

O que garante a manutenção da dominação masculina na estrutura social vigente é o fato de que não se chega a um consenso a respeito de sua malignidade. Na concepção de Ivone Gebara (2000), esse fato se manifesta no ambiente

doméstico, lugar em que a relação de submissão está presente, mas de forma inconsciente, por meio de hierarquias, embora seja difícil detectar esse mal nas relações entre homens e mulheres. Para se chegar a uma concordância do mal existente em fatos provenientes de costumes culturais e religiosos, é necessário analisar algumas questões de maneira crítica, calcadas "[...] em outro sistema de compreensão das relações humanas" (GEBARA, 2000, p. 29), visto que esses sistemas de pensamentos estão muito bem estruturados. Na tentativa de compreender o ser humano, tem-se o ser originariamente bom, que é o lado masculino; a mulher, historicamente, foi muitas vezes identificada com o mal. Na tradição judaica e cristã ocidental, o homem é considerado prioritária imagem de Deus, e a mulher será resgatada pelo matrimônio abençoado por Deus, integrada no casal e vítima de dualismos hierárquicos (hierarquia e masculino), tanto filosóficos como religiosos, relegada à segunda categoria, favorecendo uma vida de exclusões, situação essa que também passou por variações no curso da história da Igreja Romana. A questão do "pecado das origens", ou do "pecado original", no qual a mulher está fadada a ter seu poder reprodutor renovando o pecado, acompanha-a no trajeto de sua vida cotidiana, necessitando de uma dupla mediação, a de Deus e a dos homens, para ser salva, sendo a maternidade no matrimônio que a auxilia nesse requisito.

O movimento feminista na América Latina teve seu acontecimento público nos anos 60, mas abrangia a elite intelectual e militantes dos partidos políticos de esquerda. Assim, as preocupações com os direitos das mulheres entraram tardiamente no cotidiano dos movimentos populares dessa região. Contudo, a classificação das feministas europeias e norte-americanas se tornou muito limitante, embora o movimento feminista tenha sido relevante como movimento social e político, estabelecedor de relações de igualdade e de justiça entre os sexos. Quanto às tendências feministas na América Latina, Gebara (2000) destaca duas, sendo a primeira de cunho mais popular, preocupada com a realidade das mulheres mais pobres, e a segunda, a universitária, que repensa as ciências humanas sob uma ótica feminista. Quando o conceito de *Gênero* é introduzido, vislumbra-se construções sociais e culturais existentes para o sujeito se tornar homem ou mulher, ideia essa transmitida por gerações, o que não depende da realidade biológica para aplicar as diferenças. O poder, contudo, é algo desigual entre os sexos, visto que a

mulher possui uma condição de submissão, sobretudo no lar (GEBARA, 2000).

A fenomenologia é uma forma de compreensão das relações com seres humanos e não-humanos, retomada de acordo com diferentes perspectivas e épocas, e que afirma a "[...] existência da pluralidade" (GEBARA, 2000, p. 44) no real em novas interpretações. Ao atestar que a fenomenologia do mal no feminino é uma forma de adentrar no cotidiano de experiências vividas pelas mulheres, especialmente nas más experiências, Gebara também aponta que, ao discutir a experiência do sofrimento, tenta-se identificar o impacto dessas experiências no âmbito da submissão feminina. Pelas suas condições de sofrimento, devido ao sexo biológico e cultural, através da fenomenologia do mal, identificamos o mal não como um discurso dos "acusadores", mas segundo a própria experiência das mulheres. O discurso a respeito da igualdade dos seres humanos ocultou a desigualdade histórica e cultural na experiência vivida, sobretudo das mulheres, embora seja importante detectar quais são essas mulheres.

O primeiro passo de um enfoque fenomenológico do mal é a fenomenologia em ação, "[...] a presença do sujeito que se interpreta contando os fenômenos de sua existência. É também a presença do outro que escuta ou que lê e tenta compreender" (GEBARA, 2000, p. 47-48). A fenomenologia do mal no feminino, a nível de qualquer discurso nas artes como forma de expressão, "[...] é uma obra de memória passada ou presente que revela o mal ou o sofrimento que ainda persiste" (*Ibidem*, p. 48). Isso dá a oportunidade para a mulher reviver questões que a auxilie a denunciar o que a alija quanto à vida cotidiana social, política e econômica, como por exemplo as mulheres serem ligadas à manutenção da vida, já que é responsabilidade da mulher "nutrir" a família, a partir da função de seu corpo. Além da nutrição, cabe às mulheres a responsabilidade educativa, funções essas que oprimem e manipulam destrutivamente o seu ser. Em geral, os homens trabalham fora de casa, visando obter dinheiro para o sustento da família, mas dividir e guardar a alimentação é responsabilidade das mulheres. A condição da mulher, culturalmente moldada, aproxima-a da doença e da morte. O mal não está no serviço, mas na imposição das escolhas que ela tem de tomar como se isso fosse seu destino. Todavia, a mulher resiste, e há um não-conformismo em relação às situações que lhes são impostas. Gebara (2000) aponta, ainda, que "[...] a sabedoria masculina, único 'lugar' de saber reconhecido, era privilégio de uma elite convencida

de sua superioridade" (*Ibidem*, p. 63-66), que a divisão social de atividades tinha limites rígidos, e que o saber (que engloba a ciência, a política e a religião) era permitido apenas aos homens. Ao transgredir as leis da natureza feminina, visando participar do universo masculino, a mulher tem de retroagir, calando-se.

É interessante que Gebara (2000) coloca o "valer" como "lugar de crucifixão para as mulheres", e aponta as dificuldades cotidianas das mulheres como o "objeto" de se afirmarem como autônomas. A exploração sexual, consequência da dominação imposta às mulheres como forma de sobrevivência, é mostrada como algo "natural", preestabelecido pela cultura. O *status* social que o homem procura está vinculado à propriedade do corpo das mulheres, sinalizando um privilégio social.

Ao analisar o conceito de *Gênero*, Gebara (2000) observa que o termo apareceu no feminismo dos anos de 1980, e sua análise pode contribuir para apontar a ligação entre homens e mulheres, a relação e as diferenças quanto à divisão social do trabalho, bem como na organização dos diferentes aspectos da vida em sociedade. As análises de gênero auxiliam a evitar a consideração do androcentrismo e a crença no assexualismo da atividade científica. É atestado ainda que "a diferença de *Gênero* é uma diferença entre uma multiplicidade de diferenças: diferenças entre homens e mulheres, entre homens e homens, e entre mulheres e mulheres" (GEBARA, 2000, p. 105). É importante ressaltar também que o conceito de *Gênero* é um instrumento importante para a análise nas ciências humanas e de autoconstrução feminina, mas que busca refletir e construir uma relação social calcada na igualdade e na justiça, respeitando-se as diferenças. Esse termo não está simplesmente ligado ao fato biológico de ser homem ou mulher, mas parte para a ideia de que se deve querer aceitar que a sua significação esteja também voltada para uma contribuição social culturalmente moldada a partir das relações de poder. Como é destacado, *Gênero* é "[...] um modo de ser no mundo, um modo de ser educado/a, e um modo de ser percebido/a que condiciona o ser e o agir de cada um" (*Ibidem*, p. 106). Quanto à mediação do *Gênero*, a autora expõe que existem semelhanças e diferenças nas percepções de ambos os sexos, em uma mesma cultura, ligadas aos papéis sociais.

Um outro ponto importante analisado na comparação das mulheres com a natureza em diversas culturas, quanto à função de nutrição, é que os processos

biológicos de reprodução e de cuidados essenciais à vida, como a nutrição, aproximam simbolicamente a mulher da natureza. Aos homens cabe o papel de produtores de cultura, já que executam atividades relacionadas à caça, à pesca e à guerra. Essa proximidade simbólica culmina no controle da natureza e dos corpos femininos por parte dos homens. Assim, a cultura intervém na natureza de acordo com a sua necessidade. O mal de não saber é um mal particular às mulheres e aos pobres, fato visível nos textos oficiais da Igreja Católica Romana, sobretudo em relação a mulher, cujo principal papel é o maternal, ideia auxiliada pelos próprios dogmas tradicionais, que contribuem para a falta de oportunidades para a exposição de ideias (GEBARA, 2000).

A partir do ponto em que a cultura se utiliza da distinção para dominar, necessitando da complacência das estruturas sociais, estabelecer-se-á a dominação. Essa obediência se apoia no reconhecimento da legitimidade, e um indicativo para se chegar à legitimidade da dominação simbólica é a observação do uso das vestimentas, que exercem uma espécie de opressão, principalmente as roupas femininas. A própria mulher se considera um ser inferior, em parte, influenciada e legitimada pela cultura, posicionando-se como objeto (GEBARA, 2000). Ao retratar a mulher na música, constata-se a sua presença no papel de educadora e de intérprete, de transmissora da criação masculina, de submissa e no posto de dominada em relação à imposição dominante, tidas como posições naturais, enfatizando e perpetuando a sua condição de submissão.

Ao analisar o cenário musical no Rio de Janeiro, Sérgio Sampaio (2008) aponta que os séculos XIX e XX possuem muitas questões que não foram investigadas, e que merecem ser trazidas à tona, como a presença das mulheres negras como cantoras líricas no Brasil. No século XIX, período em que a ópera ganhava destaque, há um número reduzido de cantoras brasileiras, mas, o contrário ocorre em relação à presença de intérpretes estrangeiros, que até o Segundo Império marcaram os palcos brasileiros, além de pianistas e violonistas que também tiveram êxito. Todavia, até a metade do século XIX, eram quase inexistentes nesse universo da música erudita a presença de cantoras negras, e quanto aos intérpretes mulatos, ao contrário dos compositores que tinham seus nomes registrados, eram lembrados coletivamente, e nunca exaltando sua individualidade. Apesar dessa lamentável constatação, Sampaio (2008) ressalta dois nomes que obtiveram

notoriedade na carreira musical, Joaquina Maria da Conceição Lapa (Lapinha) e Camila Maria da Conceição, que mostraram energeticamente como a participação feminina negra tentou se firmar na sociedade da época, que tinha um pensamento tradicional patriarcal, em meio ao período marcado pela escravidão, expondo um preconceito em dobro, tanto em relação à cor quanto ao gênero.

A educação das meninas, até meados do século XX, estava ligada aos afazeres domésticos e às leituras que não tinham o intuito de aprofundar as jovens nas áreas mais elevadas do conhecimento, o que as impediam de escolher atividades profissionais e de concorrer a cargos públicos. O único objetivo das mulheres aprenderem outras línguas ou serem versadas em música era simplesmente para a exibição de seus conhecimentos durante as festas nos salões, ou seja, para entretenimento, e nunca para fins profissionais. Quando tinham interesse em seguir carreira artística, as mulheres se deparavam com um enorme preconceito, visto que as que subiam ao palco eram taxadas de promíscuas e destituídas de boa educação (SAMPAIO, 2008).

Nos primórdios do século XIX, com a fuga da corte lusa para o Brasil, inúmeras pessoas, entre fidalgos, funcionários e diversas famílias, desembarcaram na Bahia e no Rio de Janeiro, juntamente com a família real. Contudo, Ari Vasconcelos (1977) relata que o que se torna mais interessante para a história da música no Brasil e, sobretudo, para a história das mulheres, é o transporte do piano, fazendo de 1808 uma data de suma importância para a música popular brasileira. Com a vinda do piano, as mulheres tiveram a possibilidade de ter um instrumento em casa, mesmo que para fins de entretenimento, já que o instrumento passou a ser fabricado no Brasil a partir de 1834. Há indícios de uma compositora, citada por Vasconcelos, a Madame A. De Matos, nascida provavelmente no Rio de Janeiro em 1820, que também era pianista, porém, não há muitos relatos sobre a sua história. As informações existentes a respeito da sua composição foram encontradas na *Storia Della Musica nella Brasili*, e o que se sabe é que a sua valsa foi publicada no *Álbum da Jovem Brasileira*. Outra compositora a ser mencionada é a Chiquinha Gonzaga, que, ao contrário de Madame A. De Matos, tem um vasto número de obras registradas, possuindo por volta de 77 partituras de peças teatrais, com operetas, burletas e revistas, além de polcas, choros, valsas, tangos etc., resultando, mais ou menos, em 2.000 composições.

A música, para Kazadi wa Mukuna (1989), é o produto final da influência do

homem na sociedade, trazendo ideias engendradas por um indivíduo ou por um grupo de pessoas, sob uma ótica preestabelecida pela tradição. Contudo, as normas e os valores presentes e orientadores em alguns momentos na vida do indivíduo acabam sendo grandes influenciadores nos níveis de criação do homem. Ao se pensar na criação artística, Elizabeth Travassos (2000) afirma que apenas o compartilhamento das emoções não é o bastante para a realização da arte, visto que há uma dependência das diretrizes inerentes ao âmbito cultural.

A ideia de uma necessidade humana de expressão, geradora da música e das outras artes, desencadeia diversos problemas. A mera exteriorização das sensações não basta para dar origem ao objeto artístico, pois este só se constitui, de fato, quando elaborado dentro de um código partilhado que pertence ao reino da cultura (TRAVASSOS, 2000, p. 46).

Das fases que a música brasileira têm vivenciado, a contemporânea foi a mais centrada, movida pelo raciocínio e pelas determinações humanas, conforme revela Mario de Andrade (1991). Assim, a fase contemporânea agrega uma atenção mais dramática que vem do conflito humano em relação às suas heranças eruditas e seus hábitos, bem como sua luta para não esmorecer face às conjunturas precárias do país. Esse cenário revela o contexto crítico em que o nacionalismo musical estava inserido, apesar de não ser o período nacionalista o último momento de revolução social que a música no Brasil sofreria, além de que essa fase foi mais pesquisadora do que criadora, segundo a concepção do autor.

[...] O compositor, diante da obra a construir, ainda não é um ser livre, ainda não é um ser "estético", esquecido em consciência de seus deveres e obrigações. Ele tem uma tarefa a realizar, um destino prefixado a cumprir, e se serve obrigadamente e não já livre e espontaneamente, de elementos que o levam ao cumprimento do seu desígnio pragmático. Não. Se me parece incontestável que a música brasileira atravessa uma adolescência brilhantíssima, uma das mais belas, senão a mais bela da América; se é lícito verificar que há um compositor brasileiro que se coloca atualmente entre as figuras mais importantes da música Universal contemporânea; se nos conforta socialmente a consciência sadia, a virilidade de pensamento que leva os principais compositores nossos a esta luta fecunda mas sacrificial pela nacionalização da nossa música, não é menos certo que a música brasileira não pode indefinidamente se conservar no período de pragmatismo em que está (ANDRADE, 1991, p. 25-26).

A realidade musical no Rio de Janeiro em relação ao crescimento profissional

do compositor, segundo Mario de Andrade (1991), é tão complicada quanto a de São Paulo. Em 1931, a reforma do Instituto Nacional de Música não colaborou com o enriquecimento do conhecimento musical, e o mesmo ocorria com a atual Escola Nacional de Música, que não tinha condições de preparar tecnicamente o músico. As reformas podem ocasionar duas situações, a de melhoria ou de inutilidade, sendo que o importante é que o corpo docente seja bom, o que provavelmente não ocorreu, já que a técnica do compositor brasileiro se tornou insuficiente. Houve muitas dificuldades para os homens no campo da composição, porém as mulheres foram as que mais sofreram, já que, além de serem marginalizadas quanto ao processo de criação, ainda estiveram presentes no imaginário masculino como objeto de prazer.

Ao tratar a figura da mulher no imaginário masculino, Rubem Oliven (2004) observa que, na música popular brasileira, ela é o principal agente da profunda falta de entendimento entre a tarefa de trabalhar e o impulso ao prazer. A mulher é responsável por retratar a família, sendo "[...] representante do mundo da ordem" (OLIVEN, 2004, p. 299), que expressa o cotidiano e a necessidade de suprir as necessidades do lar. Contudo, as mulheres também podem ocupar a posição de amantes, com o intuito de proporcionar prazer. A figura da mulher, assim, representa um sujeito perigoso, que quebra a ordem, já que pode se transfigurar num indivíduo que busca somente o prazer, e que é contra a boa conduta das mães de família, expondo o homem que mantém relações a um patamar de estupidez. Ao vislumbrar a música popular brasileira, tem-se que ela é "[...] uma manifestação cultural especialmente adequada à análise das representações masculinas sobre as relações entre os sexos no Brasil" (*Ibidem*), sendo que a quantidade de compositores masculinos é muito maior do que femininos, além do que é através da música popular que o homem pode externar suas ideias em relação à mulher.

3.2. IMPASSES SOCIAIS, ECONÔMICOS E POLÍTICOS DAS MULHERES NO BRASIL

No período de 1500, o Brasil era marcado por diferentes costumes, devido aos diversos grupos de habitantes indígenas que, segundo Maria Amélia Teles (1999), traziam uma influência significativa nas funções que as mulheres desempenhavam, já que algumas executavam o papel de escravas e outras até

comandavam as tribos, e detinham o poder em algumas áreas de cultivo. As relações podiam ser de monogamia ou de poligamia, de acordo com os costumes do grupo. Entretanto, em outros grupos eram os homens os proprietários das terras. Havia uma união quanto a função de auxiliar as mulheres grávidas no parto, e tanto os homens quanto as mulheres participavam dessa tarefa, mas como as mulheres eram responsáveis pela plantação e pela colheita, levavam os filhos consigo, muitas vezes nas costas. Na metade do século XVI, os jesuítas tinham como objetivo doutrinar os índios na fé cristã, mas com o assassinato do primeiro bispo da Bahia, Dom Pero Fernandes Sardinha, a proposta mudou para o uso da força com o intuito de dominar os "selvagens", e com o apoio do sucessor, o Padre Anchieta. Isso resultou numa escravização das mulheres, que serviam de seres reprodutores, sendo obrigadas a ocupar o lugar de esposas, de amantes e de empregadas, alijando-as do direito ao prazer. As mulheres de Portugal, em sua maioria, não se submeteram a vir para o Brasil, visto que a viagem era longa e cansativa. Como a ideia de Portugal era a de se aproveitar do Brasil, através da exploração de produtos como a cana-de-açúcar, e da mineração, muitos foram os homens que se sujeitaram à jornada e, assim, com a falta de suas esposas portuguesas, sustentaram o concubinato com as escravas. O padre Manuel da Nóbrega esteve no Brasil em 1549 e, vendo a situação em que se encontravam os relacionamentos entre homens e mulheres, pediu para que a Coroa enviasse mulheres brancas com o intuito de aumentar a população local. Contudo, a presença da mulher branca era escassa, e isso pode ter contribuído para aumentar o seu valor e para aumentar a mistura entre as raças de homens brancos com mulheres negras e índias, resultando em aldeias povoadas de "[...] todos os tipos de mulheres, portuguesas, índias, africanas e mestiças, livres e escravas" (TELES, 1999, p. 19). Os viajantes estrangeiros foram os responsáveis por contar a história das relações entre homens e mulheres na Colônia, e declaravam que os portugueses eram muito possessivos, consentindo que suas esposas participassem somente de missas aos domingos e feriados, mas, não respeitando a decisão de seus maridos, muitas não obedeciam, o que culminou na morte de um número considerável de mulheres.

A Colônia era lugar de exploração para Portugal e, como isso, a população também sofria os abusos da dominação, ficando à merce do capitalismo europeu. A mulher também foi explorada porque fazia parte de um povo que vivia sob os ditames da Metrópole (Portugal), e porque a sociedade da época era estruturada de

acordo com a visão patriarcal, sendo o homem detentor do poder e das decisões. Apesar da mulher de classe dominante ser considerada desleixada, era também a esposa e mãe de filhos legítimos do dono das terras e dos escravos e, sendo obrigada a se casar muito nova, não tinha o direito de escolher quem seria seu esposo, respondendo pelas atividades inerentes ao ambiente doméstico, como o cuidado com os filhos, o trato com as escravas, além dos bordados, fiação etc. Teles salienta que "[...] o fundamental era que ela se colocasse de forma subalterna em relação ao homem, aceitando passivamente o que lhe foi determinado" (TELES, 1999, p. 19). A mulher branca de elite que não conseguisse ou não quisesse um casamento desejável era obrigada a ir para um convento, em regime de internato, além de aprender somente os afazeres que lhes eram inerentes segundo a sua condição feminina, como lavar, cozinhar etc., já que as funções relativas ao raciocínio eram próprias dos homens. Como nesse período a educação do Brasil era de responsabilidade da Igreja Católica, mais especificamente dos padres jesuítas, o pensamento patriarcal, incluindo Santo Ambrósio, de que a mulher, ou seja, Eva, teria levado o homem a pecar, trouxe uma ideia de que as mulheres deveriam ser submissas aos homens, "[...] e os valores e ideias que transmitia[m] eram os mesmos que aprendera[m]: tradicionais, conservadores e atrasados. Assim, ela se tornava um elemento fundamental para manter a situação existente" (TELES, 1999, p. 20). Quanto às mulheres escravas, houve muitas que criaram uma forma de resistir à dominação na qual estavam fadadas, através da luta contra a escravatura, realizando o aborto e o assassinato de seus filhos recém-nascidos, com o intuito de dar fim ao surgimento de um novo escravo.

Ao trazer à tona uma análise da participação da mulher no contexto político da Colônia, Teles (1999) sugere que é necessário levar em conta as diversidades econômicas e sociais, e que houve algumas mulheres de diferentes classes sociais que obtiveram algum destaque naquela época. Contudo, apesar de algumas terem apoiado os feitos dos colonizadores, e outras, ao contrário, terem apoiado os grupos colonizados, nenhuma delas estiveram marcadas na história oficial, mas quando adquiriam notoriedade, era de uma forma negativa, sendo taxadas como prostitutas ou insanas. Partindo para o início do século XIX, houve uma grande reivindicação à educação por parte das mulheres, já que elas só podiam cursar a escola de 1º grau, e o ingresso da mulher no curso superior do Brasil ocorreu apenas em 1881. Contudo, foi em 1887 que se graduou em medicina a primeira mulher, Rita Lobato

Velho Lopes, acontecimento publicado no periódico *O Eco das Damas*. Tem-se, assim, que tanto no século XIX quanto no período colonial, a mulher era responsável pelas atividades do âmbito familiar, desempenhando o papel de esposa e mãe, o que a impossibilitava de adquirir uma educação de nível mais alto, oferecido aos homens. Com o desenvolvimento da industrialização, o Brasil começou a vislumbrar outro cenário e, a partir de 1850, o processo de libertação dos escravos tomou novo rumo com a proibição do tráfico de negros.

Houve a formação de uma classe dominante que não era vinculada aos engenhos de açúcar nordestinos, e muito menos ao café localizado no Vale do Paraíba, que era capitalista e priorizava a formação de mão de obra assalariada, com um intuito de desenvolver as cidades no que concerne ao comércio e ao transporte. A Proclamação da República ocorreu devido à união dessa classe média que se formava com o Exército e, com a conquista dos poderes políticos, vinha a conquista dos interesses que lhes eram inerentes. Assim, com a grande urbanização e imigração, surgiram transformações também na economia e na política. Na sociedade, com as mudanças que ocorriam, as mulheres procuraram garantir sua participação através de questionamentos que visavam posicioná-las quanto ao papel que lhes era submetido. As mulheres estavam em menor grupo, mas já havia registros das primeiras produções sobre a posição da mulher na sociedade, num patamar de submissão.

No final do Império, com o surgimento do movimento abolicionista, que se expandiu por vários centros urbanos, algumas mulheres brasileiras foram responsáveis pela organização das sociedades abolicionistas no ano de 1860. A imprensa local apoiava, ainda que raramente, essas sociedades, como a Sociedade de Libertação, instalada no Rio de Janeiro, e a Sociedade Redentora, ambas instituídas em 1870, e a Ave Libertas, organizada em Recife no ano de 1884. Alguns indivíduos das classes dominantes eram responsáveis por essas reivindicações, já que queriam controlar a direção do movimento de libertação dos negros, embora os negros já lutassem por sua liberdade há mais ou menos três séculos. Ao reivindicar ao Parlamento a libertação dos negros, eles eram responsáveis por impedir que a reforma agrária acontecesse, resultado natural da Abolição. Com todos esses acontecimentos, houve uma propagação de ideias absorvidas pela intelectualidade. As mulheres foram grandes colaboradoras da campanha abolicionista, sendo que as atividades que desenvolviam ajudavam a sustentar a infraestrutura das campanhas.

As mulheres tocavam piano e cantavam nas festas, vendiam doces e flores e, com isso, arrecadavam dinheiro para manter o movimento abolicionista. "[...] As editoras dos jornais feministas veicularam nessa imprensa os ideais abolicionistas. Mas apenas Maria Amélia de Queiroz enfrentou o 'ridículo' de proferir palestras públicas sobre a abolição em 1887" (TELES, 1999, p. 30). Foi durante o período do Império no Brasil que surgiu a compositora popular brasileira Chiquinha Gonzaga, autora da marchinha "Oh Abre Alas", que até hoje é tocada nos carnavais brasileiros.

Por fim, Teles (1999) observa que, na metade do século XIX, as feministas brasileiras passaram a se utilizar dos jornais que começaram a ser editados por mulheres no Brasil. Essa nova oportunidade que as mulheres encontraram de expor seus ideais corroborou para que suas habilidades naturais e crenças fossem difundidas.

A luta pela libertação da mulher não deveria em nenhum momento ser desvinculada da busca de soluções de problemas mais gerais da sociedade. Mas em raríssimas oportunidades as forças políticas que se propõe a travar as lutas gerais elegeram a questão da mulher como fundamental para o desenvolvimento do próprio processo de libertação do povo. Essa negligência em relação à mulher fica mais visível nos momentos mais significativos de nossa história. Por exemplo, às vésperas do Golpe de 64, as mulheres em todo país encontravam-se desorganizadas [...] (TELES, 1999, p. 63).

Adriana Lopez e Carlos Mota (2008) ressaltam que, no início do século XVIII da região de Minas, as mulheres europeias eram escassas, e também havia muitos escravos, culminando nas relações extraconjugais entre homens brancos e mulheres negras e pardas, que podiam ser escravas ou livres, o que pode ser constatado no início do século XIX, já que mais da metade da população mantinha uniões ilegais. A população colonial aumentou no final do século XVIII, sendo que mais da metade era escrava, e a maior importação de homens para os trabalhos nas lavouras e nas minas provocou um desequilíbrio entre os sexos. A falta de crescimento da população escrava pode ter sido ocasionada pelo trabalho excessivo dos homens nas lavouras e nas minas, e também devido à libertação das mulheres e crianças. A população livre de cor, devido a miscigenação e as alforrias, teve um grande crescimento, somando cerca de 40% da população total, sendo que uma parte considerável das famílias eram sustentadas por mulheres, que vendiam alimentos nas quitandas, nos mercados etc., já que muitas tinham filhos de

relacionamentos extraconjugais.

No que concerne à educação feminina, na virada do século XX, Eliane Vasconcellos (2003) observa que a mulher tinha suas atividades vinculadas ao que é inerente ao “belo sexo”. Cabia à mulher de classe social mais alta executar atividades como tocar piano, aprender língua estrangeira, costurar etc., sendo que “[...] a agulha se sobrepunha à caneta, e isso ocorria porque a mulher não era formada para se manter, ou se tornar independente, mas para se casar. O cuidado com a casa e com os filhos era, portanto, sua aspiração máxima” (VASCONCELLOS, 2003, p. 54). Na classe social mais privilegiada da Colônia, os homens partiam em busca de estudos na Europa, e só passaram a ficar no Brasil quando começaram a surgir escolas superiores em São Paulo, Recife ou Rio de Janeiro. Contudo, as mulheres ficavam presas em seus lares como se fossem escravas, e muitas se tornaram senhoras da sociedade, ricas e, às vezes, analfabetas. Com a vinda da família real para o Brasil, aumentaram os eventos sociais públicos na Corte, como bailes, recepções etc., e a mulher teve maior participação nesse meio. Como tinham de dar exemplo de educação, as mulheres tiveram mais acesso ao conhecimento que lhes davam meios de expor seus “bons modos”. Para a mulher, a escrita exigia, além da força de vontade, a transcendência do próprio sexo, já que essa não era uma atividade relacionada ao sexo feminino. Os trabalhos escritos por mulheres ficaram perdidos, e os que foram encontrados foram reexaminados sob uma ótica que não era a preestabelecida pela sociedade patriarcal.

Ao revelar os acontecimentos importantes relacionados à luta pelos direitos da mulher e ao movimento sufragista no Brasil, abrangendo o período de 1850 a 1937, June Hahner (1981) relata que a história tradicional foi contada sob uma ótica masculina, culturalmente predominante na sociedade, excluindo parcialmente, ou até completamente, a mulher do cenário político, social e econômico e, assim, “[...] as mulheres permaneceram à margem das principais relações do desenvolvimento histórico” (HAHNER, 1981, p. 14), alijadas das estruturas de poder. Contudo, esse quadro terá uma pequena transformação quanto a atenção dada à mulher, embora a história de diversas localidades do mundo, nos últimos séculos, ainda seja escrita sem a participação das mulheres e, mais ainda, sujeitando-as a estereótipos diversos. Conclui-se apontando que essa ótica dos fatos pertence a um grupo masculino dominante e é perpetuada por historiadores e cientistas sociais.

A ascensão da história social, juntamente com os acontecimentos locais e coletivos, facilitou sobremaneira o desenvolvimento da história da mulher, sendo que a própria história social é beneficiária dessa história. Ocorre que, além das já conhecidas ideias de classe, raça e etnia, o sexo é acrescido como objeto de análise, pois é sabido que a história social ignorou abertamente as mulheres, assim como as relações entre os sexos. Sem dúvida, a interação entre a história da mulher e a história social produz uma grande riqueza de informações; contudo, a relação entre essas duas histórias continua a ser dificilmente interpretada, pois elas não são equivalentes, sendo que a história da mulher se apropriou de muitos temas e fontes da história social. Em ambos os casos, a mulher luta contra os arquétipos preestabelecidos de sua "inferioridade". A história da mulher pode ser pensada como uma matéria à parte da história social, pois conta com uma ideia bastante distinta. Socialmente, homens e mulheres realizam funções diferentes, não bastando, portanto, apenas estudar o comportamento masculino para entender o conjunto dos gêneros, para que não ocorra o esmaecimento do papel feminino na história (HAHNER, 1981).

Hahner (1981) ressalta que, ao estudar o *status* da mulher na sociedade, deve-se levar em conta seus papéis na sociedade comparados aos dos homens, e que a reconstrução de seu passado requer um ponto de vista feminino, o que se torna difícil, já que existem diferenças significativas entre as mulheres quanto às classes e às camadas sociais. É de suma importância no processo de investigação, também, considerar as experiências vividas pelas mulheres, como valores, atividades etc., e não apenas observar seus papéis sexuais, de procriação. As mulheres constituem o maior grupo do mundo, fazendo parte de quase todos os outros grupos sociais, mas, mesmo assim, não se uniram, foram tratadas de forma desigual e, ainda, convivem íntima e passivamente com os que as oprimem. Todavia, ao contrário de outros grupos sociais, como os escravos ou os excluídos economicamente, as mulheres tinham liberdade de ir e vir, embora as leis não as igualavam aos homens quanto aos direitos de cidadãos. Além disso, as mulheres, ao contrário dos negros que poderiam comprar sua liberdade, ou fugir, tiveram de conviver com a feminilidade, "grande mal social". Quanto às questões econômicas, muitas mulheres se casaram com homens que detinham algum tipo de poder, sejam presidentes ou empresários, posição oposta à maior parte de membros dos grupos

minoritários. Outro ponto a relatar é o que a autora coloca quanto às divisões de classes, já que as mulheres não pertencem à mesma classe social, e isso prejudicou muito os movimentos feministas em diversos países não-socialistas.

As mulheres formaram geralmente a maioria da população, não uma pequena minoria, e não eram uma minoria oprimida uniforme e não integrada. Embora por séculos a maioria das mulheres fosse excluída das posições de poder, algumas mulheres, como membros de famílias, como irmãs ou esposas, estavam mais próximas do poder real do que muitos homens. Se algumas mulheres expressavam insatisfação com suas oportunidades limitadas, outras pareciam ajustar-se à sua posição na sociedade e algumas vezes combateram os esforços para mudá-la (HAHNER, 1981, p. 18).

A história das mulheres não coincide, portanto, com a história dos homens, e as transformações políticas, econômicas e sociais na história não têm as mesmas consequências para ambos, já que lhes foram impostas restrições, prejudicando-as quanto à participação ativa na produção cultural. Muitos homens ganharam notoriedade nos últimos séculos, e as mulheres não tiveram o mesmo êxito (HAHNER, 1981).

Ao relatar os estereótipos da família patriarcal brasileira, Hahner (1981) revela que o esposo exercia uma forte dominação sobre todos, mas o estereótipo de protegida e mulher casta não servia para todas as mulheres, como no caso das de classe inferior, que tinham de trabalhar pelo sustento, e das viúvas da elite, que tinham de administrar os bens deixados por seus esposos, dentre eles, dirigir até fazendas. As outras mulheres da elite que permaneciam em casa, em alguns casos, também administravam grandes estabelecimentos frequentados por familiares. Entretanto, apesar de as mulheres terem possivelmente influenciado indiretamente alguns homens que detinham o poder, a autoridade no lar ainda era pertencente apenas ao homem, e a mulher deveria se submeter aos seus desmandos. Algumas questões, porém, começaram a mudar com a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808. Ocorreram algumas mudanças nos hábitos e costumes das mulheres da elite urbana, que passaram a se comportar como os europeus, e a frequentar festas, igrejas e teatros. Contudo, na primeira metade do século XIX, não houve grandes atividades feministas, embora seja importante destacar nesse período a figura de Nísia Floresta, uma intelectual brasileira que trabalhou fervorosamente pela causa feminista. Já na segunda metade do século XIX, houve

diversas mudanças no cenário brasileiro como estradas de ferro, barco a vapor e telégrafo, que contribuíram para o crescimento físico e populacional dos centros urbanos, transferindo a renda e a população mais para o sul. Houve um grande número de trabalhadores assalariados nas fazendas de café e nas cidades do sul. Rio de Janeiro e São Paulo tiveram êxito tanto financeiro como político através das exportações de café. Assim, o Rio de Janeiro se tornou o maior centro intelectual, cultural e, também, econômico do Brasil, além de um grande palco de mudanças da época, que abrigou as ideias feministas das mulheres cultas da classe média e da elite.

Contudo, apesar dos avanços que ocorreram na segunda metade do século XIX, as mulheres brasileiras não tinham acesso a um sistema educacional satisfatório, visto que os homens tinham uma educação de maior qualidade, sendo de suma importância observar que "[...] lentamente a ideia de escolarização para meninas foi-se acrescentando à ideia mais antiga de educação doméstica, embora não uma educação idêntica àquela ministrada aos meninos" (HAHNER, 1981, p. 32). As mulheres passaram a estudar francês e piano, não para fins profissionais, mas para entretenimento em eventos sociais. As meninas iam, normalmente, para a escola que estava na moda e que era mantida por algum estrangeiro, mas ficavam por pouco tempo e, após terminarem seus estudos, deveriam se casar. Apesar de, em 1827, ter surgido a primeira legislação que previa a educação para as mulheres, essa visava apenas a educação para as escolas elementares. As escolas públicas destinadas às mulheres pagavam muito mal seus professores, e as mulheres que passaram a lecionar para as meninas tinham seus salários mais baixos se comparados aos dos homens que ensinavam aos meninos. Porém, algumas mulheres ainda tinham acesso apenas à educação em casa, por religiosas ou em escolas particulares, ou seja, o ensino proposto anteriormente (HAHNER, 1981).

Apesar da mulher ter muita persuasão no âmbito doméstico, e de carregar o estereótipo glorioso de mãe dos brasileiros (que acompanhava o de fêmea passiva), isso não se estendeu no meio público, já que foi alijada de ter qualquer poder político ou econômico. Uma saída para que essa realidade mudasse era a mulher chegar a um nível elevado, que colocasse fim à forma grosseira de como era tratada. Como os homens tinham interesse na educação de seus filhos, ou melhor, na excelente educação, as mulheres apelaram para essa questão e trabalharam

constantemente na ideia de que deveriam ter maior conhecimento, e serem tratadas com urbanidade, pois só assim poderiam ensinar melhor seus filhos. Como ainda pode ser observado, "[...] esta tarefa nobre de educar os filhos deu valor à mulher" (HAHNER, 1981, p. 38). Entretanto, mesmo com todo esse empreendimento para conseguir melhor posição quanto ao conhecimento, as feministas ainda reivindicavam por educação superior, o passaporte para um trabalho mais bem remunerado, ou para o ingresso em profissões antes inimagináveis para a mulher. Esse ingresso das mulheres nas carreiras proibidas gerou grande oposição, mais do que nas de menos prestígio, como enfermagem e educação. Em 1880, algumas feministas começaram a exigir igualdade de direitos e direito ao voto, escandalizando a sociedade da época. Esse ideal foi solidificado com a Proclamação da República, em novembro de 1889, que trouxe inicialmente uma ideia de estrutura política mais flexível e, no final do século XIX, algumas mulheres reivindicaram não apenas respeito e educação universitária, mas abertura em todas as atividades no âmbito público e privado. Porém, "[...] sem o sufrágio, as mulheres não poderiam ser verdadeiramente iguais" (HAHNER, 1981, p. 82). O sufrágio foi combatido com a ideia de que a natureza da mulher determinava suas atividades, como de procriação e de cuidados com os filhos e esposo, além de carregar os estereótipos de rainha do lar e de anjo consolador, e a feminilidade deveria ser protegida, já que a mulher era a base familiar.

Já no começo do século XX, foram muitos os textos brasileiros que citavam as mulheres e que também eram escritos por mulheres, "[...] e as mais fortes exigências pela emancipação feminina assim como pela subordinação das mulheres tendiam a ser obscurecidas por expressões mais moderadas" (HAHNER, 1981, p. 88). Houve congressos internacionais das mulheres que contaram com a participação de mulheres da elite brasileira e, com isso, o movimento pelos seus direitos e o feminismo conquistou maior credibilidade (HAHNER, 1981).

Apesar da insistente oposição à emancipação dos direitos da mulher, "[...] o direito de voto recebeu discussão mais favorável" (HAHNER, 1981, p. 92). Contudo, essa reivindicação, ao contrário da das feministas anteriores, não visava mudar as relações familiares, já que as mulheres de classe média e da elite julgavam que o ingresso nas universidades e em profissões mais renomadas não seria uma barreira para que elas pudessem cuidar de seus lares. As mulheres que tinham uma

profissão também encabeçaram o movimento sufragista do século XX e, após muitas lutas, obtiveram êxito em 1932. Em 1920, algumas mulheres também conseguiram ocupar cargos públicos importantes e, com seus conhecimentos, relações pessoais e obstinação, puderam auxiliar nesse movimento. Outras ingressaram também nos cursos de advocacia, engenharia, farmácia e odontologia, além de medicina. Bertha Lutz, bióloga, tornou-se líder do movimento sufragista feminino no Brasil e, nas décadas de 20 e 30, mulheres de diversas áreas profissionais, dentre elas, advogadas, médicas e engenheiras, uniram-se a Lutz nessa causa. Juntamente com Maria Lacerda Moura, que era professora e autora mineira, Lutz estabeleceu no Rio de Janeiro a "Liga para Emancipação Intellectual da Mulher", um pequeno grupo de estudos que lutava pela igualdade política para as mulheres, e que acreditava que através do voto a mulher teria realmente a liberdade que tanto almejava. No final de agosto de 1931, o governo concedeu o direito de voto através de um código eleitoral provisório às mulheres solteiras e viúvas com renda própria, e às casadas com autorização de seus esposos para votar. Após muitos protestos contra essa limitação, em fevereiro de 1932, um novo código deu o direito do voto às mulheres nas mesmas condições que aos homens, ou seja, excluindo as analfabetas (HAHNER, 1981).

Ao reconstruir o passado de ex-presas políticas que vivenciaram os horrores do sistema imposto durante a ditadura militar, Elizabeth Ferreira (1996) relata que, na década 1970, as ex-militantes tinham ideais que, para a sociedade, contradiziam os resultados da economia do país, fato sustentado pelos meios de comunicação. Traçou, assim, alguns acontecimentos importantes da realidade brasileira dos anos de 1960 e 1970, embora acredita que seria necessário acompanhar o processo do movimento artístico e cultural que esteve ligado à luta contra o regime militar no Brasil, e analisar as opções estético culturais realizadas por ele, partindo desse contexto socialmente complexo. Ao relatar um pouco dos acontecimentos da vida social do país, a autora expõe que os grandes centros urbanos apresentavam traços contraditórios e em enorme tensão. A notoriedade dos acontecimentos está, todavia, relacionada à participação das mulheres, embora em pequeno número, nessas resistências constituídas por jovens estudantes de classe média.

Uma questão de suma importância abordada por Ferreira (1996) é o relato de que o movimento de esquerda no Brasil, durante os anos de 1960, tinha a intenção

de implantar a justiça social como forma de transformar a sociedade. Após o golpe militar, e a partir do AI-5 e da violência impregnada pelas organizações políticas da direita, a luta armada se tornou necessária à manutenção das condições para a ação transformadora. Contudo, as investidas contra os militares que estavam no poder, e todas as suas ações, não eram apenas ocasionadas por militantes da esquerda e por lutas armadas, citando os reformistas, que queriam ações políticas, mas por meios democráticos, além dos *hippies*, que pensavam numa resistência de forma pacífica. A partir do campo de possibilidades, o Brasil teve como resultado a guerrilha urbana e o golpe militar de 1964. A clandestinidade é campo de atuação tanto da violência, práticas de repressão, quanto para refúgio dos opositores ao sistema imposto. Os indivíduos que vivem na clandestinidade acabam amalgamando a seus perfis traços da nova identificação, provocando mudança de *status* social, situação de reconstrução que traz efeitos catastróficos sobre a personalidade do sujeito, tanto no âmbito social quanto no individual. Nesse sentido, as disputas da esquerda consistiram em legitimar seu próprio código político, questionando a ideologia oficial de direita, o que para o regime constituiu numa situação de ameaça à sociedade, já que houve um rompimento com o regime vigente que tentou obliterar os que infringiram as regras do grupo.

No Brasil, as presas políticas conheciam o real motivo de tanta tortura, visto que suas ideias e ações representavam ameaças ao regime militar, mas suportaram essa situação por não abrirem mão de seus valores, já que tinham um ideal e lutavam por ele, utilizando-o como mola propulsora para suas ações de resistência. Houve, entretanto, uma pulverização das ideias entre esses grupos de esquerda, o que ocasionou ações coletivas e atitudes diferenciadas, demonstrando uma contradição entre o desenvolvimento e a difusão das ideias no projeto coletivo, já que os envolvidos tinham histórias de vidas próprias, com estruturas psíquicas próprias. A adesão das mulheres à luta e à clandestinidade foi motivada pela ação política, e não por estar ligada a sacrifícios ou renúncias. Há uma complexa ligação entre memória e ideologia. A memória realiza "[...] a reinvenção de um passado incomum, o qual fornece os fundamentos para que os homens interpretem o presente, ou modifiquem ou preservem, e projetem o futuro" (FERREIRA, 1996, p. 71). As mulheres, ex-presas políticas, sofreram os efeitos de duas hegemonias, a da ideologia oficial e a de gênero. Elas passaram por uma desvalorização do

discurso devido a sua posição na hierarquia dos gêneros. Assim, a construção de suas memórias tiveram de conviver não apenas com a repressão de seus discursos políticos, e as memórias dessas mulheres se tornaram história ao "[...] se constituírem em memória compartilhada e para a qual haja a possibilidade e a vontade de escuta" (*Ibidem*, p. 72-73).

Durante os anos de ditadura, principalmente no período mais violento, Ferreira (1996) relata que não houve um conhecimento pleno do que essa ação significou. Reconstruindo a memória em situação de "liberdade democrática", o que está nos registros históricos foi preservado por interesses dominantes. Porém, a memória individual ou do grupo envolvido não pode ser apagada, mas esse "[...] sistema de organização da memória coletiva pode exercer uma influência opressora e uniformizadora sobre a realidade" (FERREIRA, 1996, p. 75). A realidade social terá diversas interpretações possíveis caso haja um maior número de memórias num mesmo espaço para a construção da história nos espaços públicos, e também haja quem queira escutar. As mulheres que foram mantidas em prisões durante a repressão militar, contudo, surgem como "[...] sujeitos na história" (*Ibidem*, p. 77), com histórias de vida e escolhas próprias. As militantes, embora muito jovens, transgrediram as regras que lhes foram impostas pela sociedade, devido à sua condição feminina e, além de enfrentarem essa sociedade submetida à dominação patriarcal, combateram as forças de repressão militar, influenciando a opinião de um país como agentes políticos. Entretanto, esse fato trouxe às mulheres envolvidas o tempo e a vivência em sociedade comprometidos, embora não em vão, com uma causa opositora ao regime vigente, além de grandes marcas de sofrimento da repressão militar, acompanhado de um cotidiano precário e cercado de ameaças constantes. As mulheres entrevistadas, apesar de serem poucas, ao se levar em consideração o número das que participaram da luta contra a repressão, em relação às que permaneceram no anonimato, pois na impossibilidade de relatar o ocorrido não foram submetidas à entrevista, ou mesmo aquelas que cometeram suicídio, permaneceram firmes em seu engajamento e mereceram notoriedade nesse processo de reconstrução da memória do país, visto que transgrediram as leis do sistema cultural ao deixarem sua condição de submissão, reconstruindo seu espaço no cenário político (FERREIRA, 1996).

É importante destacar que foi esse contexto político econômico-social

extremamente complexo que algumas compositoras vivenciaram, já que pertenciam à classe das mulheres e, mais ainda, de mulheres que buscavam uma maior liberdade financeira e o direito de expressarem sua capacidade de criadoras.

3.3. FEMINISMO NO BRASIL: PALCO DE REIVINDICAÇÕES

Ao ressaltar a grandiosidade das ações do pequeno grupo de feministas do século XIX no Brasil, que se tornaram as pioneiras, Hahner (1981) revela que essas ações transformaram a realidade de muitas mulheres brasileiras tanto no ambiente doméstico como no público, já que lutavam por melhores condições de vida e por respeito. Utilizaram os seus jornais como importante ferramenta, meio questionador e de protesto contra a falta de acesso ao conhecimento por intermédio de instituições de ensino de qualidade e maior abertura política. Após tantas lutas, as mulheres tiveram as portas abertas para trabalhos fora do lar, na esfera pública, além do acesso a um melhor ensino nos institutos superiores, culminando, posteriormente, no direito ao voto. Longe do ideal de reestruturação familiar e de uma revolução na sociedade, a mulher lutou pelo direito ao voto também como forma de reforçar a importância do seu papel como mãe, e de elevar a consciência das mulheres de classe média em relação às questões cotidianas, valorizando suas atividades fora do ambiente familiar. Contudo, o voto foi útil apenas para algumas mulheres, já que não foram todas as que tiveram coragem de ultrapassar os limites impostos pela sociedade patriarcal e lutar pela igualdade e pela liberdade, e a maioria permaneceu presa em seus lares e sem nenhuma instrução. Quanto à história da mulher, a autora conclui que:

A história das mulheres pode levar-nos a alguma coisa de maior extensão na história humana. Pode ajudar-nos a ver como a sociedade funciona, como o poder e os papéis são distribuídos, como operam os mecanismos de controle social, quais são as pré-condições para as mudanças sociais e quais são as experiências individuais comuns e quais as diferenças, baseadas em sexo, raça e classe. Em potencial, a história das mulheres na verdade representa o oposto do interesse estreito e sectário que lhe foi atribuído por alguns críticos. Concentrar-se na "outra metade" da humanidade fornece uma oportunidade inestimável para escapar do quadro limitado da história tradicional, e ajudar-nos-á a alcançar uma visão

mais abrangente do passado (HAHNER, 1981, p. 23).

Ao observarmos algumas questões relacionadas às atividades feministas, tem-se que "o feminismo abrange todos os aspectos da emancipação das mulheres e inclui qualquer luta projetada para elevar seu *status* social, político ou econômico; diz respeito à maneira de se perceber da mulher e também à sua posição na sociedade" (HAHNER, 1981, p. 25), levando-se em consideração que o movimento pelos direitos da mulher, uma das expressões do feminismo no âmbito das relações jurídicas, traz essa questão de emancipação como a conquista de direitos legais. No início do século XX, o movimento feminista no Brasil coincidiu com o movimento sufragista, em alguns aspectos, já que estava condicionado a uma classe de mulheres que obteve certa cultura. No século XIX, ainda no Brasil, um pequeno grupo de feministas lutou para transformar a realidade das mulheres no âmbito econômico, social e em relação aos seus direitos legais. Essas lutas tiveram como um dos principais meios os jornais editados por elas nas cidades do centro-sul brasileiro, que enfrentaram insistente oposição não apenas masculina como feminina. Contudo, essas feministas não desistiram de lutar pelo que julgavam correto e necessário, e não sucumbiram às provocações masculinas que diziam ser a mulher incapaz de realizar trabalhos fora do ambiente doméstico, de que seria facilmente corrompida. No início do século XX, as mulheres, em maior número, defenderam o sufrágio feminino, que fôra anteriormente negado pela Assembleia Constituinte de 1891, quando exigido no final do século XIX. O movimento pelos direitos das mulheres se tornou mais respeitado e conservador ao se estabelecer e se sustentar entre as classes superiores, e no momento em que a elite brasileira soube do êxito da campanha sufragista das mulheres europeias e norte-americanas, surgindo assim as organizações formais.

Ao mencionar as teoria críticas feministas, Heloísa Hollanda (2003) revela que, nos países de formação saxônica, houve uma maior abertura nas academias e no mercado editorial. Os centros de Women's Studies, de cunho político acadêmico, foram criados dentro das universidades a partir da segunda metade dos anos 70. Quanto aos estudos feministas na França, o grupo mais reconhecido e com representação marcante foi o ligado à psicanálise, composto por indivíduos que não aceitavam "[...] a filiação institucional dentro das universidades" (HOLLANDA, 2003, p.15), e optaram por "[...] formas de organização independentes ou, pelo menos,

desvinculados da produção acadêmica oficial" (*Ibidem*). Os estudos feministas estavam associados aos movimentos políticos dos anos 60, e somente estariam ligados à Academia quando as teorias pós estruturalistas e desconstrutivistas se consolidassem. Assim, a "[...] desconfiança sistemática em relação aos discursos totalizantes passa a ter uma posição central no debate teórico conhecido como pós-modernista" (*Ibidem*). As ideias feministas, num âmbito internacional, desenvolveram-se na segunda metade da década de 70, convivendo juntamente com os estudos pós coloniais e com o historicismo recente.

Todavia, Hollanda (2003) aponta algumas características peculiares que são relacionadas com o cenário teórico em que as ideias feministas estão inseridas. Após as discussões no que concerne às questões vinculando o poder patriarcal às relações de gênero, as teorias críticas do feminismo partiram para outra luta, a pelo poder interpretativo:

[...] uma luta, bastante precisa, no interior de campos epistemológicos, no interior da própria lógica das formações discursivas. Se as novas teorias antitotalizadoras falam de uma crise da representação, o feminismo fala exatamente da necessidade de uma luta *pela significação*. Por outro lado, num momento em que se apregoa o fim da história do social e do político, a crítica feminista passa a insistir na articulação de suas questões com as determinações históricas e políticas (HOLLANDA, 2003, p. 16).

Contudo, nos dias atuais, há um enfraquecimento nas discussões acerca do feminismo, no que se refere a como foi pensado no início do movimento, embora também seja constatada uma exaltação do progresso dos seus debates teóricos. Os estudos sobre a mulher em diversos países alcançaram importância, mas no Brasil ocorreram dúvidas quanto à auto-identificação como feministas, já que muitas mulheres, independente de serem profissionais liberais ou intelectuais, com a possibilidade de acesso isento de algumas restrições, tiveram dificuldade em aceitar esse termo (HOLLANDA, 2003).

Ao analisarmos o movimento feminista no Brasil, no que concerne à organização, tem-se que esse movimento, na década de 1970, período em que a ditadura militar estava em vigor, buscou estabelecer relações com partidos e associações de esquerda e, com mais parcimônia, vincular-se à Igreja Católica, mas a setores progressistas, o que proporcionou às mulheres um espaço de militância e resistência política significativo. Contudo, associado à Igreja, o feminismo brasileiro

deixou de reivindicar o que foi proposto pelos movimentos feministas internacionais para lutar pelos direitos civis e de liberdade política, visando melhores condições de vida das pessoas. Com isso, as reivindicações centrais do feminismo internacional, como liberdade sexual, direito ao aborto e questões relacionadas ao divórcio, ficaram em segundo plano. Ao se intensificar o campo doméstico da família, que estava passível de repressão, e ao tornar a figura tradicional da mãe algo politizável, ocorreram grandes conquistas, como o Movimento pela Anistia, tendo como veículo propagador “[...] a bandeira inexpugnável da maternidade [...]” (HOLLANDA, 2003, p. 17), e a mulher, assim, conquistou dois espaços para suas agressivas ações políticas, a Igreja e a Família.

Maria Consuelo Campos (2003) revela que, no fim dos anos de 1970, devido ao relaxamento das tensões políticas do regime militar no Brasil, os exilados da pátria, ecologistas, políticos e cineastas começaram a retornar ao país e, a partir dos anos de 1980, após a conclusão desse regresso, muitas pessoas interessadas em adequar biologicamente o corpo de acordo com a identidade sexual pretendida se deslocaram para os países desenvolvidos em busca de cirurgias para a mudança de sexo e de tratamentos hormonais avançados.

As utopias do anos 60, o bojo das lutas políticas pela transformação social, não foram particularmente sensíveis às demandas de gêneros que, então, já se formulavam de maneira organizada, seja através do movimento feminista, seja através do movimento de gays e lésbicas. Como também não o seriam, historicamente em relação a este último, as sociedades nascidas da via revolucionária (CAMPOS, 2003, p. 211).

Foi a partir dos anos 90, quando o socialismo burocrático desmoronou, e sob a supremacia do neo liberalismo, que a Nova Ordem Mundial, voltada para a ideia de uma sociedade de inclusão, fortaleceu-se; essa consolidação também ocorreu através da chancela da ONU destinada a ela, partindo da ideia de inclusão, o que auxiliou nas necessidades de diversos segmentos de pessoas, que procedeu da identidade sexual do sujeito, independente da escolha, responsável por sua exclusão na sociedade (CAMPOS, 2003).

Um ponto importante que Maria Amélia Teles (1999) salienta é que, ao falar da condição feminina quanto aos projetos e reivindicações, tem-se o intuito de protestar contra a exclusão da mulher nas diferentes sociedades e épocas, nos

diversos campos como o econômico, o social e o cultural, e não simplesmente ter apenas um desejo de vê-la progredindo nesses espaços. Para mudar essa condição de submissão, é necessário transformar de maneira efetiva e radical esse quadro através de lutas mais consistentes.

É acreditar que essa condição, perpetuada em dimensão universal, deva ser transformada radicalmente. É solidarizar-se com todas as mulheres que desafiaram os poderes solidamente organizados, assumindo as duras consequências que essa atitude acarretou em cada época. É compreender que a submissão, por mais sutil que seja, é o resultado de um processo de tal forma brutal que acaba por impedir a própria vontade de viver dignamente. Ninguém é oprimido, explorado e discriminado porque quer. Uma ideologia patriarcal e machista tem negado à mulher o seu desenvolvimento pleno, omitindo a sua contribuição histórica. A mulher não é apenas a metade da população e mãe de toda a humanidade. É um ser social, criativo e inovador (TELES, 1999, p. 9-10).

O feminismo constitui uma ideia universal de que a mulher é vítima de uma opressão específica, ligada a todas as mulheres, e atinge diversas classes e camadas sociais, grupos étnicos e culturais, sendo um movimento político no seu significado mais amplo. Assim, o feminismo traz alguns questionamentos no que diz respeito às relações de poder, ações baseadas na exploração e opressão impostas pelo poder patriarcal, reivindicando mudanças sociais, econômicas, políticas e ideológicas da sociedade (TELES, 1999). A ideia de "emancipacionismo", proposta no século XIX, tinha a intenção de obter a igualdade no que concerne aos direitos dos cidadãos, mas pautada nos valores masculinos e, na atualidade, esse quadro mudou, já que o feminismo busca o conceito de libertação, "[...] que prescinde da "igualdade" para afirmar a diferença – compreendida não como desigualdade ou complementariedade, mas como ascensão histórica da própria identidade feminina" (TELES, 1999, p. 10-11). Com intuito de reivindicar a libertação, tanto das mulheres quanto dos homens, da opressão exercida pelo patriarcado, o feminismo desempenha, assim, um papel de cunho humanista.

A história no Brasil omite os acontecimentos ocorridos entre brancos, negros e índios, as desmedidas ações exploratórias e devastadoras da natureza, e não menciona também a condição das mulheres na sociedade quanto aos acontecimentos culturais, políticos, familiares etc., revelando somente a história interpretada sob a óptica dominadora. Com isso, observa-se como é importante a

reconstrução da história brasileira partindo de outras perspectivas. A ideia de que o movimento das mulheres no Brasil é recente ocorreu devido ao fato de não se encontrar muitos registros que relatam a condição da mulher. Porém, ao serem analisados os primórdios do movimento das mulheres, tem-se que as reivindicações por uma vida melhor está há muito tempo no cotidiano das mulheres intelectuais como também das negras dos quilombos e das trabalhadoras (TELES, 1999).

Para Teles (1999), o movimento de mulheres tem a intenção de reivindicar por melhores condições de vida, seja no trabalho ou no âmbito do lar, mas o movimento feminista tem como objetivo lutar contra a discriminação e a submissão das mulheres, pensado a mulher como protagonista da história. Alguns pesquisadores do Brasil começaram a se interessar pela história das mulheres brasileiras, corroborando para trazer à tona a sua identidade, embora reconstituir a história das mulheres que foram figuras importantes nas lutas pela reforma agrária ou pelo direito à moradia seja algo complicado, já que as pesquisas podem esbarrar nos interesses da sociedade elitista.

Não há registros históricos que mencionem as mulheres no período colonial no Brasil, que eram na maioria negras, índias e brancas prostitutas, visto que foram encontradas informações somente a partir da chegada das mulheres da classe dominante, um pouco antes da vinda da Corte de Portugal. Contudo, foi necessário que a mulher começasse a escrever em revistas e periódicos direcionados ao público feminino para que houvesse informações significativas, e isso ocorreu a partir de 1850 até 1934, quando a mulher conquistou o direito do voto. No processo de industrialização, os movimentos femininos como as tecelãs, as sufragistas e as costureiras que estavam em greve, foram citadas na história e, com a conquista do voto, as sufragistas retornaram a sua vida, e a mulher somente regressou ao cenário político posteriormente, com o período da ditadura de Getúlio Vargas, tendo como objetivo lutar pela democracia. A partir de 1975, instaurado o Ano Internacional da Mulher, o movimento feminista no Brasil começou a sua atuação em grupos de pesquisas, criando campanhas de mobilização pela liberdade política e por uma constituição soberana, juntamente com os movimentos democráticos (TELES, 1999).

Entretanto, no que concerne ao movimento de mulheres no final dos anos de 1990, Hildete Melo (1998) observa que houve alguns percalços a serem enfrentados, já que, ao reivindicar por sua cidadania, as mulheres se depararam

com algumas questões relacionadas ao papel do Estado no que concerne ao bem-estar e às propostas políticas oriundas da alternativa neoliberal e da globalização dos mercados. No Brasil, entre os anos de 1970 e 1995, a mulher teve muitas conquistas no espaço público, com um crescimento de 92% dos empregos para mulheres, motivado pelo crescimento do processo de industrialização, o que fez com que a procura por serviço doméstico remunerado estagnasse.

Céli Pinto (2003) ressalta que, no Brasil, para escrever a história do feminismo, tem de ser levado em consideração que a sociedade ainda passa por essa vivência do feminismo e que, nos últimos anos, tanto os homens quanto as mulheres tiveram de emitir opinião a respeito. No século XIX, com as primeiras manifestações, o movimento feminista propôs uma luta contra o poder conservador, que alijava a mulher dos espaços, e contra as propostas revolucionárias, “[...] que viam na luta das mulheres um desvio da pugna do proletariado por sua libertação” (PINTO, 2003, p. 9). Contudo, após os anos 60, o movimento feminista se estruturou de maneira fragmentada, já que havia uma diversidade de objetivos e de expressões apresentadas. Isso trouxe algumas decisões que deveriam ser estratégicas, visto que a reconstrução da história de um movimento fragmentado requer muita cautela, pois ocorria tanto em casas de intelectuais quanto em lugares com mais de duas mil pessoas, e provocava um grande impacto independente de onde seriam as reuniões. No Brasil, o feminismo teve um campo particular para suas reivindicações, e Céli Pinto traçou um panorama citando as tendências que ainda estão presentes no feminismo. O movimento feminista do final do século XIX para o século XX, até 1932, foi um movimento com duas tendências, sendo a primeira organizada, com a liderança de Bertha Lutz, e a segunda constituída de um grupo heterogêneo de mulheres que assumiu uma opinião bem radical contra a dominação masculina, ou seja, essa foi “[...] a face 'malcomportada' do feminismo da época” (PINTO, 2003, p. 10).

O movimento feminista liderado por Bertha Lutz fez algumas reivindicações ainda no período do governo provisório de Getúlio Vargas, pós-1930, antes do período do Estado Novo (1937-1945), quando Vargas instaurou uma nova constituição, em que destituiu o congresso, num golpe de Estado, interrompendo assim suas atividades. Após a redemocratização em 1946, e na década de 50, houve ainda lutas por parte das mulheres, porém de forma tímida, com reivindicações que focavam o problema do alto custo de vida, e não por mudanças

da condição feminina na sociedade. Já o feminismo pós-1968 foi um movimento social que teve grande repercussão e se estendeu até as últimas décadas do século XX (PINTO, 2003).

A luta das mulheres pela igualdade de gênero, fora do âmbito doméstico, pode ser vista desde o começo da Revolução Francesa, no final do século XVIII, já que, no espaço público, as mulheres ficavam fadadas à vida religiosa, ou de serem taxadas como bruxas. Porém, já na segunda metade do século XIX, as mulheres começaram a se organizar e a reivindicar por seus direitos políticos, não somente de exercerem o direito do voto como também de se elegerem em cargos políticos, e essas lutas se estenderam nas primeiras décadas do século XX. Assim, ao se propagar pela Europa e Estados Unidos, o movimento sufragista propiciou a ocasião para que o feminismo se organizasse no mundo. As mulheres do Brasil também lutaram por seus direitos políticos, através da participação nas eleições, exercendo o direito do voto e como candidatas, e o nome Bertha Lutz esteve presente até a década de 1970 como líder do movimento na luta pela causa das mulheres. Entretanto, houve outras manifestações feministas significativas, já que o movimento feminista tinha ligação com as personalidades da época, na maioria das vezes intelectuais, que defendiam publicamente os direitos das mulheres (PINTO, 2003).

O feminismo liderado por Bertha Lutz, nas primeiras décadas do século XX, foi considerado o mais desenvolvido, forte e estruturado, que visava a inclusão da mulher como detentora de direitos políticos, e que teve repercussão nacional, embora apresentou também a concepção de que a exclusão da mulher não estava relacionada à posição de poder do homem. Reivindicar por uma inclusão das mulheres significa não mudar a posição que o homem ocupa na sociedade, e sim tratar esse processo de inclusão como um fator complementar para que haja uma convivência social e política satisfatória, com a inserção das mulheres como cidadãs, com plenos direitos políticos. Contudo, Céli Pinto (2003) destaca que houve outras duas vertentes do movimento feminista. O feminismo difuso, termo proposto, foi a segunda vertente do movimento feminista, composto por mulheres que eram professoras, escritoras e jornalistas, e que tinham uma vida pública brilhante. Essa vertente do feminismo defendeu mais o direito das mulheres em terem acesso à educação, questionou a dominação dos homens, e acreditou que a mulher não era incluída na esfera pública devido a imposição do poder masculino. As questões abordadas nos textos por essa fase do feminismo estão relacionadas à sexualidade

e ao divórcio, tornando o período menos comportado que o da primeira fase do movimento feminista no Brasil. Já a terceira fase ou vertente do movimento feminista foi composto por mulheres intelectuais e trabalhadoras, agregando-se ao movimento anarquista e, em seguida, ao Partido Comunista. A terceira fase foi a que teve como reivindicação central questões relacionadas à exploração do trabalho, ligando-as ao conjunto de aspirações anarquistas e comunistas, e lutando radicalmente pela liberdade da mulher, tendo como figura importante Maria Lacerda de Moura, anarquista brasileira que se destacou por seus escritos feministas.

Após uma explanação de quais foram as fases do feminismo no Brasil, é importante trazer à tona os dizeres de Luciana Loponte (2009), no que concerne à Arte, de que, ao serem discutidas questões que a liga ao gênero, tem-se uma ideia da Arte sob a ótica pessoal dos historiadores e seus críticos, não admitindo outras possíveis leituras, já que "[...] escrita com letra inicial maiúscula, brilhando com luzes de neon no mundo ocidental, tem outros adjetivos que apenas vemos debaixo da palavra 'Universal'" (LOPONTE, p. 18, 2009). A visão masculina e arbitrária do europeu branco é legitimada pela História da Arte. No Brasil, o movimento feminista e o termo feminismo trazem a ideia de algo fora dos padrões de uso se ligados à arte e à educação. A palavra "feminismo" traz o radicalismo do movimento político que foi forte após 1960, e mencioná-la se tornou um grande desafio no mundo ocidental. Contudo, é importante relatar que o movimento feminista foi considerado por muitos autores como um movimento que desencadeou "[...] um 'verdadeiro giro epistemológico' com grande impacto na crítica, principalmente na crítica teórica, e na arte contemporânea a partir dos anos 70" (*Ibidem*, p.19), sendo relevante como movimento social.

No que concerne aos estudos feministas no Brasil, Heloísa Hollanda (2003) revela que a investigação da literatura brasileira enfrenta muitas barreiras. Muitas mulheres que partiram para a pesquisa da mulher na literatura e na música do Brasil, tiveram base nas experiências que vivenciaram em outros países, visto que, na maioria das vezes, conquistavam bolsas de estudo fora do país, mas também porque elas ou seus maridos foram exilados. Isso trouxe um entusiasmo pelas novas teorias críticas do feminismo investigadas no exterior. Contudo, ao analisarmos os estudos literários feministas, temos que a grande fatia das investigações desses campos partem dos departamentos ingleses e franceses, apresentando suas literaturas, seus autores e teóricos, enquanto a produção feminista brasileira não

trata de questões de cunho mais político como ocorre nos outros departamentos, mas ficam envolvidas em discussões que autora revela ser "[...] essencialistas sobre possíveis características de uma 'linguagem ou sensibilidade femininas'" (HOLLANDA, 2003, p. 21). Há uma grande relutância por parte das pesquisadoras em determinar um discurso sobre o feminismo no âmbito cultural.

3.4 COMPOSITORAS BRASILEIRAS

Alex Ross (2009) ressalta que são as discussões entre a música e o curso de história que as unem. A música na esfera clássica foi separada das sociedades com a alegação de ser uma linguagem independente. Mas, ainda no que concerne à música erudita, por muito tempo, a mulher não ficou somente fora do âmbito político, cultural e social das sociedades, mas também da criação musical.

Edinha Diniz (1999) trouxe uma importante contribuição ao realizar pesquisas a respeito da compositora brasileira Francisca Edwiges Neves Gonzaga, conhecida por Chiquinha Gonzaga. Renegada pela família, e após os relacionamentos desastrosos que teve, Gonzaga ficou conhecida no ambiente musical do Rio de Janeiro como autora de polca, além de exercer os trabalhos de professora de piano e de pianista, frequentando bailes e rodas de chorões. Esse gesto de liberdade exercido por Chiquinha Gonzaga trouxe opiniões contrariadas a respeito, principalmente porque o ambiente patriarcal e autoritário no qual as mulheres eram instruídas visava prepará-las para tarefas domésticas. Nesse período do século XIX, o Brasil sofria influência da música predominantemente europeia, embora com bases estruturais e formais dos tangos, polcas, valsas e mazurcas, e Chiquinha Gonzaga, personalidade irreverente que era, uniu a esses gêneros outros estilos musicais, como o maxixe, os lundus e os cateretês, com bases em improvisações, o que contribuiu para os rumos da música popular. A sua irreverência também se estendeu aos títulos escolhidos para suas composições, que sugeriam uma “dose” de erotismo, como as valsas, *Desalento e Harmonias do Coração*, a polca *Não insistas, rapariga* e o tango *Sedutor*, considerados inapropriados para a época, como também ao conteúdo de suas músicas. *Forrobodó*, obra apenas musicada por Gonzaga, é marcada como um choro, com seus personagens típicos e palavras impróprias aos costumes da época, cujo tema central era um baile popular no bairro

da cidade nova (DINIZ, 1999). Segundo relato de Rocha, Chiquinha Gonzaga "[...] foi nossa primeira compositora popular, a primeira autora de partitura teatral e nossa primeira maestrina" (ROCHA, 1986, p. 64), alcançando êxito com a opereta *A Corte na Roça*, estreada no Teatro Príncipe Imperial pela Companhia Portuguesa Souza Bastos, e que, por ser mulher, foi "[...] fato inédito para a época" (*Ibidem*).

Ao mencionar a compositora Chiquinha Gonzaga, Edigar de Alencar (1984) ressalta que foi a primeira maestrina brasileira, e uma das maiores compositoras no país. Alencar questiona que muitos músicos do Brasil não apresentam uma boa formação e, além disso, ainda procuram imitar as personalidades de destaque, inclusive no que diz respeito à vestimenta. Contudo, o autor acha proveitoso que todos os estudiosos de música ouçam pelo menos uma composição da Chiquinha Gonzaga, por ser detentora de um grande acervo de composições, concluindo que "[...] um país possuidor no seu acervo de composições como as de Chiquinha Gonzaga não merece os agravos que vem sofrendo em festivais, em estúdios, em palcos, diante de plateias atônitas de jovens" (ALENCAR, 1984, p. 45).

Ao ressaltar o livro *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*, de Geysa Bôscoli, Alencar (1984) revela que a autora faz um levantamento da obra de Chiquinha Gonzaga, constatando 525 composições, mas que pode chegar a quase 2.000 obras. Contudo, acredita ser um pouco exagerado esse número de composições e, embora Chiquinha Gonzaga tenha composto 70 peças teatrais, julga não passar de 1.000 o número de sua obra, mas não deixa de referenciar a compositora como uma figura de grande relevância para a música brasileira. Já Rocha (1986) ressalta que a compositora tem setenta peças teatrais, mais de duas mil peças musicais, dentre elas, polcas, sambas, tangos, maxixes, marchas carnavalescas, heroicas e fúnebres, boleros, galopes, cançonetas, desgarrada, modinhas, barcarolas, baladas, dobrado, habanera, serenata, valsas, romances e concertos, escrevendo para canto, piano, cordas, flauta, pequena e grande orquestra, banda e violoncelo.

Topando todos os gêneros do sacro ao maxixe rasgado, em em todos conquistando o aplauso do povo, a maestrina carioca é um dos marcos da nossa emancipação sonora. Com sua exuberante inspiração e indomável educação artística, foi ela a Princesa Isabel da nossa alforria musical (ALENCAR, 1984, p. 47).

As informações históricas da música brasileira que antecedem o século XIX, segundo Luiz Heitor (1956), não dão respaldo documental para que o investigador

possa avaliar as criações musicais dos compositores daquele período, de acordo com seu crivo, sendo que muitos deles ficaram conhecidos por serem referenciados pelos compositores contemporâneos, ou através das crônicas do tempo, embora não se tenha conhecimento de toda a obra do criador brasileiro. Heitor ainda relata que "[...] como expressão do gênio criador brasileiro é provável que essa música possa estar ausente no panorama geral da arte em nossa terra" (HEITOR, 1956, p. 9), sugerindo que a falta de conhecimento em relação a música até no campo das Artes deve ser sanada com uma investigação contínua, para que a história da música possa ser reconstituída. Contudo, é preciso avançar nas investigações, resgatando dados que sejam relevantes à história, o que pode trazer à tona obras valiosas, que abre novos horizontes que não apenas aqueles preestabelecidos por fontes vigentes. Estabelecer outras vertentes na história culmina em novas hipóteses que podem ser o marco do início da música brasileira, fazendo com que as obras descobertas não fiquem apenas no reduto das ideias, como memórias históricas, mas sim possam corroborar para o conhecimento do público, introduzidas nos programas de concertos da atualidade.

Ao analisarmos a história, constata-se que, na história da música brasileira, muitas foram as mulheres que não tiveram suas vidas e obras publicadas, mas é oportuno mencionar que Heitor (1956) também ressalta que Chiquinha Gonzaga foi uma das compositoras que obteve destaque.

Francisca Edwiges Gonzaga, cujo nome de combate, reduzido a um apelido familiar carinhosamente adoçado pelo diminutivo, era Chiquinha Gonzaga. [...] Compunha desde menina. E representou um esplêndido tipo de mulher emancipada, ativa, pisando desdenhosamente aos pés todos os preconceitos da época, que vedavam a uma senhora a atividade artística que ela desempenhou, num ambiente duvidoso de teatro ligeiro e intelectuais boêmios (HEITOR, 1956, p. 150).

Heitor (1956) aponta que os compositores brasileiros não tiveram muita opção quanto às ferramentas de trabalho, visto que elas eram inferiores às suas capacidades de produção musical. Algumas das facilidades que podem ser citadas são as literaturas históricas, que explicam as obras e seus respectivos compositores, incitando o interesse do público. Contudo, no que concerne à vida musical no Brasil, observa-se que estava muito aquém do desejado. A crítica musical foi transmitida nos grandes veículos de comunicação populares, e esse campo da musicografia

brasileira se tornou mais elevado do que outros setores da música.

Na perspectiva de preservar a memória musical no Brasil quanto aos nomes femininos no processo de criação, Eli Rocha (1986) traz à tona algumas mulheres que tiveram notoriedade em seus trabalhos, e cita que, entre os nomes incluídos no livro *Selecta Brasiliense*, de José Marcelino de Vasconcelos, está o de Beatriz Ferrão, nascida em Minas Gerais, no ano de 1792, e que pode ter sido a primeira musicista brasileira. Como a Colônia passava por um processo de transformação cultural, e estava se desvencilhando das amarras religiosas de Portugal, Beatriz Ferrão traz "[...] as heranças da escola mineira" (ROCHA, 1986, p. 15), mas também novas ideias. Com a vinda de Dom João VI ao Brasil, a música profana começa a se desenvolver, surgindo "[...] a modinha de salão, que não era popular nem erudita, e o melodrama, que foi a grande aparição erudita na época do Império" (*Ibidem*). Com o surgimento de bandas, orquestras e escolas de música, muitos músicos tiveram destaque na corte de D. João VI, mas as mulheres permaneceram alijadas nas atividades musicais, cuja aparição só ocorreu nas últimas décadas do século XIX, devido à aquisição de fortepianos pelas famílias. A composição feminina dessa época girou em torno do piano, já que surgiram várias mulheres que partiram para o processo de criação, e muitas acabaram conseguindo editar suas partituras.

[...] a educação feminina era toda realizada dentro do lar, as mocinhas da época, além do bordado, aprender francês, tocavam agora piano, aprendiam canto, e apresentavam-se em festas e reuniões familiares. Muitas delas seguiram mais à frente, e começaram a compor, inicialmente, valsas e modinhas que executavam nesses "saraus" (ROCHA, 1986, p. 15-16).

No início do século XIX, Gina de Araújo se tornou a primeira compositora brasileira a fazer parte da *Société des Auteurs et Compositeurs de Musique de Paris* e, na segunda metade do século XIX, as composições de algumas mulheres, como Inah Silva e Ernestina Guerra Jucá, variavam de valsas, polcas, baladas, xótis, canções, hinos, até one-step e pas-de-quatre, e foram publicadas (ROCHA, 1986).

Ao resgatar nomes de algumas compositoras brasileiras que conseguiram compor peças para orquestra, missas etc., tidas como grandiosas, e pertencentes ao universo masculino, destaca-se, dentre algumas, Alba das Graças Pereira, mineira, nascida em 1948, pianista e professora de Educação Musical, que escreveu para canto, piano, cordas e orquestra, divulgando a música brasileira e o folclore. De suas

obras, as que mais se destacam são o *Oratório da Crucificação segundo São João, Capítulo 19 do Evangelho*, que se trata de uma obra para recitativo, solos, coro e orquestra, a *Suíte Brasileira* em 4 movimentos, para coro, piano e vozes solistas (obra politonal), *Quinteto de sopros* (dodecafônico) e *Oratório* sobre o poema de sua autoria, "*Criança Maltratada*", para solos, orquestra sinfônica e coro. Alda Caminha, sul-rio-grandense, foi outra grande compositora brasileira que teve de interromper suas atividades de composição por alguns anos, retomando-as em 1942; escreveu para piano, canto, violino, violoncelo, e algumas de suas obras foram executadas diversas vezes pela Orquestra Sinfônica Brasileira, pelas Orquestras Sinfônicas de São Paulo, de Belo Horizonte, de Porto Alegre e da Rádio Difusão Francesa (Paris). Amélia de Mesquita, carioca, nascida em 1866, foi a primeira musicista brasileira a escrever uma missa completa, além de ter deixado inúmeras obras sacras, e de ter trabalhado incansavelmente para divulgar a nossa música na Europa, apesar de não ter recebido nenhum apoio dos governos. A compositora Clarisse Leite Dias, paulistana, nascida em 1917, escreveu um grande número de composições para piano, cravo, ballet, canto, violão e orquestra, que foram editadas, e teve, ainda, em 1972, a primeira audição de seu *Concerto em Mi bemol* para piano e orquestra no Teatro Municipal de São Paulo, sendo sua obra citada como uma composição de "[...] estética romântica a qual lhe informa a temática, a linguagem musical e os meios de realização. Nos seus 3 movimentos – Allegro Maestoso, Andante Cantabile e Allegro – a expressão lírico-dramática é vazada com temas eloquentes e comunicativos" (ROCHA, 1986, p. 48). Em 1977, seu *Concerto n. 1* foi executado no Festival da primavera em Tokio, e escreveu ainda o *Concerto n. 2 em Fá menor*, para piano, órgão e orquestra sinfônica.

A compositora Dinorá de Carvalho, mineira, nascida em 1905, escreveu obras para piano solo, canto e piano, violão, harpa, cravo, duos camerísticos, trios, quartetos, orquestra de cordas, orquestra sinfônica. Compôs também para voz e instrumento - o *Salmo XII - O Bom Pastor*, para barítono, harpa, trompa, clarineta, violoncelo, piano e percussão, que recebeu o prêmio de Melhor Obra de Câmara de 1971; o coro *a capella* tem como temas as músicas populares, folclóricas e nacionais, que empregam os textos de Gregório de Mattos. A sua música "[...] é nacionalista, buscando muitas vezes parte do nosso folclore, revestida de sentimento, beleza, com seu estímulo harmônico próprio, sendo que a partir de

1967, começou a explorar novas combinações harmônicas e sonoras" (ROCHA, 1986, p. 51). A obra *Festa na Vila* recebeu a 1ª Menção Honrosa em Concurso Nacional de Composição, através do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. Outras obras para orquestra e piano, orquestra e solista, música sacra, uma *Fantasia* em 3 atos, além de ballet, com destaque para O *Girassol*, em três atos, tiveram grande destaque.

Flávio Carvalho (1996) fez uma importante pesquisa a respeito da vida e obra de Dinorá de Carvalho, e revelou que ela recebeu diversas homenagens, dentre elas, uma escola de música, criada pela Associação Cívica Feminina, que foi inaugurada com seu nome. Devido ao seu trabalho na formação musical, a compositora recebeu diversos prêmios como a Medalha Cultural Princesa Leopoldina, a Medalha Cultural José Bonifácio de Andrade e Silva, a Medalha de Ouro do IV Centenário da Fundação de São Paulo, por seu empenho na formação infantil, e mais nove medalhas por ser compositora, destacando-se com o prêmio de Melhor Obra de Câmara, concedido pela Associação Paulista de Críticos da Arte. Esse prêmio foi dado à compositora em 1969, pela sua obra *Contrastes*, para orquestra de cordas, percussão e piano, em 1971, pelo Salmo XXII, para barítono, harpa, trompa, clarineta, violoncelo, piano e percussão, e em 1975, pela Sonata nº 1 – Quedas do Iguaçu. Outra importante obra foi a Missa De Profundis, muito aplaudida pelo público e pela Câmara Municipal de São Paulo.

Outra compositora de destaque, Eunice Katunda, além da próspera carreira como pianista, recebeu o Premio de Composição com a Cantata *O Negrinho do Pastoreio*, escrevendo também para orquestra, piano, piano e orquestra, saxofone, violão, viola, celo, clarineta, com várias partituras corais e instrumentais, trazendo técnicas vanguardistas, amalgamadas com um caráter nativista, como na obra *Cantata do Soldado Morto* (Rocha, 1986).

No século XIX, segundo Marcia Citron (2000), as atividades musicais nos salões aristocráticos do Ocidente eram vigorosas, e eram as mulheres do Ocidente as responsáveis por organizar diversas reuniões com literatos. Com isso, esses eventos passaram a ser uma forma das mulheres estarem em contato com a criação musical, já que podiam tocar suas composições, embora essa música apresentada no ambiente privado não entrasse na elaboração das regras da música ocidental. No Brasil, também no século XIX, durante o Segundo Reinado, a sociedade do Rio de

Janeiro passava por profundas mudanças sociais, culturais e econômicas. A chegada da corte portuguesa em 1808 proporcionou à mulher aristocrata transformações de comportamento, tanto na vida social quanto na forma de tratamento, sendo considerada dama. Assim, a presença da corte joanina no Rio de Janeiro representou uma pequena abertura à mulher, oprimida pelos hábitos coloniais da época, já que também ocorriam reuniões nos salões, e algumas mulheres puderam frequentá-los.

Não era apenas a mulher negra que se tornava presa fácil da escravidão, mas também a mulher branca que, apesar da privação à liberdade não ser nos mesmos moldes que das escravas, sofria com o regime autoritário de semiclausura, e deveria se ocupar da educação dos filhos e dos afazeres domésticos, reconhecendo nas festas religiosas os poucos momentos de vida social.

No que concerne à música popular urbana e sua evolução, Mario de Andrade (1963) também exalta as composições de Chiquinha Gonzaga, ressaltando que o seu trabalho foi esquecido nos dias atuais, e legitima esse esquecimento indagando que as obras criadas para dança e revistas é "[...] uma especie de arte de consumo tão necessária e tão consumível como leite, os legumes, perfume e sapatos" (Andrade 1963, p. 329). Contudo, apesar de, por algum tempo, ter se submetido a tocar música de dança, Chiquinha Gonzaga passou, posteriormente, a dirigir a orquestra de teatro de opereta, no Theatro Lyrico, em 1885, interpretando a opereta "A filha do Guedes", de sua autoria e, com isso, foi considerada a primeira mulher a reger no Brasil, abrindo tal possibilidade para Dinorá de Carvalho e Joanídia Sodré.

[...] para se impor como compositora de theatro, Chiquinha Gonzaga teve muito que lutar. Era mulher e embora já celebrada nas suas peças de dansas, ninguém a imaginava com fôlego suficiente para uma peça theatral. Conseguiu arrancar um libreto de Arthur Azevedo, mas a sua partitura foi rejeitada (ANDRADE, 1963, p. 330).

Conforme aponta Luciana Dutra (2009), outra compositora que conseguiu se sobressair foi Helza Camêu, nascida no Rio de Janeiro em 1903, estudou piano desde criança, iniciando suas atividades de criação musical quando adolescente, sob a orientação de excelentes músicos como Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Assis Republicano e Lorenzo Fernandez. Assim, a compositora:

[...] por sua personalidade introspectiva, abandonou a carreira de pianista, passando a dedicar-se à composição, ao ensino e às pesquisas em musicologia brasileira, especialmente voltadas para a música indígena. [...] foi a primeira compositora brasileira de obra sinfônica (DUTRA, 2009, p. 239).

Helza Camêu compôs seu primeiro poema sinfônico *A Iara* (1936) e a suíte *Líricas* (1943). Dentre suas obras estão poemas sinfônicos, concerto para piano, trios, quartetos, estudos, sonatinas, sonatas, e mais de cento e cinquenta peças para canto e piano, resultando em cerca de duzentas e cinquenta composições (DUTRA, 2009). A autora conclui que a música de Helza Camêu "[...] jamais conseguiu projetar-se, talvez devido ao seu feitio avesso à autopromoção ou ao preconceito contra a intelectualidade feminina, ainda presente em sua época" (DUTRA, 2009, p. 239).

No que concerne às óperas, com o passar dos anos, o número de produção no Ocidente desacelerou devido aos altos custos, e os investidores exigiram que tais espetáculos tivessem suas predileções. Ao se referir à ópera, Lucero (2009) conclui que foi um modelo artístico que, por ser gerado pelos homens, também era seu "espaço" de dominação. Entretanto, ao criar ópera, a mulher possibilitou a esse gênero a oportunidade de vislumbrar novos caminhos, com ideias inovadoras, que remetem à obras significativas.

As mulheres têm sido instrumento vital para insuflar nova vida a este gênero musical. Nossas perspectivas são profundas e pessoais. Nós plantamos perguntas e, quando decidimos sobre o que nos motiva para criar obras plenas de significados, produz-se um processo poderoso e diferente. O resultado não é comparável em nada às obras de nossos homólogos masculinos (LUCERO, 2009, p. 391).

Ao citar a brasileira Lycia de Biase Bidart, vitoriense, nascida em 1910, é importante ressaltar que, além dos estudos de piano, violino e canto, também foi uma compositora que adquiriu sucesso, incluindo em suas criações a ópera, estreando em 1930, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o seu *Poema Sinfônico Canaã*, que obteve grande êxito. Suas obras obtiveram muitas críticas positivas. Escreveu para piano série de *Peças Infantis*, *Tema e Variações*, três sonatas etc., além de duos, trios, quartetos, quintetos, coro, banda, ópera, orquestra e peças para o teatro, rádio e televisão. Quanto à compositora e suas obras, Rocha (1986, p. 94)

ressalta que "[...] expressionista, séria, conscienciosa, sua bagagem é numerosa e altamente qualificada [...]".

Através das maneiras de se expressar, as artistas corroboram para acelerar a conquista de uma sociedade mais justa. Carla Lucero (2009) traz uma importante questão ao observar que as artistas, assim como outros grupos oprimidos, impedidas de se integrarem no meio social, manifestam maneiras de continuarem a existir, e as diversas formas de discriminação sofridas por essas mulheres são reveladas através das histórias de mulheres, utilizando-se uma abordagem de cunho artístico, pela autoexpressão ou por intermédio de um outro indivíduo que seria uma espécie de testemunha. Ao narrar novamente a história por meio da arte, as mulheres, independente de qual seria a consequência que a interpretação dessa história proporcionaria, trazem à tona as injustiças sociais sofridas por elas, mas sem explorar a mulher. Como Lucero (2009, p. 383) revela, "este discurso plantea a pergunta de motivação versus intenção", ou seja, a obra de uma artista pode estar ligada diretamente às suas experiências vividas, sendo esta a sua fonte de motivação, mas a intenção da obra não pode ser claramente vislumbrada. É de suma importância a troca de experiências multiculturais entre as artistas e as academias, e "[...] a intenção da obra tem de ser menos importante e a artista deveria ser menos didática" (*Ibidem*, p. 384), sendo que essa reciprocidade pode propiciar às outras mulheres um intercâmbio de questionamentos que dará a oportunidade para que se relacionem ou se identifiquem com a dificuldade de a artista ser compreendida, possibilitando o entendimento do universo individual da artista inserido em sua própria cultura. Através da obra, há uma ligação entre as distintas culturas e classes sociais.

As mulheres sobreviveram no silêncio, e a respeito disso Lucero (2009) observa que as artistas não eram reconhecidas na sociedade, sendo que as que se destacaram nos foros públicos e arquivos históricos ficaram conhecidas como anomalias, ou também por suas uniões com homens que tiveram êxito no mundo artístico, como esposos ou mentores nas artes. Contudo, segundo Lucero (2009, p. 387), "subversão ou não subversão, não há equivocação: as vozes das mulheres são escutadas claramente através de nossas obras, e são radicalmente distintas às vozes de homens".

No que concerne à interpretação das obras, Lucero (2009) afirma que as mulheres executam suas criações sob a ótica da sua própria etnia, classe social e,

principalmente, das suas experiências particulares com o opressor. A artista, devido à sua fragilidade, cria um ambiente protegido onde consegue transmitir suas ideias do mundo, resultando num aprendizado partindo de perspectivas diferentes. Em certas ocasiões, a arte que se mostra dessa forma, ora se aproxima da condição da aprendizagem, ora da de cura, sendo que essas experiências se interiorizam, e carregamos o ambiente cultural e geográfico em que estamos inseridos. Assim, moldamos a nossa vida com a experimentação que criamos.

Ao abordar algumas questões em relação ao valor social e educacional no Brasil, Luiz Heitor (1950) revela que há uma valorização da música, dando um novo vigor musical para a sociedade, já que "a música é, por excelência, o meio de sublimação da alma popular brasileira, uma necessidade de nossa formação, de nossa psicologia nacional" (HEITOR, 1950, p.11). Apesar de não existir um organismo devidamente estruturado para dar respaldo à música, tem-se que ela é de suma relevância na vida da população brasileira, sobretudo no âmbito educacional, social e também artísticos. A interpretação errônea está na falta de ordenar de forma correta a vida musical da população brasileira e, assim, tem-se a ideia de que o país não apresenta uma evolução musical mais avançada, visto que o ensino musical e as orquestras apresentam uma carência de qualidade. Além disso, Heitor (1950) ressalta que as organizações musicais partem de dois princípios: ou visam simplesmente o lucro, ou não possuem uma base artística sólida, sendo que as entidades de compositores e musicólogos são quase inexistentes. No que concerne às mulheres compositoras nesse cenário de desencontros, é importante considerar algumas delas que ficaram no esquecimento, já que não se sabe muito das suas obras e vidas, como Manuela Magallar, que escreveu a polca para piano intitulada "Bamba", e Carlota Milliet, com sua polca para piano, intitulada "Carolina", ambas editadas no Rio de Janeiro por Izodoro Bevilacqua.

Outras mulheres que não apresentaram quase informações em relação às obras que deixaram no acervo musical do Brasil foram Maria Claudio, que compôs "Estrella Fluminense", polca para piano, editada no Rio de Janeiro, Zuleika Margarida Nissa, cuja obra não se tem conhecimento, Rachel Aurora de Lellis e Silva, autora da polca para piano "Estrella D'Alva", Candida Francisca de Andrade, que escreveu a valsa para piano "Marca Cometa", editada no Rio de Janeiro em 1889, Maria Candida de Sepúlveda e Silva, que escreveu Hymno Riograndense, para piano, e Leontina Gentil Torres, com a partitura de uma balada romântica "A

Rosa", editada em 1889, sendo que as obras das duas últimas compositoras citadas foram impressas por Buschmann e Guimarães, no Rio de Janeiro. É oportuno citar também Leopoldina Porto Carrera que escreveu "Polka Odontina" para piano, impressa no Rio de Janeiro por Zincografia P. Robim e Cia., Capitolina Alvares D'Araújo, com a valsa para piano "Dadana", impressa também no Rio de Janeiro em 1872, Maria Isabel Guimarães Costa, que escreveu "Cachoeirinha", polca para piano, editada pela Imperial Estabelecimento de Pianos e Músicas-Narciso e Arthur Napoleão, em 1883, no Rio de Janeiro, Maria Guilhermina de Noronha e Castro compôs polca para piano Passagem de Humaitá, editada no Rio de Janeiro por Filippone e Tornaghi, em 1868, dedicada ao oficial da Armada Brasileira Arthur Silveira da Motta. Por fim, é interessante indicar o nome de Dina de Lima Lacaz (1890), mãe da compositora Nadile Nacaz de Barros, que compôs diversas obras para piano, embora não tenha escrito a maioria, publicou uma única peça, o chorinho "Está Bem Assim". Essas compositoras brasileiras tiveram pouquíssimas de suas partituras publicadas e, portanto, não houve muitas informações a respeito de suas trajetórias artísticas, por motivos desconhecidos.

Muitas compositoras brasileiras partiram para a escrita musical destinada ao piano, já que diversos lares tinham esse instrumento, que vinha em sua maioria da Europa, mas outros pianos eram fabricados no país, devido ao grande número de procura. Isso facilitou, com o passar do tempo, a escolha de várias mulheres para o ensino da música, e muitas passaram a compor métodos de canto, piano e peças para iniciação musical, como Adelina Santos Barreto, que participou da equipe de elaboração de cadernos pedagógicos, na área de educação musical, Carmen Maria Metting Rocha (1941), que foi professora de educação musical e compôs vários livros dedicados ao ensino infantil, Adriana Lys (1931), que compôs diversas peças para coro infantil, flauta, flauta e violino e canto, além de peças para iniciantes, Deuza Agrícola (1931), que foi professora de educação musical e de piano, e escreveu diversas peças para piano, merecendo destaque a "Suíte Infantil", Nênia de Carvalho Fernandes (1914) que, incentivada pelo maestro Lorenzo Fernandez, musicou inúmeros versos, trovas e histórias infantis, totalizando aproximadamente 360 composições, Celeste Jaguaribe (1873), que começou suas atividades aos 13 anos de idade, criando valsas e mazurcas, e organizando diversos saraís com suas alunas, e Carlinda Lamego, que compôs um "Cancioneiro Infantil", com a finalidade de propiciar à criança através das músicas e dos textos de sua autoria

conhecimentos iniciais.

Enfim, houve muitas compositoras brasileiras, como Alba das Graças Pereira, Dinorá de Carvalho e Alda Caminha, que tiveram uma vasta e notória produção, sobretudo de obras para orquestra, e deixaram um legado de grande relevância para a música brasileira, como Alice Tavora (1913), com o seu Poema Sinfônico "Sursum", Nadile Lacaz de Barros, com a obra para piano e orquestra intitulada "Poema", Virgínia Salgado Fiúza (1897), que escreveu para canto, piano e grande orquestra, e suas obras foram adotadas em diversas escolas de música e conservatórios por todo o país, Zulmira Silvany (1882), que deixou um acervo de dez volumes de obras para piano, vozes e orquestra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres foram alijadas de executar atividades musicais relacionadas ao exercício de algum poder, assim como foram proibidas de exercer funções no âmbito econômico, político, religioso, social ou militar, e "as camadas musicais medievais do alto clero e da nobreza europeia estavam compostas somente por homens" (GOYANES, 1998, p. 216)⁴⁴. Entretanto, apesar de muitas mulheres terem passado por tantos contratempos, e de terem sido excluídas das orquestras do século XIX, atualmente, algumas delas seguem participando de diversas atividades musicais. Em relação ao patriarcado musical, houve uma contribuição para que a história das práticas musicais das mulheres se tornasse conhecida, e o que é espantoso é que, ao contrário do que se pensa, muitas foram as mulheres que participaram ativamente da esfera pública musical em diversos lugares, oportunidade essa que permitiu a expressão simbólica das características "femininas" (Green, 2001).

Ao tentar vincular as diferenças entre homens e mulheres no que concerne às atividades culturais e reais, levando-se em conta a oposição universal e estrutural entre os espaços domésticos e públicos, tem-se que as mulheres reivindicam por reconhecimento, revelando a opressão que sofrem, ao se depararem com uma situação de enclausuramento no âmbito doméstico, sendo excluídas do espaço social dominado pelos homens. A luta por um lugar nos "espaços masculinos" ou mesmo a conquista por um ambiente social que pertence às mulheres, dá à mulher uma forma de poder e dignidade superior quando alcança o objetivo desejado, ou seja, quando ultrapassa os espaços domésticos. Quando os homens valorizam o ambiente doméstico, compartilhando desse espaço do lar, a sociedade vislumbra a possibilidade de ser mais igualitária, visto que não é a disputa entre homens e mulheres que trará essa igualdade social. Sociedades igualitárias "[...] são sociedades onde as mulheres podem realmente participar em eventos públicos importantes" (ROSALDO, 1979, p. 59).

É de suma importância que haja um exame minucioso dos papéis sexuais na atualidade, através da análise dos conflitos que há entre homens e mulheres. Há um discurso desmedido ressaltando que os homens e as mulheres deveriam permanecer juntos nos espaços públicos, contudo, as mulheres ainda estão presas

⁴⁴ Texto original: "Las capillas musicales medievales del alto clero y de la nobleza europea estaban compuestas sólo por hombres [...]".

aos valores dos homens em suas atividades. Na busca de um ambiente mais igualitário, as mulheres lutaram por oportunidades de trabalho no espaço masculino, além de campos para a solidariedade feminina.

No que concerne às atividades musicais no Brasil, Almeida (1926) ressalta que houve um empenho em mantê-las, principalmente após a República, visto que ocorreu uma grande troca de experiências artísticas, devido ao fluxo elevado de *virtuosi* que chegou ao país, além da vinda de muitas companhias líricas, grupos de câmara e orquestras. Os conservatórios, as sociedades particulares, e o Instituto Nacional de Música propiciaram um ambiente apropriado para o desenvolvimento da música, bem mais adequado do que o das outras artes. O fato de que as famílias no Brasil se interessavam pelo estudo de música ajudou a moldar essa realidade. Para as mulheres, estudar piano era uma das atividades dentre outras destinadas ao ensino feminino, como costurar, bordar etc., e algumas delas se dedicaram à criação musical, sobretudo, de métodos de ensino do instrumento, o que corroborou para o crescimento dos empreendimentos musicais no país.

Quanto à história da música brasileira, Renato Almeida (1926) observa que:

Historia de nossa musica é a busca incessante de uma expressão própria. Nessa tortura o musico brasileiro sente a forma passageira de sua criação, enquanto não dominar o efêmero das adaptações, ou o rebuscado da cultura, pois a arte precisa de material eterno, para sua construcção perpetua [...] A criação exige esse toque maravilhoso e inconfundível, em que a personalidade do artista se engrandece pela força haurida do espirito colectivo e o universaliza, elevando-o a uma expressão absolutamente dominadora (ALMEIDA, 1926, p. 107; 110)

O povo empreende na aquisição de uma consciência musical pessoal, contudo, André Coeuroy e Edoardo Vidossich (1957) trazem uma importante observação ao citarem que há uma ameaça que perdura devido aos "gênios" que foram preestabelecidos. Assim, as influências geradas pelas composições de Debussy praticamente não estavam mais presentes na França, mas "[...] ainda atua[m] plenamente no estrangeiro. O schoenbergismo enfeitiça a Europa Central. Mas esta inevitável tirania não estanca os mananciais indígenas de onde em cada país continuam a dimanar as melodias populares (COEUROY; VIDOSSICH, 1957, p. 9). A "genialidade" valorizada pela sociedade influenciou no êxito das atividades de muitos compositores que poderiam despontar, e que talvez não tiveram a

oportunidade de sucesso por serem comparados como inferiores aos “gênios”, mas esse pensamento também pode ter sido um instrumento que auxiliou no processo de exclusão das mulheres compositoras no âmbito musical da criação.

Mario de Andrade (1942) denuncia o descaso que o público tem em relação à música, visto que muitos são os virtuosos estrangeiros que executam peças já conhecidas e aceitas pela elite artística, com o intuito apenas de obter ganhos garantidos, e não o fazem pela arte.

O Brasil, para êsses virtuosos, é terra de passagem que a gente experimenta para ver se ganha mais um bocado. E como essa “experiência” não tem como ideal uma conquista, mas ganhar uns cobres a mais, o virtuoso estrangeiro que aparece aqui, no geral se limita a mostrar obras com sucesso garantido, isto é, as velharias já tradicionalizadas no gosto do público. Não há luta, não há ideal, não há interesse artístico. O público não se educa; a elite artística do país não se interessa; a outra elite vai às vezes ao teatro por obrigação de moda ou para escutar um virtuoso prodigioso. Mas é abalizadamente e cuidadosamente inculta e boceja diante da arte (ANDRADE, 1942, p. 135).

Os artistas e os empresários artistas, que não concordam mais em executar as mesmas músicas que o público está acostumado, e que não conseguem nenhum apoio do setor público, conforme revela Andrade (1942), não se interessam em vir para o Brasil. Com isso, o país depende dos virtuosos e das associações musicais brasileiras para ter acesso à música mundial da atualidade.

Êsse mal-estar é aumentado pelo contraste natural em tôdas as fases de transição. O público, do que gosta é mesmo das velharias a que já se acostumou. Os artistas verdadeiros já não se contenta mais com elas. O público foge dos artistas verdadeiros. E os artistas verdadeiros, os empresários artistas, desprovidos do apôio público, não vêm pra cá (ANDRADE, 1942, p. 135).

Ao questionar a respeito do comportamento de um indivíduo que escreve memórias, Myriam Ávila (2003) revela que os fatos que seriam basilares para reconstrução da história deixam de ser confeccionados pela consciência de si como testemunha e passam a se pautar nos documentos oficiais, que se apresentam de maneira impessoal. A escrita das memórias provém da individualidade de cada pessoa, de suas experiências de vida com a morte, independente de ser a de um familiar ou a própria. As memórias contêm tanto a necessidade de cultivar o

passado, que pode ser esquecido, como também a pretensão de estar presente nas recordações futuras, percorrendo o trajeto em conjunto com as memórias.

Os escritores são responsáveis pela escrita das "memórias literárias", e as outras memórias escritas por indivíduos têm o interesse em expor as suas lembranças pessoais. Quando o escritor confecciona sua autobiografia, tem a intenção de narrar suas experiências e de se posicionar "[...] no mesmo patamar de legibilidade de suas personagens" (ÁVILA, 2003, p. 125). Ao relatar os acontecimentos vividos ou ouvidos, o sujeito comum o faz "[...] apoiado na relevância de um contexto, de um grupo de um qual participou, do acesso privilegiado à informação (*Ibidem*). O indivíduo que não é conhecido e que escreve memórias, tem a necessidade de listar nomes que se sobressaíam, e ter como aliado um interesse sociológico do acontecimento para persuadir os leitores da importância dos seus escritos, ao contrário de um poeta ou ficcionista, que basta expor uma experiência sua, mesmo que não seja relevante, que lhe será dada a importância almejada. No que diz respeito às memórias das mulheres compositoras, o que pode ser constatado é que poucas tiveram a oportunidade de terem suas experiências divulgadas.

A questão é que as memórias não literárias são escritas a partir de um texto que, na realidade, já foi elaborado anteriormente, visto que o escritor parece não emitir muita opinião própria, desempenhando um "[...] papel quase de um escrivão, de um copista, mais precisamente de um médium que psicografa um texto pré-construído" (ÁVILA, 2003, p. 126).

Se uma cidade busca refletir a narrativa da nação, as memórias se pautam – e se erigem em monumento – pela narrativa do clã. O trabalho de sua escrita não se justifica somente pela perlaboração da complexa malha familiar, e sim – embora jamais perdendo seu caráter de compensação psíquica – se organiza em torno de um claro objetivo, qual seja o de estabelecer ou restabelecer o lugar da família no contexto social, político e histórico que ameaça homogeneizar os subgrupos sociais em favor da narrativa maior da nação (Ávila, 2003, p.126).

É de suma importância, contudo, sendo as memórias das mulheres contadas ou não, o que Ivete Garcia (1998) sugere, que o Estado tem de se posicionar de maneira mais enérgica no que concerne à desigualdade racial e entre os gêneros, proporcionando oportunidades iguais para os homens e para as mulheres, com o

intuito de por fim à qualquer tipo de discriminação direta ou indireta, e não apenas deixar de cometer atos de discriminação em suas leis.

Roberta Silva (2009) observa que, ao falar do termo honra, tem-se um fator simbólico que determina *masculinidade* para o varão, outorgando-lhe diversos conceitos como autoridade e bravura. Esse cenário dá aos homens o direito de exercer suas funções no espaço público, bem como de se resguardar da submissão, ou de qualquer outra situação que não lhe traga benefícios. Já na mulher, a feminilidade é simbolicamente representada pela vergonha, devido a sua vulnerabilidade sexual. Entretanto, independente de quais foram os modelos econômicos e sociais de desenvolvimento, em diversos períodos da história, as mulheres, vitimizadas pela tradição, estiveram ligadas ao âmbito familiar como esposas e donas de casa, responsáveis por seus filhos, e deviam respeito ao provedor do lar, ou seja, ao esposo. Assim, as mulheres não estão incluídas na produção e na administração familiar e da comunidade, mas, ao contrário, estão fadadas a transmitir uma imagem de seres frágeis e que necessitam para si recursos sociais. Entretanto, após os anos de 1980, as desigualdades entre os sexos foram questionadas e admitidas, propiciando às mulheres o direito de conduzirem suas próprias vidas e de alcançarem as mudanças sociais tão almejadas.

Mário de Andrade ressalta que [...] o homem é um ser social (ANDRADE, 1995, p. 59). O indivíduo, ao criar, traz benefícios culturais diversos para a sociedade em que vive, e isso o faz ser um artista. Apesar dos diversos empecilhos, de serem taxadas como inábeis no processo composicional, e de não participarem profissionalmente no meio social, as mulheres compositoras se mantiveram firmes na posição de criadoras e, sobretudo, eram aptas a criar músicas ditas do universo masculino.

Deve-se considerar o fato de que, quando as mulheres compunham, eram duramente criticadas, e as outras acabavam se sujeitando passivamente às críticas masculinas que condenavam seus trabalhos, retratando-os como medíocres. Entretanto, as estruturas resultantes da dominação foram rompidas por mulheres compositoras que, em meio a um ambiente inóspito, proporcionaram um processo de transgressão em relação ao sistema que as oprimiam. Ao analisar a história das mulheres, constata-se que a produção musical de muitas foi numerosa e, sobretudo, de grande qualidade composicional; atesta-se também que, quer no final do século XIX, quer no século XX, as mulheres buscaram alternativas que lhes favorecessem

uma maior abertura social e política, bem como os anseios pela liberdade de suas escolhas pessoais (McClary,1991). Todas elas utilizaram seus conhecimentos, em diversas áreas, como na música, visando manifestar seus ideais, e contradizendo aquilo que fora preestabelecido em suas vidas privadas. Embora houvesse alguns resquícios da tradição patriarcal, as mudanças ocorreram e abriram caminhos para outros trabalhos significativos, não apenas na criação musical, mas também para outros campos do conhecimento humano, conduzindo novas perspectivas para a música e para a história ocidental.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Edigar de. *Clareza e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1984.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1926.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é Feminismo*. São Paulo: Abril Cultural / Editora Brasiliense, 1985.

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos, história moral e de amor*: romance. 19. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1973.

_____. *Gabriela, Cravo e Canela*: crônica de uma cidade do interior. 46. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1973.

_____. *Tereza Batista cansada de guerra*: romance. 1. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas LTDA, 1991.

_____. *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Música, doce música*. Obras completas de Mario de Andrade. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1963. v.2.

_____. *Pequena história da música*. 1. Ed. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1942.

ARRIBAS, Josemi. *Mujeres en la música*. 1998. In: TORRES, Marisa Manchado (Comp.). *Música y mujeres: género y poder*. Cuadernos inacabados n.9. Madrid: horas y Horas la editorial, 1998, p. 19-37.

ÁVILA, Myriam. A escrita da irmã: memórias de um salão modernista em Minas. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p. 125-126.

BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. v. 1.

BITENCOURT, Silvana Maria. *Gênero e Ciência: relevância e contemplação da*

temática no cenário brasileiro ST 38- Ciência, tecnologia e poder: conhecimento e práticas de gênero Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder Florianópolis, 2008.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. *Negras Líricas: Duas intérpretes negras brasileiras na música de concerto (séc. XVIII – XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras: 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.183-191.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1989.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Transgêneros, exílios. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

CAMPOS, Maria Cristina Pimentel. 1949 – *A heteroglossia do silêncio: O perpassar das vozes em The Scarlet Letter e The French Lieutenant's Woman*. Viçosa, MG: Arka Editora, 2011.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *Canções de Dinorá de Carvalho*. Campinas: UNICAMP, 1996, 355 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

CARVALHO, Mário Vieira. *Razão e sentimento na comunicação musical – estudos sobre a dialética do Iluminismo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

CITRON, Marcia J. *Gender & the musical canon*. University of Illinois Press, 2000.

CHIAVENATO, Idalberto. *Os novos paradigmas: como as mudanças estão mexendo com as empresas*. São Paulo: Atlas, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COEUROY, André; Vidossich, Edoardo. *Panorama da música contemporânea e História do jazz e sua decadência*. São Paulo: Atena Editôra. 1957.

DUTRA, Luciana M. C. S. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. Tese de Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade das Letras, 2009.

FARIA, Nalu. Sexualidade e feminismo. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Orgs.). *Mulher e política: Gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998, p. 88-96.

FERREIRA, Elizabeth Fernandes Xavier. *Mulheres, militância e memória*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FUBINI, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 2007.

GARCIA, Ivete. Gênero e políticas públicas municipais. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Orgs.). *Mulher e política: Gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

GEBARA, Ivone. *Rompendo o silêncio: uma fenomenologia do mal*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

GIL, Carmem Cecilia Piñero. Compositoras Iberoamericanas. In: TORRES, Marisa Manchado (Comp.). *Música y mujeres: género y poder*. Cuadernos inacabados n.9. Madrid: horas y Horas la editorial, 1998, p. 159-178.

GONÇALVES, Andréa Lisly. *História & Gênero*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOYANES, Amelia Die. Mujeres en la música. In: TORRES, Marisa Manchado (Comp.). *Música y mujeres: género y poder*. Cuadernos inacabados n.9. Madrid: horas y Horas la editorial, 1998, p. 213-223.

GOFF, Jacques Le. *Homens e Mulheres da Idade Média*. Tradução Nícia Adan Bonatti. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

GREEN, Lucy. *Música, género y educación*. Traducción Pablo Manzano. Madrid: Ediciones Morata, S.L., 2001.

GROUT, Donald J.; Palisca, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução Ana Luísa Faria. 4. ed. Portugal: Gradiva publicações L.da, 2007.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Ed.Brasiliense S.A., 1981.

HARDING, Mary Esther. *Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos*. Tradução Maria Elci Sbacciaquerche Barbosa, Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Ed. Paulina, 1985.

HADLOCK, Heather. Women Playing Men in Italian Opera, 1810 – 1835. In:

BERNSTEIN, Jane A. *Women's Voices across Musical Worlds*. Boston: Northeastern University Press, 2003.

HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil (1800 – 1950)*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1956.

_____. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-Editôra da Casa do Estudante do Brasil. 1950.

HOBBSAWM, Eric J.. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita; Revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A era dos impérios, 1875-1914*. 17. ed. Tradução Sieni Maria Campos; Yolanda Steidel de Toledo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora, Tânia Dias, Carlito Azevedo (Orgs). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

KEESING, Felix M. *Antropologia Cultural: A ciência dos costumes*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Editôra Fundo de Cultura S.A., 1961. v. 2.

KOLBENSCHLAG, Madonna. *Adeus, Bela Adormecida: o fim do feitiço dos mitos e modelos femininos*. 1. ed. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Saraiva, 1990.

_____. *Adeus bela adormecida: a revisão do papel da mulher nos dias de hoje*. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Saraiva, 1991.

LAGO, Sylvio. *A arte da regência: História, técnica e maestros*. São Paulo: Algor Editora, 2008.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: Uma interpretação*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LOPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y Música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 2003.

_____. *Mujeres, música y teatro en el siglo de oro*. In: TORRES, Marisa Manchado (Comp.). *Música y mujeres: género y poder*. Cuadernos inacabados n.9. Madrid: horas y Horas la editorial, 1998, p. 39-61.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Mujeres y Artes Visuales em Brasil: Caminos, Veredas, Discontinuidades*. In: GIL, Carmen Cecilia Piñero; GIL, Eulalia Piñero. *Arte*

y *Mujer*. Visiones de cambio y desarrollo social. Madrid: horas y HORAS, 2009.

LUCERO, Carla. El Arte de Mujeres: Puente entre multiculturalismo y justicia social. In: GIL, Carmen Cecilia Piñero; GIL, Eulalia Piñero. *Arte y Mujer*. Visiones de cambio y desarrollo social. Madrid: horas y HORAS, 2009.

MAUS, Fred Everett. Masculine Discourse in Music Theory. In: *Perspectives of New Music*. No 2, 1993, p. 264-293. v. 31.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELO, Hildete Pereira de. Globalização Políticas Neo Liberais e Relações de Gênero no Brasil. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Orgs.). *Mulher e política*: Gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

MUKUNA, Kazadi wa. *Abordagem interdisciplinar em Etnomusicologia*. Novas perspectivas em etnomusicologia – Seminário. Lisboa, 16 a 20 de Maio de 1983. Instituto de Investigação Científica Tropical. Museu de etnologia. Executado nas oficinas gráficas da editorial do M.E. - Algueirão, 1989.

OLIVEN, Rubem George. O imaginário na música popular brasileira. In: PAIS, José; BRITO, Joaquim Pais; CARVALHO, Mário Vieira. *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Portugal: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história*: operários, mulheres e prisioneiros. Tradução Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1998.

RAYNOR, Henry. *História social da música*: Da idade média a Beethoven. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro. Zahar Editores S.A., 1981.

ROCHA, Eli Maria. *Nós, as mulheres*. Edição da Autora, 1986.

ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHIERE Louise (orgs). *A Mulher, a cultura e a sociedade*. Tradução Cila Anker e Rachel Gorenstein. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*: escutando o século XX. Tradução Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses*: o pós modernismo da música e

seus reflexos no Brasil, 1970 – 1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Unesp, 1992, p. 63-95.

SCHUMAHER, Schuma. *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Érico Vital Brazil (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SILVA, Roberta Alexandrina da. *A ambiguidade da ordenação feminina: mulher e subjetividade nas comunidades paulinas durante os primeiros séculos*. Campinas: UNICAMP, 2009, 353 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SMITH, Bonnie G. *Gênero e História: homens, mulheres e a prática histórica*. Tradução Flávia Beatriz Rossler. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

SOIHET, Rachel. *Feminismos e Antifeminismos: Mulheres e suas lutas pela conquista da cidadania plena*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013, p. 22-22; 280.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: *História das Mulheres no Brasil*. Mary del Priory (org.); Carla Bassanezi (coordenadora de textos). 9. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 401-442.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

VASCONCELOS, Ari. *Raízes da música popular brasileira: 1500 – 1889*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

VASCONCELLOS, Eliane. *Uma arqueologia da autoria feminina no Brasil*. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

VELLOSO, Mônica Pimenta. As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural do Rio de Janeiro. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

VIDAL, Marciano. *Feminismo e Ética: como “feminizar” a moral*. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2005.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*.

Brasília : Editora da Universidade de Brasília, 1998. v. 1.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. 1. ed. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*. Publicado no jornal francês "Le Figaro", 1909. Disponível em: << <http://biblioteca-es-mealhada.blogspot.com.br/2009/02/centenario-do-manifesto-futurista.html>